

**INSTITUT NATIONAL SUPERIEUR  
DES ARTS ET DE L'ACTION CULTURELLE**

# **SANKOFA**

**REVUE IVOIRIENNE DES ARTS ET DE LA CULTURE**



**ISBN: 978-2-9535414-0-3    EAN: 9782953541441**

**ISSN : 2226-5503**

**N° 17, Décembre 2019**

# SANKOFA



## Revue scientifique des Arts, de la Culture, des Lettres et Sciences Humaines

**Publication semestrielle de l'Institut National  
Supérieur des Arts et de l'Action Culturelle**

Numéro coordonné par

Institut National Supérieur des Arts et  
de l'Action Culturelle (INSAAC)  
Boulevard de l'Université  
08 BP 49 Abidjan 08

UFR Information, Communication et Art  
(UFRICA)  
Université FELIX HOUPOUËT-BOIGNY  
BP V 34 ABIDJAN

ISBN: 978-2-9535414-0-3

EAN: 9782953541441

## REVUE IVOIRIENNE DES ARTS ET DE LA CULTURE

**DIRECTION SCIENTIFIQUE :** Pr KOUADIO N'guessan Jérémie,  
Université Félix Houphouët-Boigny Cocody

**Rédacteur en chef :** Pr GORAN Koffi Modeste Armand,  
Université Félix Houphouët-Boigny Cocody

**Rédacteur en chef adjoint :** Dr ADIGRAN Jean-Pierre, MC, INSAAC/Abidjan

### COMITE SCIENTIFIQUE

Pr KOUADIO N'guessan Jérémie, Université Félix Houphouët-Boigny Cocody

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 Georice Berthin, Université Omar Bongo (Gabon)

Pr ATSAIN N'cho François, Université Félix Houphouët-Boigny Cocody

Pr TOA Agnini Jules Evariste, Université Félix Houphouët-Boigny Cocody

Pr NANGA Adjaffi Angéline, Université Félix Houphouët-Boigny Cocody

Pr ABOA Abia Alain Laurent, Université Félix Houphouët-Boigny Cocody

Pr NGAMOUTSIKA Edouard, Université Marien NGOUABI (Congo Brazzaville)

Dr KOUAME Abo Justin, MC, Université Félix Houphouët-Boigny Cocody

Dr OULAÏ Jean Claude, MC, Université Alassane Ouattara de Bouaké

Dr OUATTARA Siaka, MC, Université Nangui Abrogoua d'Abobo-Adjamé

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'guessan Rémi, ISTC-P/Abidjan

Dr KAKOU Jean Parfait, INSAAC/Abidjan

Dr KOUASSI Amoin Liliane, INSAAC/Abidjan

Dr YAO Koffi Célestin, UFHB / Abidjan

### CHARGE DE LA DIFFUSION

Dr YOKORE Zibé Nestor, INSAAC/Abidjan

M. N'DRI Kouamé Richard, INSAAC/Abidjan

### INFOGRAPHIE

Dr KOUAKOU Kouamé Badouët, INSAAC/Abidjan

M. N'DRI Kouamé Richard, INSAAC/Abidjan

### EDITEUR

CRAC/INSAAC

# Sommaire

## Art, culture et développement

---

<b>ATCHOUA</b> N'Guessan Julien	<b>8</b>
L'industrie culturelle à l'ère du numérique en Côte d'Ivoire : analyse des usages, des pratiques et des opportunités	
<b>ATTADÉ</b> Kouakou Faustin	<b>16</b>
Architecture traditionnelle d'Akalékro en Côte d'Ivoire	
<b>COULIBALY</b> Zié	<b>30</b>
La crise des salles de cinéma d'Abidjan (Côte d'Ivoire)	
<b>KOKO</b> Kouakou Alfred	<b>48</b>
Valeurs plastiques et esthétiques de la statuaire baoulé	
<b>KOSSONOU</b> Yao Badou Noel	<b>57</b>
Numérique et nécessité de création d'agences de régulation sectorielles : cas de l'industrie musicale de la Côte d'Ivoire	

## Philosophie

---

<b>YAO</b> N'Guessan Sylvain	<b>81</b>
Ethique hégélienne de la réconciliation et reconstruction post-crise en Côte d'Ivoire	
<b>KARABOILY</b> Mah Hortense	<b>97</b>
Expérience esthétique et jugement politique : prolégomènes à la pensée politique de Hannah Arendt	
<b>SORO</b> Fampiémin	<b>111</b>
Le contrat, une réappropriation possible de la parole: consensus démocratique et non-violence	

## Poésie

---

<b>ONDO</b> Marina Myriam	<b>127</b>
La peinture de l'amour et de la guerre dans la poésie érotique de Guillaume Apollinaire	

- KOUAME Teya** 141  
Les déterminants sociaux de la faible utilisation du préservatif dans la région de l'Indénié-Djuablin (Côte d'Ivoire)

## Sciences de l'éducation

---

- HONVO Camille** 153  
Images fixes et lexique historique
- GOHOUA Dago Emile** 167  
Démarche qualité en éducation : cas du profil de performance d'un enseignant des lycées et collèges

## Sciences du langage

---

- DAGNOGO Gnéré Laetitia Blama, SAMASSE Arrouna** 176  
Le *fassa-là* dans la communication orale, un axe de développement culturel en Côte d'Ivoire

## Sociologie - Anthropologie

---

- KOFFI Okon Marguerite –DJAH, EHOUMA Koffi Ludovic, NANGA Angeline -ADJAFI** 189  
Connaissances, attitudes et pratiques en matière de mariage d'enfants dans la région du Gontougo à Bondoukou : enjeux de significations culturelles

## Théâtre

---

- OSSEY Yapi Lambert, YAPI Yapo Elian Estel** 200  
Le théâtre : une forme de communication singulière
- SILUÉ Gnénébélougo** 211  
Le décor en perspective double dans la dramaturgie d'Eugene Ionesco, un rapport agonistique entre le théâtre et le cinéma

**SOUPE** Lou Touboué Jacqueline

**223**

La représentation de la femme dans le théâtre ivoirien

**OUATTARA** Kignema Louis

**233**

La dynamique discursive dans le théâtre de Tchicaya U Tam'si

## **Art, culture et développement**

---

**L'INDUSTRIE CULTURELLE A L'ERE DU NUMERIQUE EN COTE D'IVOIRE :  
ANALYSE DES USAGES, DES PRATIQUES ET DES OPPORTUNITES**

***THE CULTURAL INDUSTRY IN THE DIGITAL AGE IN COTE D'IVOIRE :  
ANALYSIS OF USES, PRACTICES AND OPPORTUNITIES***

**ATCHOUA N'Guessan Julien**  
Université Félix Houphouët-Boigny  
[n\\_atchoua@yahoo.fr](mailto:n_atchoua@yahoo.fr)

**Résumé**

Les usages et pratiques dominants des technologies de l'information et de la communication dans les activités humaines permettent de valider le fait qu'à l'époque contemporaine, nous passons de l'ère de la communication classique à l'ère des échanges d'informations numériques. Cette nouvelle donne qui bouleverse les habitudes de consommation médiatique permet de s'interroger sur les pratiques et les expériences acquises par les acteurs culturels africains de Côte d'Ivoire dans cette aventure de l'exploitation du numérique. La tentative de réponse à cette préoccupation a permis d'organiser des entretiens compréhensifs approfondis et des enquêtes complémentaires auprès de douze (12) artistes musiciens, comédiens et producteurs et d'une centaine d'internautes consommateurs d'œuvres artistiques en mars 2020. Ces investigations, théoriquement fondées sur le paradigme des usages et appropriations, ont permis de décrypter l'imaginaire qui gouverne les logiques, les pratiques et les opportunités qu'offre le numérique dans l'industrie culturelle ivoirienne.

**Mots-clés** : usages, appropriation, numérique, industrie culturelle, artistes, opportunités

**Abstract**

The usages and prevailing practices of Information and Communication Technologies in human activities permit to approve of the fact that, in the present-day epoch, we move from the classical communication era to digital information exchange era. This new state of affairs turns up side down media consumption habits. It also allows to wonder about practices and acquired experiences by African cultural actors of Côte d'Ivoire in the experience of digital technology use. The concern response attempt permitted to conduct thorough understanding interviews and additional surveys from twelve (12) musicians, comedians and producers and a hundred of work of art user surfers in March 2020. These investigations, theoretically laid upon usage paradigms and acquirements, allowed to comprehend the imagination which governs logics, practices and opportunities provided by the digital technology in the Ivorian cultural industry.

**Key words**: usage, acquirement, digital, cultural industry, artists, opportunities.



## **I. INTRODUCTION : QUAND LE NUMERIQUE CONQUIERT UNE INDUSTRIE**

### **1.1. Le contexte de l'étude**

Contrairement aux préoccupations exprimées par Adorno (cité par Voirol, 2011, pp.7-8), sur le « *fétichisme de la marchandise* » de l'industrie culturelle et de ses rapports de consommation avec le public, cette recherche s'inscrit dans le domaine des usages et appropriations des technologies de l'information et de la communication (TIC) chez les professionnels de l'industrie culturelle artistique. La fracture numérique reste relativement une réalité en Afrique et en Côte d'Ivoire. L'apport des TIC en termes de niveau de développement humain sur le continent est encore mitigé de nos jours. Seuls 10 % des foyers en Afrique, précise Cazabat (2018), possèdent un ordinateur et un individu sur quatre utilise Internet dans ses activités. Les usages et pratiques des technologies électroniques demeurent cependant une réalité en Afrique bien que ralentis par le faible niveau de revenu des populations. Dans le monde de l'industrie culturelle, chez les artistes ivoiriens notamment, on y observe diverses échelles d'appropriation de ces outils technologiques dans la promotion des œuvres d'art. L'offre de fourniture de service internet est diversifiée dans le pays grâce à la présence marquée sur le sol ivoirien de trois opérateurs privés concurrents effectivement en activité selon les informations confirmées par l'autorité de régulation des télécommunications en Côte d'Ivoire (ARTCI).

En tant qu'instrument à la disposition de l'activité humaine, le numérique prend de plus en plus de place dans la création, la production, le fonctionnement, la diffusion, la commercialisation et la visibilité des acteurs du monde culturel en Côte d'Ivoire. Cette réalité donne raison aux auteurs Francblin et al. (2003, p. 8) qui estiment que « *l'art est toujours tributaire d'une évolution et de ruptures aussi bien historiques qu'esthétiques* ». Au niveau donc de l'art contemporain, les nouvelles technologies ont contribué à mettre fin à « *l'illusion d'éternité des œuvres, l'illusion de leur ubiquité, l'illusion de leur évidence* » (Francblin et al. 2003, p. 9). Dans cette perspective, l'industrie culturelle ne saurait être en marge d'une dynamique universelle irréversible favorisée par le numérique. Le regroupement des producteurs multimédia du Canada indique justement que la réalité numérique qui domine aujourd'hui tous les secteurs de la société, les créateurs de contenu numérique réécrivent quotidiennement l'histoire de la production culturelle d'ici en innovant, tant sur le plan de la production, de la diffusion et de la distribution des contenus culturels que sur le volet des relations de plus en plus interactive avec les consommateurs (Agbobli et Tchiehoul, 2020). Qu'en est-il alors de la situation ivoirienne ? Quelle connaissance managériale ou « *Knowledge Management (KM)* » (Benmahdi, 2011, p. 143) structure le positionnement national et international des œuvres artistiques ivoiriennes à l'ère des technologies numériques ? Ces analyses suscitent des questions de recherche qui permettent d'orienter nos investigations.

### **1.2. Les questions de l'étude**

Si l'on considère le numérique comme une opportunité offerte aux utilisateurs, il faut bien se demander ce que ceux-ci en pensent et ce qu'ils en font dans le cadre de leurs activités professionnelles. Ainsi, nous sommes à même de nous interroger sur la manière dont, en Côte d'Ivoire, les acteurs des industries culturelles mettent à profit le potentiel qu'offre le numérique dans le cadre de leurs activités de création, de production, de diffusion et de commercialisation des produits culturels et artistiques. L'objectif de cette étude est d'apprécier l'importance du numérique dans la création, la production, la diffusion, la commercialisation des produits culturels

et artistiques ivoiriens. L'étude est fondée sur l'hypothèse que la méconnaissance des opportunités qu'offre le numérique, les acteurs de l'industrie culturelle ivoirien l'exploitent insuffisamment dans le cadre de leur activité de création, de production, de diffusion et de commercialisation des produits culturels artistiques ivoiriens.

## **II.CADRE DE REFLEXION THEORIQUE ET METHODOLOGIQUE**

### **2.1. Cadre de réflexion théorique**

Cette recherche s'inscrit dans le champ de la sociologie des usages des TIC et de l'appropriation du numérique. Il s'agit d'une sociologie des usages professionnels, socioculturels du numérique dans une perspective d'optimisation des pratiques du métier. Elle s'intéresse à la dynamique favorisée par la technologie et la perception d'une catégorie professionnelle sur celle-ci. Dans une perspective descriptive des usages, elle plonge dans un double univers, celui du numérique et celui des acteurs de l'industrie culturelle. Le premier univers se braque sur les usages des médias sociaux, de leurs applications et du Web dans le processus de création, de production, de diffusion et de commercialisation du produit culturel et artistique. Le second univers infiltre le milieu artistique dans leur pratique et leur perception de l'opportunité que le numérique offre.

D'une part, une bonne connaissance de l'écosystème numérique a pour avantage une bonne exploitation du potentiel technologique au profit d'une carrière professionnelle parfois instable et influencée par des contraintes spécifiques à l'artiste. D'autre part, le bénéfice multidimensionnel de l'acteur culturel pourrait se matérialiser dans sa capacité à conquérir de nouveaux espaces culturels et un public plus large de consommateur.

Le développement de l'industrie culturelle par le canal des technologies de l'information et de la communication est, pour paraphraser Atchoua et al. (2020, p. 11), « *un sujet d'actualité dont les enjeux n'échappent pas à la curiosité scientifique* ». Tenter de répondre à des questions sur les usages et les appropriations d'Internet dans le monde de l'industrie culturelle en Côte d'Ivoire s'inscrit dans une telle dynamique scientifique qui a suscité de notre part la mobilisation d'un cadre méthodologique d'enquête sur le terrain ci-après présenté.

### **2.2. Méthodologie d'approche**

La tentative de résolution de la problématique des usages d'internet dans les pratiques professionnelles artistiques en Côte d'Ivoire a été possible par la collecte et l'analyse d'informations sur le terrain auprès des acteurs concernés. Les méthodes qualitatives et d'observation ont présidé à l'usage d'instruments de collectes de données, notamment des entretiens compréhensifs souples (Kaufmann, 1996) auprès de quatre (4) managers, trois (3) artistes-humoristes, deux (2) artistes chanteurs, deux (2) promoteurs de spectacles et de 124 internautes à travers des e-entretiens. Ainsi que le soutient Marcoccia (2016), la facilité d'accès à internet a donc permis d'atteindre plus facilement les consommateurs en ligne de l'industrie culturelle en Côte d'Ivoire. D'un côté, tous les genres artistiques (coupé-décalé, zouglou, reggae, humour, comédie), ont été couverts dans un besoin d'apprécier et de collecter le rapport au numérique selon l'âge, le genre et le domaine artistique. De l'autre côté, les acteurs de production, de diffusion et de commercialisation (manager, diffuseur, etc.).

Les échanges avec ses différents acteurs de l'industrie culturelle en Côte d'Ivoire ont porté sur la matérialité des usages et de l'appropriation du numérique dans leurs activités. Une fréquence irrégulière de huit (8) observations de visu, complémentaires aux entretiens, ont par ailleurs été menées à la période sus-indiquée en vue de s'enquérir des échanges entre les artistes et leur public en ligne. Dans cette démarche, référence a été faite à l'observation/description préconisée par De Sardan (2016) qui consiste à restituer le plus fidèlement possible les faits dans leurs contextes.

Le déroulement des entretiens s'est fait en tenant compte des spécificités des activités de création, de production, de diffusion et de commercialisation des produits culturels et artistiques ivoiriens imposent de prendre des dispositions en vue d'avoir accès à des professionnels aux agendas particuliers. Ainsi, certains acteurs ont été interviewés de jour, d'autres de nuit en fonction de leur disponibilité.

La méthode d'observation adoptée a permis de collecter des informations intéressantes. Leur analyse, telle que se présente la structure du travail, a suscité d'abord, la définition du cadre méthodologique en question, ensuite, le décryptage du niveau de matérialisation des usages du numérique et enfin, l'analyse de la réception de ces discours par les populations cibles.

### **III. LES PRINCIPAUX RESULTATS**

#### **3.1. Trajectoire professionnelle des artistes à l'ère des usages numériques**

En Côte d'Ivoire, de nombreux acteurs de l'industrie culturelle ont intégré le monde artistique selon des concours de circonstances personnelles. Des plus talentueux aux moins connus du public, le profil scolaire des acteurs converge vers des personnes qui, dans leur majorité, n'ont pas eu accès aux études supérieures pour des raisons d'insuffisances de moyens financiers des parents ou de leurs substituts. Outre ces aspects liés aux conditions de vie difficile des géniteurs, tous les artistes rencontrés admettent avoir un talent artistique latent qui est découvert plus tard. Comme attirés par des forces artistiques extérieures, ils disent résister peu à la tentation d'imiter une icône ou de faire cavalier avec un artiste de référence ou renom dans un genre artistique particulier. Le monde musical ivoirien a, quant à lui, vu apparaître les *Disc-Jockey* se transformer plus rapidement en des artistes musiciens officiels. Les propos suivants de l'artiste musicien Kanté laisse apparaître une idée de comment il s'y est pris dans son métier :

*Donc après 97 j'ai fait la connaissance d'une maison de production NKB qui est Adjamé. On a fait des tournées en tant que DJ et en même temps que présentateur dans mes tournées. En 2000, je me retrouve sur une station radio pour la première fois radio Zenith FM. En 2003 à la venue du coupé décalé étant donné que j'étais DJ et animateur et manager aussi. J'ai été approché par Koné Dodo, le Manager d'Alpha Blondy, il a réalisé un album de six titres pour moi et l'album était baptisé malowoussou. C'est-à-dire en Malinké le riz local qui est doux. (Propos de l'artiste Kanté, mars 2020)*

Ces profils artistiques à l'ère des technologies de l'information et de la communication (TIC) laissent apparaître des interrogations sur l'usage chez ces artistes d'internet dans leur métier. Ainsi que le précise Rieffel (2014, p. 37-38), appréhender et comprendre l'influence réelle des TIC dans le processus de changement qu'elles occasionnent enjoignent de réfléchir préalablement aux rapports

entre la technique, les TIC en question et la société car, admet-il, « *la technique n'est pas vraiment neutre (...), elle est par essence ambivalence parce qu'elle entraîne quel que soit l'usage que l'on en fait, des conséquences positives et/ou négatives* ». Dans l'industrie culturelle artistique cependant, l'usage d'internet et de ses applications apparaît comme une exigence de l'heure que le comédien « Koro Abou », pour ne traiter que cet exemple dans le présent chapitre, exprime en ces termes :

*Bien sûr on n'a pas le choix vous savez le monde de la technologie évolue tellement vite aujourd'hui et est pratiquement le carrefour de tous les business donc se mettre en marge est peine perdu en tout cas pas moi Koro Abou. Et donc on utilise internet pour faire la communication de nos productions sur les réseaux sociaux à ce propos je vous invite à visiter de temps à autre notre site web [www. koroproduction.ci](http://www.koroproduction.ci) on se sert également pour faire des mises à jour des logiciels que nous utilisons pour les montages et autres. (Koro Abou, mars 2020)*

L'influence des dispositifs technologiques constitue, à l'analyse des propos ci-dessus, un facteur de transformation, voire d'organisation de la production artistique. Les appréciations de ces usages varient cependant d'un professionnel artistique à l'autre. En d'autres termes, dans le contexte actuel de l'apparition de la « *société informationnelle* » (Castells, cité par Riéffel, 2014, p. 23) où le traitement et le contrôle de la transmission de l'information déterminent des enjeux de pouvoir et de productivité (Riéffel, 2014), doit-on penser à l'avènement en Côte d'Ivoire d'une nouvelle société artistique ?

### **3.2. Des usages du numérique dans une perspective professionnelle**

Les expériences et pratiques d'utilisation d'Internet à des fins de découvrabilité culturelle sont insuffisamment considérées comme une opportunité par les acteurs de l'industrie culturelle en Côte d'Ivoire. Pour le moment, le numérique n'occupe pas une place importante dans le processus de création des œuvres artistiques. L'usage qui est fait d'internet, incluant les applications numériques et les médias sociaux sont plus en lien avec leur sociabilité qu'avec leur besoin de booster leur potentiel en tant qu'artiste. Les artistes se contentent du strict minimum qu'internet puisse leur offrir pour atteindre des objectifs de notoriété, c'est-à-dire un nombre relativement mieux accru de followers :

*Avec l'internet, les vues ont augmenté et tu ne vas plus aller faire un rang devant une télé pour voir un responsable pour faire passer ton contenu. Directement, tu as ton ordinateur, tu as la connexion directement tu peux travailler. Qui dit artiste dit les personnes qui soutiennent l'artiste c'est-à-dire les fans. Mais si ces personnes ne voient pas ce que tu fais, tu es perdu. Oui j'ai un site internet, whatsapp Facebook, Instagram un compte Youtube mais je pense que mon chargé de communication peut mieux vous répondre il est le mieux outillé (Koro Abou, mars 2020).*

Si pour le précédent artiste, l'usage d'Internet est renforcé par une appropriation quasi effective de l'outil numérique à travers sa présence sur les réseaux sociaux et par la création d'un site personnel, les propos suivants de l'artiste Chris traduisent l'information inverse :

*Je n'ai pas de site internet. J'utilise plus les réseaux sociaux et plus mon compte YouTube. Je n'ai pas de site internet parce que pour un artiste c'est visité quand tu es*

*plus visible. Et quand tu n'es pas trop visible ça ne sert à rien d'avoir un site internet* (Chris, mars 2020).

Comme bien d'autres, la connaissance technique de certaines données numériques d'optimisation des services et de visibilité ne sont pas à la portée de certains artistes. Ils préfèrent les réseaux sociaux et principalement les plateformes qui constituent des accès mieux aisés. A ce niveau, les stratégies classiques d'approche des publics demeurent des plus inadaptées au public de plus en plus virtuel. Les conséquences sur les interactions entre l'artiste et la communauté de fans en ligne restent visiblement l'accès réduit aux pages personnelles de l'artiste sur les plateformes en question.

Pour Casabat (2018, p. 19), l'accès aux technologies numériques est, certes, un indicateur important du niveau de développement dans une société, mais aussi « *un moyen particulièrement efficace, rapide et relativement peu coûteux d'améliorer le niveau de développement des populations sur plusieurs aspects* ». A ce stade, il apparaît clairement que les stratégies d'approche communicationnelle des publics restent limitées dans le processus de leur identification pour une synergie d'interactions plus constructives. La réponse de l'artiste chanteur Kanté rapportée ci-dessous sur la question des interactions avec son public est :

*Non pas en tant que tel, il n'y a pas de stratégie marketing digital de Soumangourou Kanté. Et je n'ai pas de fan club qui existe. Il y a des gens qui m'aiment mais pas un groupe de fan club. Mais il y a plein de jeunes qui veulent se lancer dans le métier de la communication et être présentateur. Dieu merci, ils me prennent comme exemple, ils veulent être comme moi et faire comme moi un jour. Je leur donne l'envie de faire le travail par ma simplicité et sans embrouille quoi.* (Kanté, mars 2020).

Ce participant manifeste son optimisme à être libre vis-à-vis des usages et des applications. Il compte sur ses talents d'ailleurs imités. En envisageant, par ailleurs, les défis, obstacles et opportunités liés à Internet et à la découvrabilité des contenus culturels, on peut en déduire un instrument indispensable de travail dans le monde artistique. Il constitue le nouvel espace de partage des savoirs (Kiyindou et Beautista, 2011). Les œuvres de production culturelle constituent des informations, voire des éléments de connaissance dont la diffusion libre par l'artiste producteur participe des exigences de la « *Société de l'information* » où indépendamment du canal emprunté l'information est diffusée pour le bien-être politique, financier, social des hommes (Kiyindou, 2016, p. 7). Par ailleurs, chez les artistes usagers d'Internet une amélioration de leur pouvoir d'achat à travers l'utilisation des données numériques est mentionnée. Cependant, la protection des œuvres artistiques contre les phénomènes de piraterie n'est pas une garantie dans l'usage des outils numériques.

#### **IV. CONCLUSION**

##### **4.1. Vers une exploitation accrue des usages du numérique dans l'industrie culturelle en Côte d'Ivoire**

Les acteurs de l'industrie culturelle ivoirienne se servent du numérique dans le cadre de leur activité en raison de la dépendance humaine à la technologie. Toutefois, s'agit-il d'un usage professionnel, social ou ludique ? Ce travail a été une aventure dans le monde de la culture ivoirienne pour en

apprécier la place qu'occupent les technologies numériques. Il en ressort que cette industrie se transforme progressivement grâce aux opportunités qu'offrent les plateformes d'extension et d'expansion de son œuvre à l'endroit des publics cibles. Les acteurs ivoiriens en sont conscients. Ils suivent cette mutation technologique, certes, avec des difficultés liées à une absence de stratégies numériques préalablement bien définies par les acteurs. Les différences générationnelles se présentent comme la raison des disparités observées dans l'exploitation du numérique par les acteurs de l'industrie culturelle en Côte d'Ivoire. Au total, ces acteurs de l'industrie culturelle se sont approprié l'usage artistique des technologies numériques. Celles-ci jouent un rôle central dans la revalorisation et l'extension de l'industrie culturelle.

#### **4.2. Les perspectives de recherche**

Les technologies numériques s'imposent au monde de la culture industrielle ivoirienne en dépit des résistances observées chez certains artistes de maintenir le cap de la relation directe entre les comportements émotionnels et les créations artistiques. Néanmoins, la nécessité de faire mieux et de faire face aux besoins de conquérir de nouveaux espaces de notoriété et de s'y imposer invite à se tourner vers les applications et les outils numériques. Cette appropriation forcée ou voulue pour la production des biens de consommations artistiques et de positionnement de soi ouvre, cependant, d'autres perspectives de réflexions sur la réappropriation des œuvres artistiques et les enjeux sociaux qui en découlent. Internet faciliterait-il cette « *appropriation artist* » ou « *la culture recyclée* » (St-Germain, 2012, p. 131) qui traduit la facilité que le numérique offre de s'approprier les œuvres artistiques existantes. En somme, le rapport entre l'art contemporain et l'appropriation par les acteurs de l'industrie culturelle présente des enjeux socioéconomiques, juridiques, politiques et communicationnels qui restent à explorer en Côte d'Ivoire, en Afrique et à l'échelle mondiale. Il faut donc conclure avec Riéffel (2014, p. 261), qu'« *en explorant le nouveau territoire de la communication numérique qui se dessine peu à peu sous nos yeux (...) le sociologue éprouve quelques difficultés à tirer des conclusions définitives à propos d'un objet aussi mouvant que celui de l'impact des technologies numériques sur le monde de la culture* ».

#### **BIBLIOGRAPHIE**

- Agbobli, C. et Tchehouali, D. (2020), « Regards croisés sur la découvrabilité des cultures francophones à l'ère numérique », *Invitation : Webinaire OIF-UQAM*, Montréal (17 décembre 2020).
- Atchoua, N. J., Bogui, J. J. et Diallo S. (2020), « Introduction ». (S/dir.), *Technologies numériques et sociétés africaines enjeux de développement*. Londres, ISTE Editions, p. 7 à 12.
- Benmahdi, D. (2011), « Contribution au développement du paradigme "sociétés du savoir" en sciences de l'info-com », *Nouveaux espaces de partage des savoirs : dynamique des réseaux et politiques publics*, S/dir Kiyindou A. et Bautista R. A., Paris, L'Harmattan.
- Benjamin, W. (1997), *Sur l'art et la photographie*, Paris, Editions Carré.
- Breton, P., Proulx, S. (2002). *L'explosion de la communication. Introduction aux théories et aux pratiques de la communication*. Montréal /Paris, Éditions du Boréal/La Découverte.

- Cazabat, C. (2018), « L'impact des technologies de l'information et de la Communication sur le développement », *Objets connectés et développement intelligent*, S/dir KiKiyindou A., Akam N. et Damone E., Paris, L'Harmattan, p. 13 à 26.
- Francblin, C., Sausset, D. et Leydier, R. (2003), *L'ABCdaire de l'Art contemporain*, Paris, Flammarion.
- Kaufmann, J.-C. (1996), *L'entretien compréhensif*, Paris, Collection Nathan.
- Lassale, H. (1986), *L'art au XXe siècle : de 1900 à la seconde guerre mondiale*, Paris Flammarion.
- Marcoccia, M. (2016), *Analyser la communication numérique*, Paris, Armand Colin.
- Mercklé, P. (2004), *Sociologie des réseaux sociaux*, Paris, La découverte.
- Quivy, R., Compenoudht, L.V., Marquet, J. (2017). *Manuel de recherche en sciences sociales*. Dunod, Paris.
- Riéffel, R. (2014), *Révolution numérique, révolution culturelle*, Paris, Editions Gallimard.
- St-Germain, P. (2012), *La culture recyclée en dix chapitres réutilisables*, Montréal, Liber.
- Voirol, O. (2011), « Retour sur l'industrie culturelle », *Réseaux 2011/2* (n° 166), pages 125 à 157, mis en ligne sur Cairn.info le 05/05/2011, URL : <https://www.cairn.info/journal-reseaux-2011-2-page-125.htm>, (Consulté le 03/01/2019).

## ARCHITECTURE TRADITIONNELLE D'AKALEKRO EN CÔTE D'IVOIRE

**ATTADÉ** Kouakou Faustin

Université Félix Houphouët-Boigny.

Côte d'Ivoire, Abidjan

[saydess@yahoo.fr](mailto:saydess@yahoo.fr)

### Résumé

Comme d'autres aspects de la culture ivoirienne, l'habitat est une référence indéniable dans la structure sociale. Chaque groupe ethnique en Côte d'Ivoire a ses propres traditions architecturales. De la construction sur pilotis des Ahizi au Soukala des Lobi en passant par le style impluvium des Dida, il existe plusieurs variétés d'habitats dans nos villages. Ce foisonnement architectural permet d'identifier différentes techniques de construction en bois. Elles sont l'objet d'un large éventail de matériaux dont le savoir-faire est transmis de génération en génération. Aujourd'hui, il semble impérieux d'exposer sur les différents types d'habitat traditionnel dans toutes ses formes au sein des sociétés traditionnelles en pleine émergence, afin d'extirper leur quintessence dans un avenir d'agglomération prometteur. Cette présentation concerne l'architecture typique de certaines constructions dont le langage demeure dans les annales du patrimoine culturel. Tel est le cas du village Akalekro dans le département de Tiassalé. L'objectif de l'étude est de montrer la valeur culturelle qui réside encore dans le savoir-faire ancestral de ce type d'architecture. Pour y parvenir, plusieurs techniques de recueil ont été combinées dont l'enquête de terrain, l'observation directe et l'étude documentaire. Les résultats permettent de comprendre la cohérence qui existe entre l'habitat et les éléments socioculturels déterminant ainsi une architecture originelle du peuple Baoulé.

**Mots clés:** Architecture, Baoulé, bois, habitat, traditionnel.

### Abstract

Like other aspects of ivorian culture, housing is in particular an reference in the social structure. Each ethnic group in Côte d'Ivoire has its own architectural traditions. From the construction on stilts of the Ahizi to the Soukala of the Lobi via the impluvium style of the Dida, there are several varieties of habitats in our villages. This architectural profusion makes it possible to identify different wood construction techniques. They are the subject of a wide range of materials whose know-how is passed on from generation to generation. Today, it seems imperative to exhibit on the different types of traditional housing in all its forms within traditional societies in full emergence, in order to extract their quintessence in a promising future of agglomeration. This presentation concerns the typical architecture of certain constructions whose language remains in



the annals of cultural heritage. This is the case of the village Akalekro in the department of Tiassalé. The objective of the study is to show the cultural value which still resides in the ancestral know-how of this type of architecture. To achieve this, several collection techniques were combined, including field investigation, direct observation and documentary study. The results make it possible to understand the coherence which exists between the habitat and the socio-cultural elements thus determining an original architecture of the Baoulé people.

**Keywords :** Architecture, Baoulé, wood, habitat, traditional.

## Introduction

Chaque groupe ethnique en Côte d'Ivoire possède sa propre culture architecturale. Elle constitue l'expression ultime des villages et des peuples. Les techniques de construction sont transmises de génération en génération. L'on a beaucoup à comprendre de cette architecture révélant l'intelligence des concepteurs qui sont obstinés à rendre conforme l'habitation<sup>4</sup> à l'habitat<sup>5</sup>. Aujourd'hui, l'habitat traditionnel est comme un témoignage du patrimoine à conserver soigneusement. Sur toute l'étendue du territoire ivoirien, les villages expriment le langage du savoir-faire ancestral visible à travers le concept de la construction des maisons. L'essentiel des matériaux s'obtenait à partir de la nature. Mais, l'utilisation de matériaux modernes dans le bâtiment a permis de créer un nouveau mode d'habitat. En revanche, l'habitat tribal réalisé avec des matériaux et des techniques locaux procure du confort et un mieux-être aux habitants. Le paysage rural, dans son ensemble, est inscrit dans cette logique architecturale car il est l'expression d'un ensemble de compétences et d'habiletés, d'expériences pratiques et de connaissances. L'habitat, dans ce sens, est composé de petites maisons en terre argileuse dont la toiture varie selon la région. L'histoire de ces constructions est étroitement liée à la croyance et à l'orientation culturelle de chaque peuple. Par conséquent :

*Les maisons d'habitation répondent à un besoin vital et reflètent la structure sociale. Elle est l'expression des goûts, des besoins et des possibilités de ceux qui y vivent comme des conditions du milieu physique dans lesquelles se trouvent leurs habitations.* (P. Laborde, 2001, p. 86).

Les maisons réalisées en terre battue, sur une structure en bois ou non, sont observables partout sur l'étendue du territoire. Mais, au sud de la Côte d'Ivoire, les villages du littoral sont distingués à travers l'utilisation excessive du bambou. Dans ce foisonnement architectural de l'habitat traditionnel, l'analyse portera sur l'habitat du peuple Baoulé situé dans le département de Tiassalé. Pour ce faire, le choix a été porté sur le village d'Akalekro situé dans le département de Tiassalé. Le choix de l'étude du village Akalekro est justifié du fait de sa richesse architecturale ethno-tribale. Tiassalé est une ville située au sud de la Côte d'Ivoire. Elle appartient aux peuples Akan et regroupe plusieurs villages<sup>6</sup> dont Akalekro. Ce village est situé à plus de quarante kilomètres (40km) du chef-lieu de département. Son accès est possible grâce à la bicyclette et à la moto. On peut y accéder aussi par voie fluviale passant par Bacanda<sup>7</sup>. Il fait frontière avec une

---

<sup>4</sup> Construction destinée au logement

<sup>5</sup> Mode de logement

<sup>6</sup> Ehuakré, Irobo, Akpoungbou (les trois villages voisins et limites d'Akalekro).

<sup>7</sup> Bacanda est une sous-préfecture de Grand-Lahou limitée à l'Est par la forêt et les plantations et loin au-delà du fleuve Bandama les villages de Broubrou et Akpoungbou et Akalekro au Sud. Cf. Carte n° 2, p. 22 de cette étude.

partie du fleuve Bandama. Une rue principale traverse le village en le divisant en deux espaces dont l'un est en pente et l'autre plat. Au sein d'Akalekro, on trouve différents types d'habitats essentiellement traditionnels construits en bois. Mais un regard dérisoire est porté sur cette architecture qui ne cesse d'animer les espaces villageois, car elle subit les effets du temps et des mutations socioculturelles qui contribuent à son amenuisement progressif. Pour cela, quel est l'intérêt d'étudier l'habitat ancestral d'un village ?

Cet article essaiera de répondre à cette question principale à travers une approche définitionnelle qui montre les liens entre le village d'Akalekro et l'habitat qui incarne son identité. En second lieu, sera mis en relief le rapport qu'entretient l'habitat traditionnel avec les valeurs socioculturelles de la Côte d'Ivoire.

L'habitat est source d'équilibre social et de développement de la communauté. Quant à l'habitat traditionnel, il reste un cadre de vie souvent lié à la condition sociale du concepteur. Mais, tout ce qui est capable de fournir des informations sur la condition sociale, l'habitat et le village est l'histoire de l'architecture. La perception architecturale de l'habitat à Akalekro est tout autant originale que l'habitat traditionnel dans son ensemble. La base de cette originalité repose sur l'utilisation des matériaux locaux, l'aménagement des cases et des espaces, mais aussi sur la création et la fonction de chaque pièce conçue. Chez les peuples Baoulé et Abidji-Agni, cette culture architecturale respecte le processus du savoir-faire artistique, les besoins quotidiens et immédiats de l'homme. L'exploitation des matériaux et la maîtrise des techniques de construction d'Akalekro témoignent de la valeur architecturale en Côte d'Ivoire. D'ailleurs :

*L'architecture des sociétés traditionnelles dite architecture vernaculaire, frappe par le nombre relativement restreint des types et des techniques mis en jeu, dû au fait qu'elle est fortement soumise aux contraintes naturelles (matériaux disponibles, climat, topographie). Cependant, ces divers types d'architecture s'expriment en d'innombrables variétés qui reflètent d'autres facteurs culturels essentiels (l'organisation sociale, la religion et le symbolisme), ou dépendent des conditions mêmes de l'habitat (maison collective ou individuelle, habitat groupé ou dispersé ...).*  
(P. Merlin, F. Choay, 1988, p. 74).

Cette organisation architecturale prend tout son sens dans la construction d'une maison au sein du village qui est au cœur de cette recherche. En effet, la construction d'une maison à Akalekro obéit-elle à un concept architectural ou à un récit culturel enraciné dans les mœurs des villageois ? Ainsi, partant de la question principale formulée dans l'introduction, d'autres sont-elles en droit d'être posées en ces termes : comment la nouvelle génération est-elle capable d'assurer la pérennité de ce patrimoine bâti en terre ? En quoi l'habitat d'Akalekro peut-il être un vecteur de transmission de savoir architectural ? La réponse à ces questions cadre avec l'objectif de cette étude qui est de retracer les valeurs culturelles de l'architecture traditionnelle à travers les constructions des peuples Baoulé et Abidji-Agni. À cet effet, il convient de décrire l'espace géographique et son exploitation, exposer les techniques et le savoir-faire des bâtisseurs puis les matériaux usuels de construction. Pour réussir cette étude, il s'agit de s'appuyer sur une méthode d'analyse conséquente afin de cerner la problématique liée à l'habitat traditionnel en Côte d'Ivoire.

## 1. Méthode d'analyse

Selon Guy, Tapie l'habitat, « *ne se réduit pas au logement, mais intègre tous les lieux de vie* » (2014, p. 226). Il constitue un espace support essentiel à la construction de l'identité individuelle et à celle d'une vie en société. La vie en société est à l'image d'un comportement étroitement lié au mode de vie inspiré par les habitants qui fabriquent l'espace. Cet espace regroupe l'habitat (C. Coquery-Vidrovitch, 1990, p. 16) où habitent plusieurs entités (familles ou personnes) créant le village. Ce village devient un objet, le mode de vie associé à l'habitat est un fait social et une méthode s'impose pour leur analyse (E. Durkheim, 1986). Cette étude va décrire et analyser, à partir de quelques constructions du village d'Akalekro, comment l'habitat traditionnel du peuple Baoulé continue de contenir les valeurs socio-architecturales du paysage rural. L'analyse va s'appuyer sur l'enquête de terrain qui est une approche nécessaire dans le recueil de données fiables. L'enquête, à l'épreuve du terrain, permet de faire des photographies et d'avoir un contact direct avec l'habitat. Elles permettront d'obtenir un ensemble considérable d'images grâce à l'observation directe qui est une phase primordiale dans la méthode d'analyse de cette étude. Il faut être sur le site et passer un moment acceptable dans le village, non seulement pour les prises de vue, mais aussi pour les relevés architecturaux et surtout les entretiens. Ceux-ci permettront de construire un discours fiable autour du corpus dont les sujets s'articuleront autour de l'histoire de la construction des maisons, les techniques utilisées et la provenance des matériaux.

## 2. Présentation du cadre de l'étude

Le village fut à l'origine, un village agricole où ses habitants, quittant leur région d'origine, sont venus pour s'adonner des activités agricoles. Il a été fondé par les peuples Baoulé et Abidji-Agni installés dans cette zone dans le but de créer des plantations de cacao, de café et bien d'autres cultures. Les terrains sont relativement plats du côté Sud-Est et sans marécage. Le côté Nord-Ouest se trouve sur une pente et n'empêche pas les habitants de bâtir des logements traditionnels. Certains facteurs naturels contribuent à favoriser la construction des habitations sur pente. C'est un village entouré au Sud-Est de forêt et du côté Nord par une partie du fleuve Bandama (bras de Bandama). Ce fleuve sépare le village et Bacanda où les seuls moyens de transport sont les pirogues. Celles-ci représentent une source importante de revenue pour les jeunes du village. Seul le Nord est limité par une branche du fleuve Bandama (bras de Bandama) et les autres bordures par les forêts. Ces frontières dégagent clairement les limites terrestres de ce village. Tous ces atouts offrent une plateforme autour de ce village permettant de bâtir des logements traditionnels. Enfin, Akalekro est situé à la pointe du V baoulé. Cependant, on observe, dans ce paysage forestier, deux tendances architecturales depuis toujours. L'habitat traditionnel et ancien qui disparaît au profit de nouvelles constructions. Or, si l'on a l'habitude de voir les villages trop vite adopter l'architecture moderne, Akalekro est dominé par les constructions ancestrales issues de la culture des anciens. À cause de son enclavement prononcé, l'état des lieux est constitué essentiellement de maisons construites à partir de bois, de bambous et de terre battue.

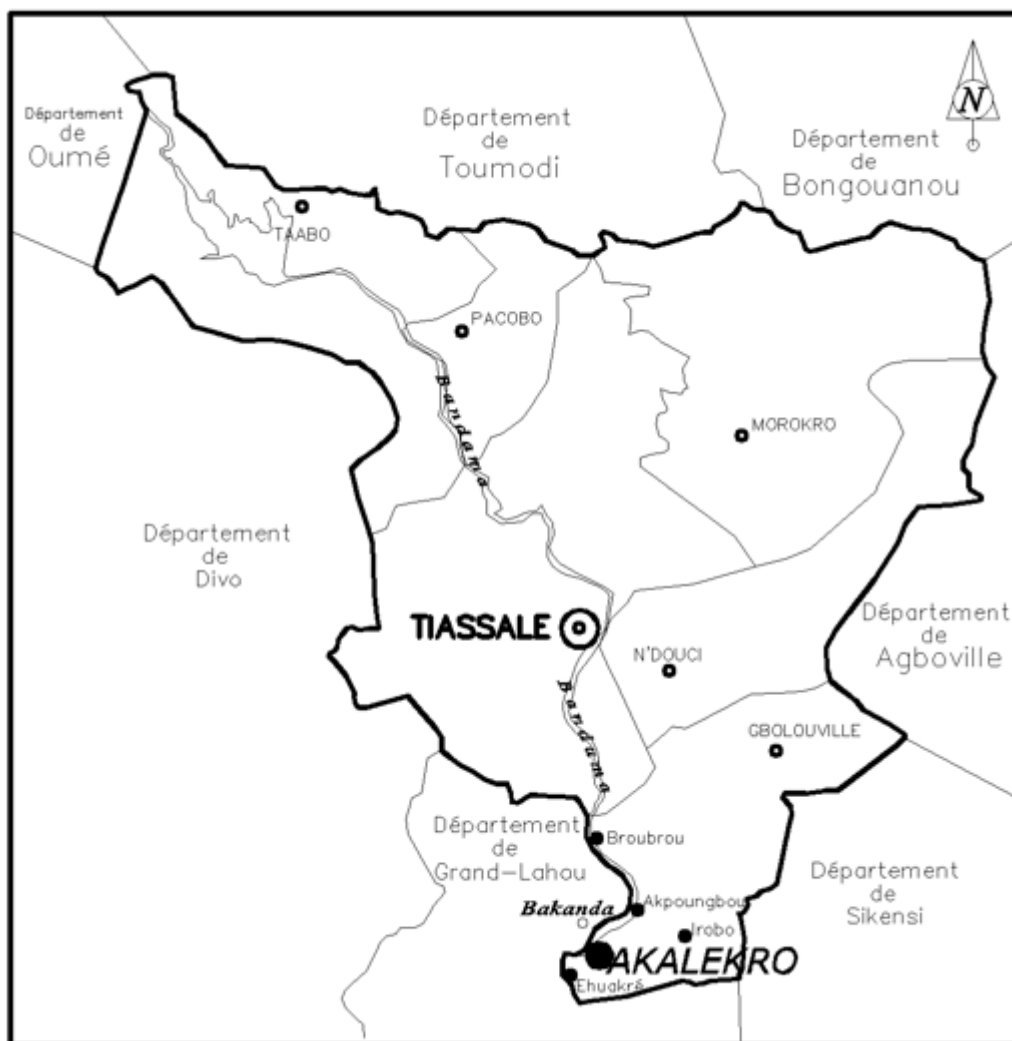
Carte n° 1 : Situation géographique d'Akalekro vers la pointe du V Baoulé



Source : Pierre PELTRE, 1977, *Le V Baoulé : Côte d'Ivoire centrale*, Paris, ORSTOM, p. 39.

Conception et réalisation : Attadé Kouakou Faustin, janvier 2020

**Carte n° 2 : Situation géographique d'Akalekro dans le département de Tiassalé**



Source : Bazoumana DIARRASSABOU, 2013, *Dynamique territoriale des collectivités locales et gestion de l'environnement dans le département de Tiassalé*, Thèse unique de Doctorat, Abidjan, Université Félix Houphouët-Boigny, p. 37.

Conception et réalisation : Attadé Kouakou Faustin, janvier 2020

### **2.1. La trame spatiale et la typologie d'Akalekro**

La trame spatiale d'Akalekro est conçue naturellement à partir d'une structure permettant aux habitants de mieux s'intégrer dans le paysage. Vivant en bloc auparavant, les habitants ont su s'arranger pour établir des lignes foncières en conformité avec le relief et le climat. Partant de cela, ces derniers se sont préoccupés de dresser leurs habitations de façon à échapper aux intempéries (pluie, inondations, tornade) et aux agressions des animaux. La trame est parfaitement représentée de sorte à permettre une bonne circulation dans tout le village, malgré la diversité architecturale. Le site est fait de ruelles divisant les quartiers qui constituent les grandes familles. Une voie principale traverse tout le village le scindant en deux grandes parties : une partie en pente et l'autre plane. Ainsi, la typologie et la composition du paysage s'appuyant sur le critère du relief, la description dans tout son sens s'étend sur deux formes : le paysage naturel et le paysage humanisé. Le paysage naturel est composé de la forme des espaces

de montagne où la raideur des pentes et l'altitude créent différents paysages (cours d'eau, plaine, littoral). Tandis que le paysage humanisé est le résultat de l'aménagement et de l'action passée et actuelle de l'homme. Enfin, survient inéluctablement un paysage culturel qui caractérise la localité. La culture architecturale est l'un des premiers éléments qui confirment cette réalité car c'est la meilleure réussite de l'homme en interaction avec la nature. Par conséquent, la trame spatiale et la typologie d'Akalekro vont s'entremêler pour donner le résultat concernant l'habitat soumis à cette étude.

## **2.2. L'état des lieux d'Akalekro**

L'état des lieux permet de collecter des informations disponibles relatives aux différents types d'architecture qui anime l'étendue du village. C'est le moyen de connaissance descriptive du lieu issu du processus d'observation directe. Cela permet de s'imprégner des formes, des mouvements, des rythmes, des comportements de l'espace suivi nécessairement de relevés, d'esquisses, de photographies, d'images graphiques associées aux sources orales. Ces informations vont servir de base pour l'étude conséquente du site naturel d'Akalekro. Pour cela, l'état des lieux est le préalable et précède toutes les analyses. Ainsi, Akalekro constitue un creuset de l'habitat traditionnel en Côte d'Ivoire. Il est non seulement enclavé et son accès est très difficile à cause du mauvais état de la route qui le sépare des six (6) grandes sous-préfecture<sup>8</sup> que compte le département de Tiassalé. Le mode de vie et l'habitation sont articulés autour des entités architecturales suivantes :

- La construction composée de bois-bambou-terre,
- La construction en bois-bambou,
- La construction en terre.

Sans omettre l'aspect de type moderne, il est indéniable de souligner que cette analyse aura pour finalité de décrypter le patrimoine de l'habitat traditionnel.

## **3. Analyse de l'architecture traditionnelle d'Akalekro**

Le concept d'architecture traditionnelle est défini en tenant compte de la manière dont les habitants s'accordent collectivement pour satisfaire leurs besoins immédiats et vitaux. L'habitat est alors caractérisé par une prédominance de la construction qui combine le bois, le bambou et la terre d'une part et d'autre part la maison exclusivement réalisée en terre battue ou banco. Généralement, la maison commence avec une forme de charpente importante en bois avec des traverses en bambous. Les cloisons intérieures de la même technique que les murs porteurs. Cette architecture ancienne est une forme naturelle à travers les villages et demeure aujourd'hui une tradition. Les maisons demandent moins de dépenses financières et passe pour être aussi durable que les murs en aggloméré de ciment ou parpaing qui demande d'énormes moyens financiers. L'utilisation accrue du bois dans la construction des maisons est liée aux conditions favorables offertes par les zones forestières.

### **3.1. L'architecture qui combine le bois, le bambou et la terre**

L'assemblage du bois, du bambou et de la terre dans la construction des maisons est le type d'habitat caractéristique de l'identité architecturale du V Baoulé. Ces maisons sont aujourd'hui

---

<sup>8</sup>Tiassalé, N'douci, Taabo, Gbolouville, Morokro et Pacobo

encore, en majorité implantées suivant des techniques traditionnelles. Elles occupent l'espace de manière systématique par rapport aux éléments qui structurent le paysage villageois puis bâties les unes à côté des autres dans une dynamique circulaire pour donner une cour familiale. L'orientation des maisons respecte les notions de répartition de l'espace, gage de stabilité et de cohésion sociale. La position de chaque construction est fonction de la maison principale. Des cases annexes sont situées à l'extrémité de la cour, réservées aux jeunes ou aux étrangers. Une cuisine et un apatam sont prévus en vue de former un tout autour de la cour.

### **3.2. Les matériaux utilisés et leur provenance**

La structure porteuse est constituée d'un bois appelé « Atcha » et de bambou. Le bois choisi est spécial pour toute la structure générale du bâtiment. Le support bois implanté au sol assure la stabilité de toute la structure réceptrice pour constituer la maison. Mais quelques critères sont imposés : il faut des bois plus ou moins droits. Pour assurer la stabilité des murs, on utilise des branches de palmiers ou de raphia (bambou) placé à l'horizontale qu'on fixe de haut en bas à l'aide de lianes. Aujourd'hui, le fil de fer et même des pointes favorisent le travail de fixation grâce à l'évolution de la technologie. L'élément servant au remplissage du squelette de la maison est exclusivement la terre battue. Enfin, vient le dernier matériau qui est l'argile. Elle intervient à l'intérieur des pièces et au sol. Facultativement, les murs sont traités traditionnellement avec l'argile, mais aujourd'hui le crépissage peut être fait à base de mortier <sup>9</sup>(A. De Vigan, J. de Vigan, 2019, p. 506). La couverture est en feuilles de raphia (papo), mais de plus en plus remplacée par la tôle, qui constitue une "intrusion" de la modernité dans le domaine de l'habitat.

### **3.3. L'origine des matériaux**

Tous les matériaux utilisés dans l'habitat traditionnel sont naturels et proviennent de l'environnement immédiat. Le bois qui est excessivement utilisé dans la construction provient de la forêt autant que la liane servant d'attache très solide. Le bambou et les tiges de palmiers poussent un peu partout dans la région due à la fertilité du sol. Quant à la terre, malgré son omniprésence, il n'en demeure pas moins que sa qualité soit quelquefois au centre des préoccupations. Néanmoins, les techniques et le savoir-faire permettent de la façonner malgré tout. Enfin, le village possède un sol argileux facilitant la réalisation du sol et le lissage des murs.

### **3.4. L'exécution pratique des travaux**

Avant de bâtir la maison, les acteurs procèdent d'abord par le repérage du site dans le but de voir comment le bâtiment doit être appréhendé dans sa phase de pilotage. Une fois que l'analyse du site est effectuée, l'étape d'implantation est la suivante et la plus importante dans l'exécution pratique des travaux. L'implantation détermine la disposition générale par rapport au terrain en tenant compte du relief, de la pente, de l'exposition au soleil et de l'orientation du vent, des servitudes du voisinage et de l'alignement. En outre, elle est faite avec précision suivant un plan préalablement tracé au sol. La construction est donc essentiellement constituée par une armature en bois assemblée par des cordes végétales ou lianes. Cette structure est réalisée avec des perches de 2,30 m de haut, fichées verticalement dans le sol tous les 20 cm environ et enfoncées de 40 à 50 cm dans des trous préalablement creusés (Images n° 1 et 2). Un réseau de bambous

---

<sup>9</sup>Mélange composé de ciment+sable+eau.

reliés horizontalement à des poteaux constitués de bois. L'armature est alors surmontée d'une charpente en nervures de palmier-raphia (Image n° 3). Elle repose, d'une part, sur la perche soutenue en ses deux extrémités et en un troisième point par trois poteaux fourchus de 2,80 m à 3 m de haut, intégrés à l'armature des murs. D'autre part, elle repose sur une sablière <sup>10</sup>(A. Vigan, J. de Vigan, 2019, p. 688) surmontant les longitudinaux. Les bambous disposés tous les 20 cm environ débordent de 30 à 40 cm les murs. Un second lattis <sup>11</sup>(A. De Vigan, J. de Vigan, 2019, p. 455) de bambous attachés perpendiculairement au premier servira à fixer les panneaux de papo (Images n° 4 et 5). La couverture est parfaitement imperméable car l'étanchéité est assurée par la superposition permanente de deux rangées de raphia (Image n° 6). L'armature est ensuite enrobée de banco pour former les murs et les cloisons. C'est une phase de remplissage avec la terre dans le but de réaliser complètement les murs (Image n°7). Ceux-ci sont recouverts d'un crépi de boue se fendillant légèrement après séchage. Le palmier-raphia est dépouillé de leur feuillage et est présenté alors comme des perches, juxtaposées, qui constitueront le plancher et les parois de la maison. L'argile intervient un peu plus tard, après séchage de tous les murs. Elle est malaxée avec un peu d'eau pour qu'elle soit onctueuse et facile à appliquer sur les différentes parois. À Akalekro, cette forme de crépissage traditionnel existe toujours.

### Quelques étapes importantes de construction en image

Image n° 1 : Trous préalablement creusés



Image n° 2 : Perches fichées verticalement



<sup>10</sup>Longue poutre horizontale qui supporte d'autres pièces de charpente. En charpente, une panne sablière est une poutre placée horizontalement à la base du versant de toiture, sur le mur de façade. On la nomme ainsi car on la posait sur un lit de sable, qui en fuyant, permettait à la poutre de prendre sa place lentement.

<sup>11</sup>Ouvrage fait avec des lattes. La latte est une pièce de charpente en bois, longue, mince, étroite et plate. Il s'agit d'une pièce de bois de sous-construction, pour les murs et la toiture de section semblable. On appelle latte jointive celle qu'on met sur des pans de charpente pour soutenir les lambris ou les pailles.



Image n° 3 : Réseau de bambous reliés  
à des poteaux constitués de bois



Image n° 4 : Confection de papo pour la toiture



Image n° 5 : Panneaux de papo prêts à être utilisés



Image n° 6 : Toiture en papo



Image n° 7 : Armature enrobée de banco



Source : Attadé Kouakou Faustin, décembre 2019  
Toutes les images sont issues des prises de vue effectuées à Akalekro.

#### **4. Fonction des formes architecturales dans la composition de l'espace**

La composition architecturale repose sur la pensée, la conception et la réalisation en harmonie avec les types et les formes. Ces types et formes sont de nature purement fonctionnelle liée au contexte social et culturel. En effet :

*La forme architecturale est le point de contact entre la masse et l'espace... Les formes architecturales, les textures, les matériaux... tous ces éléments combinés contribuent à donner une qualité ou une âme à l'espace. Cette qualité architecturale sera déterminée par la compétence du créateur à utiliser et à associer ces éléments, à la fois dans les espaces intérieurs des bâtiments et dans leurs espaces extérieurs (F. Ching, 2019, p. 34).*

C'est dans cette voie qu'une analyse du corpus de l'habitat rural d'Akalekro est adoptée en exposant la particularité de chaque espace.

##### **4.1. Le fonctionnement et articulation des différents espaces de l'habitat**

À Akalekro tout comme partout en Côte d'Ivoire, l'habitat répond d'abord au besoin fondamental de sécurité de l'homme. La maison est un abri contre les intempéries et les animaux sauvages. La maison est présente partout dans la vie de l'homme et pour sa vie. Ce toit sur la "tête", refuge qui sépare l'homme de son environnement, a une dimension profondément culturelle. Cela est la conséquence de la modification perpétuelle de l'espace extérieure. Le village est un milieu artificiel, surajouté à la nature. Les idées et sentiments de ceux qui construisent ont un lien étroit avec leur conception et le rapport entre l'espace intérieur et l'espace extérieur. Ce rapport est en congruence avec la fonction de chaque pièce de l'habitation. La chambre est composée de la literie et c'est le lieu de repos par excellence. Une pièce servant de séjour ou salon est un véritable endroit de vie et c'est généralement l'espace le plus vaste de la maison. La cuisine est l'un des centres nerveux de l'habitat traditionnel. Elle est construite ou aménagée avec des foyers en dehors de la maison principale. Les lieux d'aisance et d'hygiène corporelle sont généralement construits dans le dos de la maison principale. Ils sont donc plus ou moins éloignés à cause des odeurs et pour le respect d'autres dispositions hygiéniques. En effet, l'apatam est toujours présent dans la conception de l'organisation spatiale et culturelle de l'habitat. C'est le lieu qui cumule à la fois divertissement, relaxation ou encore discussion. Quant à la toiture, c'est le modèle à deux versants qui est régi dans le village d'Akalekro. Cependant, elle est conçue principalement à partir de palmier-raphia tissé appelé communément papo. Ainsi, la plupart des toitures sont recouvertes de plastique noir pendant la saison pluvieuse afin de palier à l'étanchéité. Un dispositif de sécurité est conçu à l'aide de branches de palmier et de bambou de chine pour stabiliser le plastique couvrant toute la toiture (Image n°7). De nos jours, cette technique est admise comme norme de sécurité pour solidifier et rendre étanche les toitures.

##### **4.2. La dynamique socioculturelle**

La dynamique socioculturelle actuelle, en même temps qu'elle impose de nouvelles techniques de construction, intègre toujours le savoir-faire ancestral dans l'organisation spatiale des villages, car la création des villages et des hameaux, repose sur des plans et des données alliant histoire et culture. Le mouvement culturel à l'intérieur de l'espace par les habitants permet de comprendre l'accord parfait entre la pratique architecturale et celle des mœurs. Les espaces d'habitation à Akalekro sont

exploités selon la dialectique qui régleme le foncier traditionnel. Chaque grande famille possède sa parcelle et les conditions de production de l'habitat sont articulées autour des usages immédiats et quotidiens. Ainsi, le paysage obéit aisément à différentes formes de recomposition culturelle tant au plan architectural que dans la dynamique spatiale de l'habitat.

Ce brassage entre la culture et la manière habile de faire, constituent à la longue un héritage transmis par le passé. Cela relève d'une grande valeur spirituelle et transposée de la façon la plus expressive de l'histoire de l'humanité et constitue une partie essentielle de la culture de l'homme d'aujourd'hui. On trouve ici la réflexion de F. B. Otto qui dit que « *l'espace est l'une des catégories primaires de la culture humaine à la base de toute discussion architecturale* »<sup>12</sup>. Cela suppose que l'espace à bâtir est d'abord représenté comme l'origine de la conception des différents plans de construction. « C'est seulement quand nous pouvons habiter que nous pouvons construire » (M. Heidegger, 1958, p. 192). L'occupation d'un lieu d'habitation comme Akalekro repose sur des valeurs physiques et le potentiel de représentation architecturale qui véhicule un ensemble d'images et de symboles. L'ensemble des actions des hommes dans l'espace, lui donne des configurations spatiales matérielles et des significations (H. Lefebvre, 1970, p. 203). La synthèse des réflexions susmentionnées fonde la théorie de la société authentique baoulé en matière de construction. Les maisons sont réalisées en fonction des trois principes traditionnels d'architecture : l'utilité, la solidité et la beauté de Vitruve (1970, p. 53), repris autrement par Pier Luigi Nervi<sup>13</sup> en termes de fonction, structure et forme :

*À la solidité, en creusant les fondements jusqu'aux parties les plus fermes du terrain, et en choisissant avec soin et sans rien épargner, les meilleurs matériaux ; à l'utilité, en disposant les lieux de manière qu'on puisse s'en servir aisément, sans embarras et en distribuant chaque chose d'une manière convenable et commode ; à l'agrément, en donnant à l'ouvrage une forme agréable et élégante qui flatte l'œil par la justesse et la beauté des proportions.*

L'habitation, avec une structure solide, est encore plus utile et fonctionnelle qu'avec une belle forme. L'utilité de la maison réside dans sa solidité et sa beauté. Il est impérieux que cette trilogie soit inséparable. Les trois notions sont complémentaires en architecture et perçu depuis toujours dans l'habitat traditionnel.

En définitive, l'habitat traditionnel est né de la volonté historique de l'homme pour assurer sa survie contre les austérités du climat, des bêtes féroces et contre l'hostilité des ennemis. Les qualités de l'habitat ne se limitent pas seulement au simple fait d'habitation. En plus de son but principal qui est de loger, l'on indique quelques rôles spécifiques à l'architecture traditionnelle. Le caractère destiné prioritairement à répondre à des besoins immédiats jusqu'à celui de garantir la cohésion sociale, l'harmonie et l'équilibre culturel. La convivialité est une fonction naturelle du mode de vie de chaque habitant, car l'architecture est l'expression ultime de la vie. Or, le mode de vie en parallèle avec l'habitat révèle la dynamique socioculturelle. L'habitat en terre, avec armature de

---

<sup>12</sup>OTTO Friedrich Bollnow, *L'homme et l'espace, Fondements révolutionnaire pour une anthropologie de l'espace et du bâti*, 5<sup>ème</sup> congrès international de l'association internationale de sémiotique de l'espace à l'école des arts, Berlin, Juin 29-31, 1992.

<sup>13</sup>Pier Luigi Nervi (1871-1979) est un ingénieur et architecte italien. Ses recherches dans le domaine du béton armé lui ont permis de participer à la vaste campagne de reconstruction après la 1<sup>ère</sup> guerre mondiale.

bois et spécifique d'Akalekro, est caractéristique à tous les villages du V Baoulé et intègre le quotidien d'une grande partie du territoire national. Sa conception révèle les valeurs d'ingéniosité, de subtilité, d'habileté artistique des acteurs chargés d'exécuter les travaux de construction. Ces derniers doivent être capables d'allier les conditions climatiques, les techniques et les matériaux de construction. Ce savoir-faire dans l'habitat va en s'amenuisant dans la mesure où le couvert végétal disparaît de plus en plus naturellement au profit de la tôle ondulée venant tout droit des industries. Le paysage rural est aujourd'hui soumis aux contraintes imposées par l'architecture moderne. Autant les villages sont phagocytés progressivement par les matériaux modernes, autant les grandes villes possèdent le type de construction traditionnelle créant ainsi les bidonvilles et les espaces périurbains. Cette réalité rend la limite entre l'espace urbain et rural floue. D'anciennes communes rurales proches des villes connaissent une croissance démographique spectaculaire, devenant ainsi des communes périurbaines intégrées aux aires urbaines. Il est temps de conclure.

## **CONCLUSION**

En effet, le cliché collé à l'habitat traditionnel est celui d'une architecture anonyme, d'une architecture sans architecte, d'une architecture spontanée, d'un habitat spontané ou même d'un habitat parasite de l'urbanisation. On n'arrive pas à battre en brèche la dynamique sociologique qui a de tout temps inspiré la création des villages. L'habitat ancestral n'est pas soumis pas aux caprices ou aux changements soudains et imprévisibles de la mode. Pratiquement éternel, la culture architecturale n'est pas sujette au changement, puisqu'elle répond complètement à son objet premier qui est d'abord d'abriter et de protéger contre toute agression venant de l'extérieur. Pour cela, les méthodes de construction traditionnelle sont fondées dans le temps comme à l'origine, sur toute culture sociale et identitaire. Cette architecture présente un intérêt particulier parce qu'elle a ses racines ancrées dans le temps. Elle bénéficie d'une image environnementale et culturelle constructive et devrait être considérée comme source historique de première ligne. Même si l'intégration de ces données traditionnelles dans le système moderne demande une volonté politique, comment procéder pour garder l'essence de l'habitat traditionnel ? Comment protéger les ressources forestières et naturelles avec l'usage des pratiques architecturales traditionnelles gage d'un développement durable ? Toutefois, le problème de la modernisation des villages est au centre des préoccupations des autorités gouvernementales pour leur faire bénéficier de certaines infrastructures économiques. Il s'agira d'adapter la technologie à l'environnement écologique, climatique, social et culturel. Au-delà du village, l'étude des modes de vie et des modèles culturels doivent être en relation avec l'espace bâti, soit en site rural ou en milieu urbain (P.Canel, P. Delis, C. Girard, 1990, p. 20). Par conséquent, il faut s'approprier ce patrimoine afin de mettre en osmose l'architecture moderne et traditionnelle permettant d'éviter constamment de fustiger l'une au détriment de l'autre. Grâce à la culture architecturale traditionnelle des peuples ivoiriens, la Côte d'Ivoire doit être capable d'exploiter son potentiel culturel pour un bon développement de l'architecture moderne afin de préserver ses valeurs.

## **BIBLIOGRAPHIE**

CANEL Patrick, DELIS Philippe, GIRARD Christian, 1990, *Construire la ville africaine, chroniques du citoyen promoteur*, Paris, Karthala.

- COQUERY-VIDROVITCH Catherine, 1990, *Processus d'urbanisation en Afrique*, Vol. 2, Villes et entreprise, Paris, L'Harmattan.
- DURKHEIM Emile, 1986, *Les règles de la méthode sociologique*, Paris, Puf.
- DIARRASSABOU Bazoumana, 2013, *Dynamique territoriale des collectivités locales et gestion de l'environnement dans le département de Tiassalé*, Thèse unique de Doctorat, Abidjan, Université Félix Houphouët-Boigny.
- CHING Francis D. K., 2019, *Architecture : forme, espace, organisation*, Paris, Eyrolles.
- HEIDEGGER Martin, 1958, « Bâtir, habiter, penser » in *Essais et conférences*, Trad. André Préau, Paris, Gallimard.
- LABORDE Pierre, 1994, *Les espaces publics dans le monde*, Paris, Nathan.
- LEFEBVRE Henri, 1970, *La révolution urbaine*, Paris, Gallimard.
- MERLIN Pierre, CHOAY Françoise, 1988, *Dictionnaire de l'urbanisme et de l'aménagement*, Paris, Puf.
- OTTO Friedrich Bollnow, *L'homme et l'espace, Fondements révolutionnaire pour une anthropologie de l'espace et du bâti*, 5<sup>ème</sup> congrès international de l'association internationale de sémiotique de l'espace à l'école des arts, Berlin, Juin 29-31, 1992.
- PELTRE Pierre, 1977, *Le V Baoulé : Côte d'Ivoire centrale*, Paris, ORSTOM.
- TAPIE Guy, 2014, *Sociologie de l'habitat contemporain : vivre l'architecture*, Marseille, Parenthèse.
- VIGAN Aymeric de, VIGAN Jean de, 2019, *Dicobat, dictionnaire général du bâtiment*, Paris, Arcatures.
- VITRUVIUS Pollio, 1847, *L'architecture de Vitruve*, Tome 1, trad. par Ch. L. Maufra, Paris, Panckoucke.

## LA CRISE DES SALLES DE CINEMA D'ABIDJAN (COTE D'IVOIRE)

**COULIBALY Zié**

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

Côte d'Ivoire, Abidjan

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

### Résumé

Aujourd'hui, toutes les salles ont presque été fermées. Trouver une salle de cinéma en fonction dans cette ville relève d'un véritable parcours du combattant. Cette réflexion analyse les causes de la disparition des salles de cinéma à Abidjan. Il cherche à connaître les mutations opérées par cette crise que traverse le cinéma ivoirien mais aussi les solutions apportées pour le sauvegarder. Pour y parvenir, une recherche documentaire, une observation de terrain, un inventaire des salles de cinéma à Abidjan et un entretien ont été menés. Les résultats montrent que les facteurs de la crise du cinéma ivoirien sont tant endogènes qu'exogènes. Elle s'est traduite par la conversion des salles en lieux de culte, en lieux de commerce ou en leur réhabilitation.

**Mots clés :** Abidjan, Côte d'Ivoire, Conversion, Crise du cinéma, Réhabilitation, Sauvegarde.

### Abstract

Today, all these rooms have almost been closed. Finding a functional cinema in this city, which was once the starting point for the distribution of films of the African Company Cinematographic Industrial and Commercial (Pommier, 1974), is a real obstacle course. This article analyzes the causes of the disappearance of cinemas in Abidjan. It seeks to know the changes made by what is going through the Ivorian cinema but also the solutions made to safeguard it. To achieve this, a literature search, a field observation, an inventory of cinemas in Abidjan and an interview were conducted. The results show that the factors of the Ivorian cinema crisis are both endogenous and exogenous. It has resulted in the conversion of rooms into place of worship, places of commerce or their rehabilitation.

**Keywords :** Abidjan, Côte d'Ivoire, Conversion, Cinéma crisis, Rehabilitation, Safeguard.

### Introduction

Abidjan, la capitale économique de la Côte d'Ivoire, disposait en 1972 de vingt-six (26) salles sur les soixante (60) que comptait le pays (Bachy, 1983 : 35). On y trouvait même des salles

d'exclusivité comme le cinéma *les Studios*, *le Sphinx* et *l'Ivoire*. Des salles de moyen standing avec une programmation analogue étaient implantées dans certains quartiers de la ville : *le Cinéma Piazza* à Treichville, le *Cinéma Liberté* à Adjamé, le *cinéma Magic* à Marcory, le cinéma *Etoile* à Abobo, le cinéma *Saguidiba* à Yopougon, etc. Ces nombreuses salles donnaient la possibilité aux citadins de diversifier leurs loisirs et permettaient ainsi un essor de l'industrie cinématographique. Chaque quartier disposait d'au moins une salle de cinéma avec notamment quatre (4) à Abobo, huit (8) à Adjamé et quatre (4) à Yopougon (DIEC, 2001).

Aujourd'hui, toutes ces salles ont été fermées. Trouver une salle de cinéma en fonction, dans cette ville qui a été le point de départ de la distribution des films de la COMACICO (Pommier, 1974), c'est comme chercher une aiguille dans une botte de foin. Les salles de cinéma, qui autrefois, étaient fréquentées par des férus du septième art, n'existent aujourd'hui que de nom.

De tels constats amènent à s'interroger. En effet, quelles sont les causes de la déliquescence des salles de cinéma à Abidjan ? Que sont devenues ses salles ? Quelles les stratégies à mettre en place pour sauvegarder ces salles ?

Cette réflexion analyse, d'une part, les causes de la disparition des salles de cinéma à Abidjan et d'autre part, cherche à connaître les mutations opérées par cette crise que traverse le cinéma ivoirien et les réponses à apporter pour leur résurgence et leur relance. Pour y parvenir, des interviews, des recherches documentaires, des observations de terrain et un inventaire des salles de cinéma à Abidjan ont été menés. Les résultats montrent que la crise que traverse le cinéma ivoirien a des origines aussi bien internes qu'externes. Elle s'est traduite par la reconversion des salles en lieux de culte, en lieux de commerce ou en leur réhabilitation.

## **1- Matériel et Méthodes**

Abidjan, capitale économique de la Côte d'Ivoire, est le champ de l'étude. Abidjan est située entre 5°18'34" de Latitude Nord et 4°00'45" de Longitude Ouest. Cette ville est localisée au Sud de la Côte d'Ivoire. Dix (10) quartiers composent Abidjan (Carte n°1).

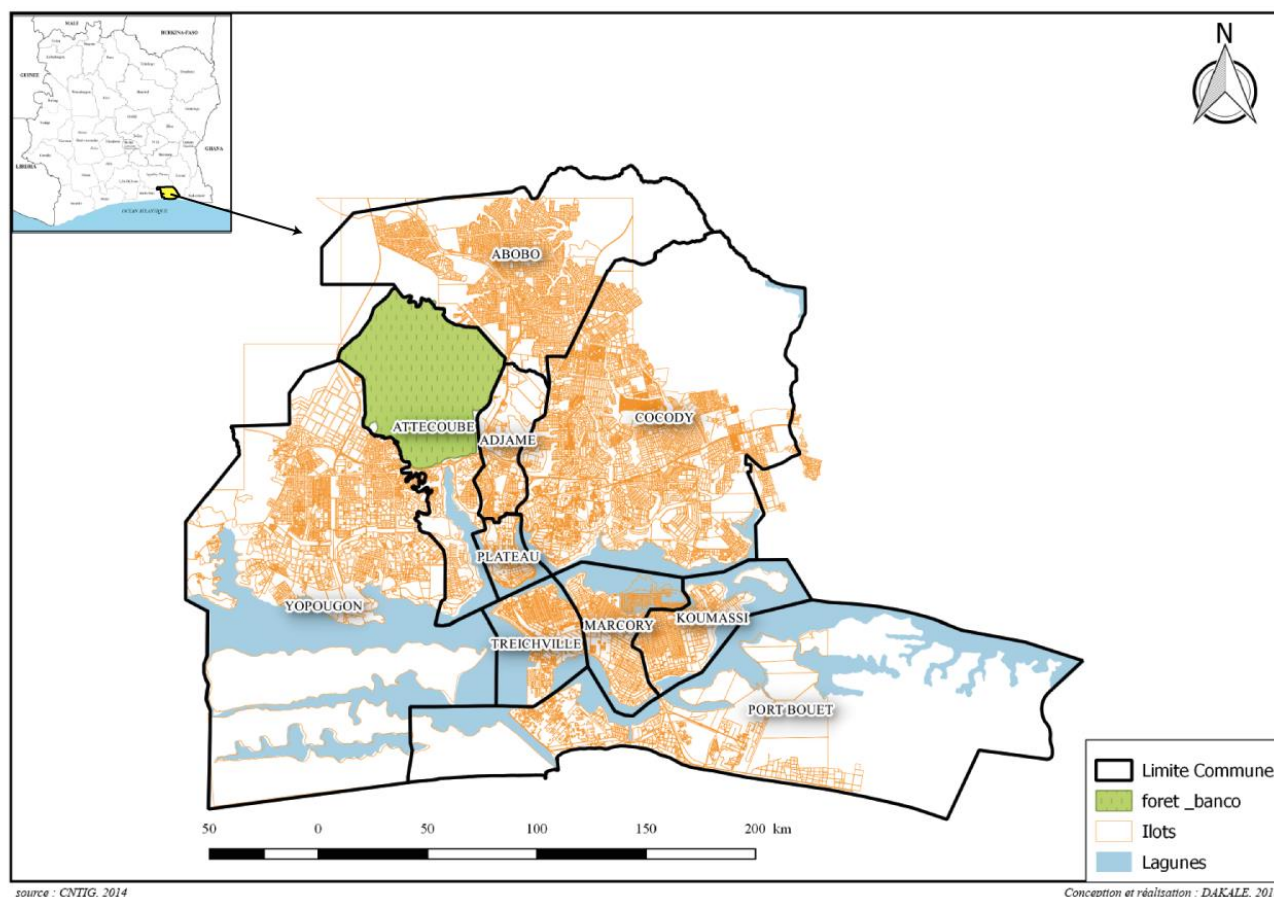
Cette réflexion s'appuie à la fois sur des données provenant de la documentation, des observations sur le terrain, des inventaires et des entretiens. La documentation a porté sur plusieurs ouvrages et rapports. Ceux qui se rapportent au cinéma en Afrique et en Côte d'Ivoire en général et, à Abidjan, en particulier. Ces ouvrages mettent en relief la période faste du cinéma ivoirien, mais indiquent également les germes de sa chute. Ainsi, les écrits portant sur le cinéma en Côte d'Ivoire ont été exploités. Ils sont composés des articles de presses, des ouvrages généraux et spécialisés. Les informations recueillies dans la documentation ont été complétées avec les données collectées sur le terrain par l'observation directe, l'inventaire et les entretiens.

L'inventaire des sites abritant les salles de cinéma a été effectué avec un GPS. L'usage actuel de chaque salle a été cartographié.

L'observation a permis d'identifier et d'apprécier l'état des bâtiments qui ont abrité les salles de cinéma, mais également de connaître leur usage actuel. A cet effet, nous avons eu recours à une grille d'observation et à un appareil photographique numérique pour les prises de vue. Les informations complémentaires sur les causes de la chute du cinéma et les stratégies mises en place pour la sauvegarde des salles ont été obtenues également à travers les entretiens.



**Carte 1: Présentation de la ville d'Abidjan**

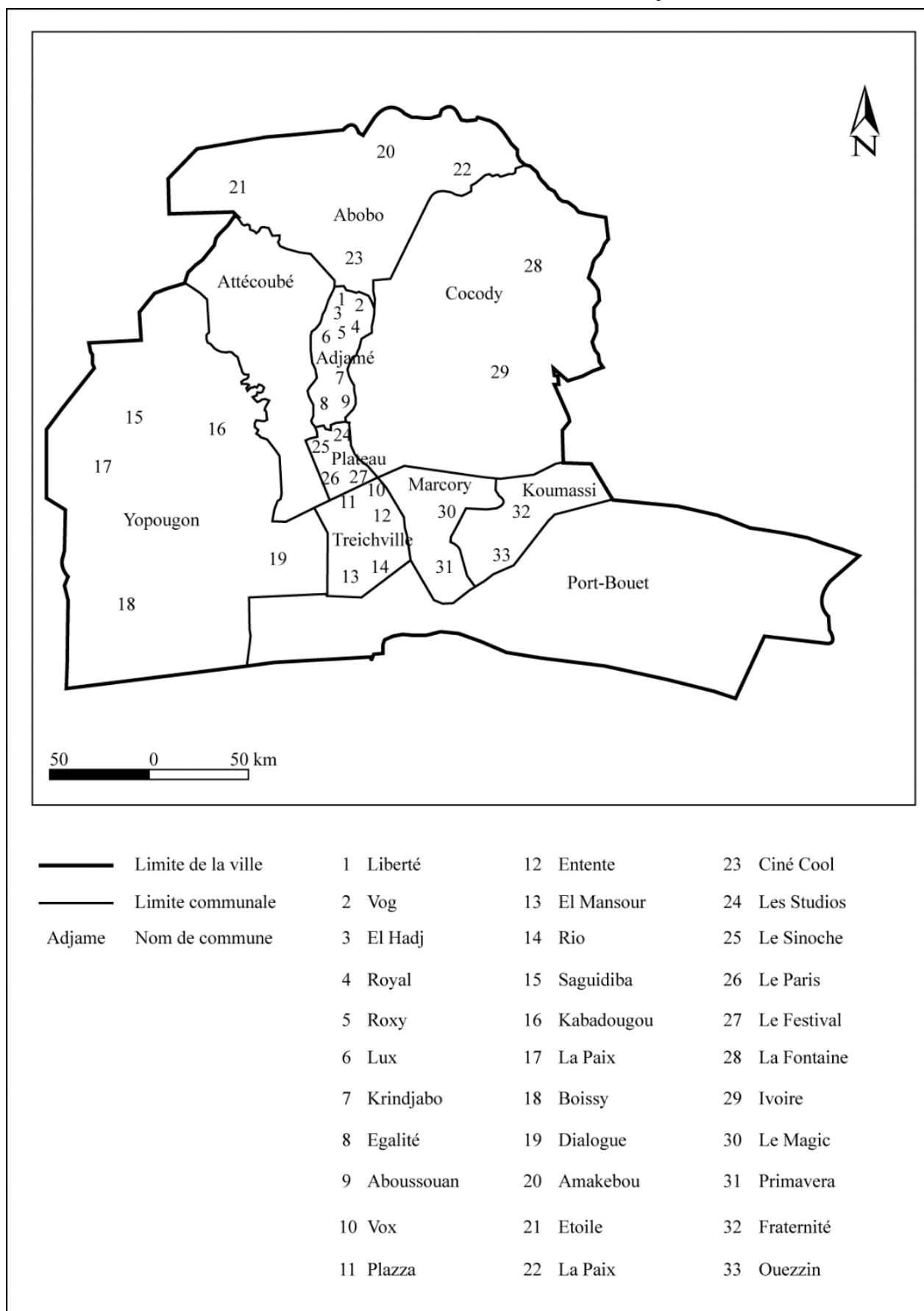


Trente-trois (33) bâtiments qui ont abrité des salles de cinéma ont été visités à travers les neuf (9) communes d'Abidjan (Cf. carte n°2).

Les lignes qui suivent, mettent en relief les causes du déclin des salles de cinéma à Abidjan, les mutations subies par ses salles et les réponses apportées pour leur résurgence et leur relance.



**Carte 2: Localisation des cinémas à Abidjan**



Source : CNTIG (2001)/ Nos enquête (2018)

Conception et réalisation : Kouamé S. et Coulibaly Z. (2018)

## **2- Résultats et discussion**

Trois résultats principaux résultent de cette étude : la crise que traversent les cinémas d'Abidjan dérive de la conjonction de plusieurs facteurs (1), ceux-ci ont entraîné la conversion des salles (2), des réponses ont été apportées pour leur sauvegarde (3).

### **1- Les cause de la crise du cinéma Abidjanais**

A partir de 1980, l'industrie du cinéma ivoirien est frappée de plein fouet par une grave crise. Cette crise aigüe résulte de la conjonction de plusieurs facteurs. La chute du cinéma abidjanais à des origines aussi bien externes qu'internes.

#### **1-1- Les causes externes de la meurtrissure du cinéma abidjanais**

La crise économique de 1980 et l'avènement du numérique constituent les principales causes extérieures de la débâcle du cinéma ivoirien en général et celui d'Abidjan en particulier.

##### **1-1-1- Les facteurs économiques du déclin du cinéma abidjanais**

Castella (2010) cité par Ndiltah (2013, p.62) a indexé les politiques d'austérité mises en place dans le cadre des programmes d'ajustement structurel comme cause du déclin du cinéma en Afrique. L'auteur précise que sous l'effet des projecteurs des "ajusteurs", tous les pays africains qui ont ajusté leur économie ont fermé et vendu presque au même moment, leurs salles de cinéma.

La dévaluation est aussi indexée comme cause de l'effondrement du cinéma en Afrique. Ndiltah (2013 : 65) soutient que la dévaluation du franc CFA, une des panacées amères des ajusteurs, a eu des conséquences néfastes sur la filière cinématographique. En outre, elle a occasionné la baisse du pouvoir d'achat des spectateurs et détérioré leurs conditions de vie. Face à cette situation, il fallait opérer des choix de survie : les besoins vitaux sont mis en avant entraînant ainsi la raréfaction de la fréquentation des salles de cinéma. Cette politique "sous perfusion" a donc entraîné une baisse de fréquentation des salles et par conséquent, une chute des recettes et une incapacité des exploitants à honorer leurs charges. La dévaluation a rendu pratiquement impossible la location de films sur le marché international.

La fermeture des salles intervient donc dans un contexte de marasme économique international qui frappe durement les économies des pays africains.

##### **1-1-2- Avènement du numérique**

L'avènement de l'antenne parabolique, des technologies nouvelles et la vulgarisation des chaînes satellitaires ont éloigné le public des salles de cinéma (Koné, 2005 : en ligne). Cette thèse est corroborée par Timité (2009 :29), le cinéaste ivoirien qui affirme, en effet, que l'avènement du magnétique et du numérique ont beaucoup fait changer le visage de l'audiovisuel en Côte d'Ivoire. Même si ce phénomène a un avantage qui est signalé par le coût peu élevé des productions à partir des supports et du matériel facile à manier, fait remarquer que, la forte progression de la piraterie des supports (Cassette, CD-ROM, VCD) et la naissance des vidéoclubs ont accéléré l'agonie des salles du 7<sup>e</sup> art. En effet, Aglietti (2018 : en ligne) atteste que la légendaire salle du cinéma *Ivoire* qui faisait partie de la centaine des grands écrans de la Côte d'Ivoire a fermé au début des années 2000, au moment de l'arrivée du numérique.

Sur la question, Ndiltah (2013 : 58-61) conclut que

*« Fort de cinquante salles en 1972, le cinéma ivoirien se meurt aujourd'hui (...). Le progrès technique a permis de mettre sur le marché du film des lecteurs/graveurs CD, VCD et DVD. Cette technologie propose non seulement des films aux spectateurs pour de modiques sommes mais dénature la qualité des images. Elle favorise le piratage et constitue une gangrène pour le cinéma traditionnel à travers son circuit informel. »*

En somme, note Yanon (2017 : en ligne), la fermeture des salles de cinéma à Abidjan et partout en Côte d'Ivoire, trouve son origine dans le coût élevé de la location des films, la fermeture des bureaux des distributeurs et exploitants de films, la prolifération des vidéoclubs, l'arrivée des lecteurs DVD, d'internet, l'insécurité depuis les différentes crises que le pays a connu.

## **1-2- Les causes internes de l'agonie du cinéma abidjanais**

Les problèmes internes de la fermeture des salles de cinéma à Abidjan et partout en Côte d'Ivoire relèvent de facteurs financiers, psycho-sociaux, juridiques et organisationnels.

### **1-2-1- Les facteurs financiers de la fermeture des salles**

L'absence de soutien financier au cinéma et le dysfonctionnement de l'aide sont, entre autre, les causes financières du mutisme des salles du cinéma ivoirien.

Dans la fermeture des salles de cinéma en Côte d'Ivoire, Topvisages.net (2014) mentionne que les différents problèmes sont survenus dans les années 90, notamment suite à la flambée des prix de location des films. Lorsque le syndicat des exploitants du cinéma a interpellé l'Etat sur ce phénomène, il a fait la sourde oreille. Le journal rapportant les propos d'Adama, un acteur de la filière, écrit : *« La distribution des films était aux mains des opérateurs économiques privés, qui fixaient les prix pour la location. A travers notre syndicat, nous avons interpellé l'Etat à plusieurs reprises. On n'a pas eu gain de cause. »*

En Côte d'Ivoire, la création (production) est plutôt l'affaire de réalisateurs isolés. Le pays ne consacre pas ou très peu de budget spécifique à la production de films. En effet, la question du financement de la production cinématographique constitue un autre problème fondamental du cinéma éburnéen.

Sanou (2011 : en ligne) souligne, en effet, que :

*« Le cinéma coûte cher. Les autorités ivoiriennes ont toujours montré, sous les différents régimes qui se sont succédé, leur incapacité à soutenir financièrement cet art (...) Or, sans un soutien financier de l'Etat ou de structures spécialisées, le cinéma ne sera que l'ombre de lui-même ».*

Par exemple, martèle Sanou (2011 : en ligne), c'est grâce au soutien de partenaires privés que Owell Brown, à travers son film, "Le mec idéal", a remporté l'Etalon de bronze de la 22<sup>e</sup> édition du FESPACO. Bleu Brigitte, réalisatrice de "Virus 1 et 2" soutient même avoir financé ses deux films à hauteur de 45 millions sans aucune subvention.

Sanou (2011 : en ligne) note, avec tristesse, que le Fonds d'aide à la création (FAC), logé au CNAC, qui a permis la réalisation de plusieurs chefs-d'œuvre du 7e art ivoirien n'est plus fonctionnel. De 1996 à 1998, la Côte d'Ivoire avait bénéficié d'une aide exceptionnelle de 1,2 milliard de francs CFA de la part du Centre national de la cinématographie (CNC) de France. Depuis lors, plus aucun fonds n'existe pour aider à la production locale de films. Les réalisateurs sont délaissés et seuls des courageux sollicitent une aide de l'Union européenne (destinée aux pays du 1/3 monde dans le cadre des accords de Lomé V). Mais les conditions pour postuler sont draconiennes.

Cette situation est due à l'insuffisance de moyens de l'Office national du cinéma de Côte d'Ivoire (Onac-CI), censé assister les réalisateurs (Jeune Afrique, 2017).

### **1-2-2- Les facteurs psycho-sociaux de la fermeture des salles**

L'insécurité et la délinquance sont indexées comme étant les deux causes psycho-sociales de la banqueroute de salles de cinéma en Côte d'Ivoire. En effet, Kassi (2011) confirme que les salles de cinéma, jadis fréquentées, se sont très vite vidées à cause des individus mal intentionnés qui y venaient à d'autres fins. Selon des avis recueillis à Abidjan par l'auteur, ces salles étaient devenues le repère des bandits et des voyous de la métropole ivoirienne qui venaient y fumer la drogue et régler leur compte à l'arme blanche. Du côté d'Adjamé, c'étaient plusieurs descentes musclées de la police qui venaient parfois libérer la salle du ciné "Liberté" de sa racaille. En effet, les loubards et autres 'Ziguéi'<sup>1</sup> d'Abidjan, réunis en clan, se donnaient rendez-vous dans les salles de cinéma pour se battre et ainsi troubler les projections.

Kassi (2011) écrit à cet effet que :

*« Les Ivoiriens aimaient le cinéma mais les salles de cinéma avaient de plus en plus, mauvaise presse. Le déclin du cinéma national associe très étroitement délinquance juvénile et salle de projection (...). L'entrée ne coûtait rien et tout le monde pouvait y aller. La drogue, les bagarres et l'alcool sont venus ternir, pour de bon, la réputation de ces lieux de distraction. Les salles de cinéma ont commencé à être moins fréquentées et les propriétaires ont décidé de les louer ou de les vendre à d'autres personnes. »*

### **1-2-3- Les facteurs juridiques de la fermeture des salles**

L'absence d'application de textes juridiques régissant le cinéma est indiquée comme cause du déclin du cinéma en Côte d'Ivoire. Sanou (2011) reconnaît qu'en 2011 aucune disposition institutionnelle ne réglementait ni ne protégeait efficacement la profession de cinéaste. Néanmoins, l'auteur fait remarquer qu'il existe quelques lois dispersées çà et là qui laissent la place à l'anarchie. Ce sont, entre autres, le décret n° 2008-357 du 20 novembre portant réforme du Bureau Ivoiriens des Droits d'Auteurs (BURIDA) qui stipule que seul le Bureau des droits d'auteurs est habilité à assurer sur le territoire national l'exploitation et la protection des droits des phonogrammes et des vidéogrammes. Ou encore la loi 96 - 564 du 25 juillet 1996 portant protection des œuvres de l'esprit, etc. Sanou (2011) conclut que *« Ces différentes lois ne sont pas*

---

<sup>1</sup> Expression du langage de rue ivoirien pour désigner « les caïds ou les hommes musclés ».

*appuyées par des décrets ou arrêtés qui devaient, à l'origine, favoriser leur application. Ce qui laisse un véritable vide juridique. »*

Timité (2009 : 30), bien que généralisant le problème aux pays africains, rejoint Sanou (2011). Pour lui, l'absence de loi réglementant la circulation et la diffusion des cassettes dans la plupart des pays africains, encourage le piratage des images au détriment des salles de cinéma patentées dont les propriétaires se voient dans l'obligation de fermer leur établissement ou de le transformer en salle de prière ou en magasin d'entrepôt.

#### **1-2-4- Les problèmes organisationnels de fermeture des salles**

Les cinéastes sont unanimes que la mort du cinéma ivoirien est imputable à l'inorganisation du secteur (Sanou, 2011). L'auteur reconnaît que le cinéma ivoirien est agonisant. A cause de cette inorganisation qu'englobe aussi bien le volet production-diffusion que celui du marché de vente des films.

Certes, quelques réalisateurs sont subventionnés par le privé, mais leurs efforts butent très souvent sur les écueils de la production du fait du coût élevé de la réalisation. Des débutants aux plus chevronnés, admet Sanou (2011), les réalisateurs nationaux sont pour la plupart du temps, subventionnés par des organismes privés.

Aussi, soutient Sanou (2011), pour les rares réalisateurs qui arrivent à sortir un film, est posée la question de la diffusion au plan national et international. En effet, comme le font remarquer Passevant et Portis (1998 : 106) : *« Les circuits de distribution, d'exploitation et de programmation des films africains sont depuis les années coloniales aux mains de sociétés étrangères peu intéressées par la promotion de films du continent. »*

Dans l'interview qu'il nous a accordée, Timité Bassori<sup>2</sup> indexe le manque de diffuseurs comme la première cause de l'agonie du cinéma ivoirien. Le cinéaste précise que :

*« La première difficulté, c'est d'abord le manque de diffuseurs, qu'il s'agisse de la télévision comme des salles de cinéma. Cette absence fait qu'il est difficile de financer une production. C'est d'ailleurs tout le drame du cinéma africain de manière générale. Cela n'empêche pourtant pas certains jeunes de se lancer dans la création de films .... Il existe une nouvelle génération de cinéastes en Côte d'Ivoire, qui mène un combat salutaire. Avant, la production était bloquée car nous nous étions habitués à attendre que l'État nous donne de l'argent. Mais aujourd'hui, ces jeunes n'attendent plus après l'État. Leur investissement dans le cinéma est rare dans la sous-région, c'est une force pour la Côte d'Ivoire. »*

Même quand ils sont produits avec plusieurs tracasseries, les films sont confrontés à l'exiguïté du marché national. En effet, atteste Sanou A. (2011), la plupart des films ivoiriens sont mal vendus ou ne sont exploités que sur le continent africain et à quelques rares festivals à travers le monde.

A ce niveau, les amateurs et les pirates sont les maîtres du jeu, notamment par les marchés parallèles qu'ils créent et alimentent. Cet autre marché où foisonnent VCD, DVD et autres DIVIX ont constitué un véritable danger pour le cinéma ivoirien, notamment de l'asphyxie des salles.

Les maux susmentionnés vont modifier profondément les fonctions des salles de cinéma à Abidjan.

---

<sup>2</sup> TIMITE Bassori est cinéaste ivoirien. Il est le premier cinéaste ivoirien. Il est ancien directeur de la Société Ivoirienne du Cinéma (SIC) jusqu'à sa dissolution. Interview réalisée le dimanche 25 mars 2018 à son domicile à Abidjan

## 2- Les conséquences de la crise du cinéma ivoirien

L'Opinion (2006) en étudiant le cinéma au Burkina Faso, a fait le constat qu'aucune salle de cinéma à Bobo-Dioulasso ne fonctionne. Notre observation de terrain fait un constat similaire à Abidjan, la capitale économique ivoirienne.

### 2-1- Les salles fermées et inutilisées

Neuf (9) salles, représentant 27,3% des salles, ont été fermées et sont actuellement inutilisées. Ce sont : *Egalité*, *Aboussouan*, *Les Studios*, *Le Paris*, *Le Festival*, *Fraternité*, *Ouezzin*, *Royal* et *Dialogue* (Cf. planche 1 ci-après).

Planche 1 : Cinéma Dialogue à Yopougon (à gauche) et Cinéma Royal à Adjamé



Cliché : Zié Coulibaly (2018)

### 2-2- Les salles transformées en église

Cinq (5) salles, soit 15,1% des salles, ont été transformées en lieux de culte. Ce sont : *La Paix* (Yopougon), *Kabadougou*, *La Paix* (Abobo), *Boissy* et *Le Magic* (Cf. Planche 2 ci-après).

Planche 2 : Ex-Cinéma Magic de Marcory reconverti (à gauche) et ex-Cinéma Boissy de Yopogon (à droite) reconvertis en église



Cliché : Zié Coulibaly (2018)



Le fort taux de salles reconverties en lieux de culte a amené GNOAN M'Balla<sup>3</sup>, interviewé par Sanou A. (2011) à affirmer que « *La religion nous a vidés des salles. Et nous sommes sortis par la fenêtre* » SuyKahofi (2017) a qualifié ce phénomène de "salles de cinéma sous le dictat de l'église".

GABONEWS (2008 : en ligne) fait, quant à lui, observer que le choix des salles de cinéma par les églises se justifie par la situation géographique du temple qui n'est toujours pas connu de tous. Dès lors, les salles de cinéma deviennent des lieux appropriés pour attirer le plus grand nombre (GABONEWS, 2008 : en ligne).

### 2-3- Les salles transformées en supermarché

La reconversion des salles de cinéma en Côte d'Ivoire a débuté en 2013 topvisages.net (31 janvier 2014). Depuis lors, quatre (4) salles de cinéma (soit 12,1% des salles) autrefois détenues par les églises ont été reconverties en supermarché. Ce sont : Vox, Liberté, Saguidiba et Etoile (Cf. planche 3 ci-après).

Planche 3 : Ex-Cinéma Saguidiba de Yopougon (à Gauche) et ex-Cinéma Etoile d'Abobo (à Droite) reconvertis en supermarché



Cliché : Zié Coulibaly (2018)

### 2-4- Les salles transformées en magasin ou en dépôt de vente de riz

Timité (2009 : 30) a présenté les inconvénients des maux du cinéma ivoirien. Il note, en effet, que ces tares ont obligé les propriétaires à fermer leur établissement ou à le transformer en un magasin d'entrepôt. Cette remarque est encore valable aujourd'hui. En effet, nos investigations en 2018 ont permis de constater que trois (3) salles (soit 9,1%) servent de magasin pour le dépôt et la vente de riz. On y vend souvent du sucre. Ce sont : Piazza, Amakebou et Vog (Cf. planche 4 ci-après).

<sup>3</sup> GNOAN M'Bala Roger est réalisateur ivoirien. Il a remporté le Grand prix Etalon du Yennega au FESPACO en 1993. Interview réalisée le dimanche 8 avril 2018 à son domicile à Bassam.

Planche 4 : Ex-Cinéma Amakebou d'Abobo et  
ex-Cinéma Vog d'Adjamé occupés pour la vente de riz et sucre



Cliché : Zié Coulibaly (2018)

## 2-5- Les salles transformées en banques

La transformation des ex-salles de cinéma en établissement financier (banque) à Abidjan est un fait nouveau. Les établissements financiers qui ont élu domicile dans les salles de cinéma sont généralement des micro-finance. Leur avènement se situe en 2013 selon nos enquêtes. A Abidjan, deux (2) ex-salles (6,1%), situées à Adjamé, ont été transformées pour faire office de banque. Ce sont : Krindjabo et Lux (Cf. planche 5 ci-après).

Planche 5 : Ex-Cinéma Krindjabo (à gauche) et  
ex-Cinéma Lux (à droite) d'Adjamé transformés en banque.



Cliché : Zié Coulibaly (2018)



## 2-6- Les salles transformées pour la vente de pièces détachées

A l'instar des mutations des salles de cinéma en banque, la conversion des ex-salles de cinéma en magasin de vente de pièces détachées à Abidjan est un phénomène récent. Selon nos investigations, il remonte à 2015.

Deux (2) ex-salles de cinéma (6,1%) ont été reconverties en dépôt de vente de pièces détachées. Ils sont situés à Treichville. Ce sont : El Mansour et Entente (Cf. planche 6 ci-après).

Planche 6 : Ex-Cinéma El Mansour (à gauche) et ex-Cinéma Entente (à droite) de Treichville transformés en magasin de vente de pièces détachées



Cliché : Zié Coulibaly (2018)

## 2-7- Les salles transformées pour des activités diverses

La reconversion des salles de cinéma en des activités diverses n'est pas un fait propre à Abidjan. Au Bénin, la salle de cinéma «Le Bénin » a été transformée en musée d'exposition des arts contemporains (Tovidokou, 2010). Au Cameroun, la salle du cinéma "Le Capitole" a cédé sa place aux appareils électroniques (Coulon, 2011).

A Abidjan, cinq (5) salles (15,1%) sont utilisées pour des activités diverses (laverie de voitures, vente de produits cosmétiques, agence de téléphonie, pâtisserie.). Ce sont : Roxy, Rio, Le Cinoche, Ciné Cool et El Hadj (Cf. planche 7).

Planche 7 : Ex-Ciné Cool d'Abobo et  
ex-Cinéma El Hadj d'Adjamé occupés pour des activités diverses



Cliché : Zié Coulibaly (2018)

## 2-8- Les salles réhabilitées et ouvertes

A l'instar du Burkina Faso où le « Ciné Sanyon » à Bobo et le « Ciné Burkina » à Ouagadougou ont rouverts (BAMA, 2008), on a assisté à Abidjan à la réhabilitation et à la réouverture de trois (3) salles (9,1%), notamment en 2015. Ce sont : Majestic Sococé (ex-La Fontaine), Majestic Ivoire à Cocody et Majestic Ivoire à Marcory (ex-Primavera).

Planche 8 : Cinéma Majestic Ivoire (à gauche) et Cinéma Majestic Sococé (à droite) à Cocody



Source : <http://geopolis.francetvinfo.fr/les-salles-de-cinemas-renaissent-en-afrique-mais-diffusent-peu-d-oeuvres>

En faisant abstraction des salles transformées pour "des activités diverses" (15,1 %), on constate que la tendance des mutations est davantage orientée vers les "salles fermées et inutilisées" (27,3 %), les "salles transformées en église" (15,1 %) et les "salles transformées en supermarché" (12,1%). Seulement 9,09 % des salles ont été "réhabilitées et réouvertes" (Cf. figure 1).

Cependant, la tendance actuelle est la transformation de certaines églises qui occupent les salles de cinéma en supermarché. Ce sont les cas des supermarchés Cash Ivoire d'Adjamé, Cash Ivoire de

Yopougon et Bon Prix d'Abobo (Cf. planche 3) qui étaient occupés par les églises universelles du royaume de Dieu.

## **7-2- Les mécanismes étatiques de soutien à la sauvegarde du cinéma**

Le système mis en place par l'Etat ivoirien pour soutenir son cinéma prend en compte trois volets : un dispositif administratif, un appareil financier et un arsenal juridique.

### **7-2-1- Le dispositif administratif de soutien au cinéma**

Déjà en 1962, l'Etat crée la Société ivoirienne de cinéma (SIC), le premier organisme étatique de gestion du cinéma. Mais, la SIC disparaît en 1978 (MCF 2014 : 6). Quinze (15) ans plus tard (1993), est créé le Centre National des Arts et de la Culture (CNAC). Cette structure a pour mission de promouvoir la culture ivoirienne à travers le théâtre, la danse et le cinéma. Le Centre contribue, en outre, à la promotion de films à travers le Fonds cinématographique Ivoirien (MCF, 2014 : p.6).

En 2007, le gouvernement ivoirien prend le décret n° 2007-476 du 15 mai 2007 pour étendre et améliorer les missions du Ministère de la culture et de la francophonie. Selon ce décret, ce Ministère a pour mission la mise en œuvre et le suivi de la politique du gouvernement en matière de culture et de la francophonie. Il est, entre autres, chargé de soutenir la production cinématographique. C'est donc, à ce titre, qu'il dispose d'une sous-direction des industries, de l'économie culturelle et de la cinématographie. Celle-ci comprend notamment un service d'appui à la promotion cinématographique.

En vue de donner une impulsion à l'industrie du cinéma en Côte d'Ivoire, l'Etat crée en 2008 l'Office National du Cinéma de Côte d'Ivoire (ONAC-CI), une structure exclusivement destinée au cinéma. Cet établissement public est chargé d'organiser et de réguler l'industrie cinématographique en Côte d'Ivoire (MCF, 2014).

Ayant certainement attendu les appels de Timité (2009 : 29) et de HOUEDANOU Lucien<sup>4</sup>, relatifs à la formation des acteurs du cinéma, et pris conscience du besoin de professionnalisation de cette filière, le gouvernement ivoirien a initié en 2015, pour la première fois en Côte d'Ivoire, la formation de professeurs de lycée spécialisés en cinématographie.

Sur la question de la formation, Philippe LACOTE<sup>5</sup> reconnaît les efforts entrepris par l'Etat. Cependant, il invite à plus d'actions, notamment celle d'une formation complète.

Selon ce cinéaste :

*« Il y a bien d'autres volets sur lesquels l'Etat doit se pencher dans le domaine de la formation. Certes, des écoles audiovisuelles et de communication existent déjà dans le pays pour faire l'apprentissage de la caméra et du montage. Des écoles dispensent une formation théorique et plusieurs réalisateurs (dont moi-même) proposons des ateliers. En revanche, aucune école ne délivre de formation complète aux métiers du cinéma. C'est un retard à rattraper, c'est un vide à combler ».*

---

<sup>4</sup> HOUEDANOU Lucien de Béninois. Il est l'ex-responsable de la Communication à la Délégation de l'Union Européenne, (Béninoise). Interview réalisée le jeudi 7 juin 2018 à l'Institut Français d'Abidjan (Plateau).

<sup>5</sup> LACOTE Philippe est cinéaste ivoirien (réalisateur et producteur). Il est l'un des réalisateurs les plus prometteurs du cinéma ivoirien. Interview réalisée le dimanche 20 mai 2018 par téléphone.

L'avis des cinéphiles est partagé par les cinéastes, notamment celui des films améliorés. En effet, GNOAN M'Bala reconnaît qu'« *Il faut amener les jeunes à s'améliorer. Ils doivent apprendre la technique et l'écriture du scénario* ».

### **7-2-2- L'appareil financier de soutien au cinéma "ivoire"**

L'une des conditions de base pour le développement d'une industrie cinématographique reste l'accès aux financements pour la production de films. Mais, force est de constater que ce financement est rare. Quand il existe, il est bien difficile à obtenir. Pour cela, le gouvernement ivoirien crée en 2008, l'Office National du Cinéma de Côte d'Ivoire (ONAC-CI), une structure exclusivement destinée au cinéma. Cet office est fonctionnel depuis 2011 grâce à un fonds dénommé Fonds de Soutien à l'Industrie Cinématographique (FONSIC). La naissance de cette structure donne des raisons aux cinéastes d'espérer à des lendemains meilleurs car la principale mission du FONSIC est d'accompagner le cinéma.

Philippe LACOTE se félicite de la création de cet instrument financier d'accompagnement du cinéma. Pour lui « *La mesure la plus marquante reste la création du FONSIC, le Fonds de soutien à l'industrie cinématographique. Il s'élève aujourd'hui à 1,5 million d'euros par an (...) du moins sur le papier* ».

POUR BEGRO Désiré<sup>6</sup>, cette somme est cependant insuffisante. Selon ce responsable de l'ONAC-CI : « *Pour soutenir correctement tous les projets cinématographiques, il faut au Fonds environ 2,6 milliards de F CFA par an. Malheureusement les problèmes de trésorerie contraignent à engager seulement 30 % à 40 % des sommes attendues. C'est maigre et insuffisant* ».

### **7-2-3- Les instruments juridiques de soutien au cinéma ivoirien**

Deux arsenaux juridiques ont été mis en place par l'Etat ivoirien pour canaliser son cinéma. Il s'agit du Bureau Ivoirien du Droit d'Auteur (BURIDA) et de la loi sur le cinéma.

#### **7-2-3-1- Le Bureau Ivoirien du droit d'auteur, un outil de protection**

Le Bureau Ivoirien du droit d'auteur (BURIDA) est la société de gestion collective des droits d'auteur et droits voisins en Côte d'Ivoire. Il est créé par le décret N° 81-232 du 15 avril 1981. Ce décret fixe son organisation et ses attributions. Le BURIDA a pour missions de collecter et de répartir les droits rattachés à l'exploitation des œuvres littéraires et artistiques sur toute l'étendue du territoire national.

Les œuvres cinématographiques produites en Côte d'Ivoire sont ainsi protégées par le BURIDA et leur diffusion à la télévision ou en salles donne lieu à des redevances au profit des titulaires de droits d'auteur (scénaristes, réalisateurs et auteurs de musiques de film). Depuis 2014, son champ a été étendu aux titulaires de droits voisins sur ces œuvres (producteurs et acteurs). Ce mécanisme constitue un encouragement indirect à l'effort de création.

---

<sup>6</sup> BEGRO Désiré est ivoirien. Il est le directeur des opérations à l'ONAC-CI. Interview réalisée le jeudi 20 avril 2018 à son bureau à l'ONAC-CI (Abidjan-Cocody).

### 7-2-3-2- La loi sur le cinéma

En juillet 2014, soit 50 ans après la prise en main du cinéma par les autorités ivoiriennes, la Côte d'Ivoire se dote de sa première loi sur le cinéma. C'est la loi N° 2014-426 du 14 juillet relative à l'industrie cinématographique ivoirienne.

Ce texte est articulé sur cinq axes majeurs :

- la confirmation du rôle de l'Office national du cinéma en Côte d'Ivoire dans le cadre de la régulation du secteur et de la veille du respect de la loi régissant le cinéma ;
- l'affirmation de l'organisation des métiers du cinéma ;
- le renforcement du soutien de l'Etat au secteur du cinéma à travers la création du Fonds de soutien aux initiatives cinématographiques (FONSIC) ;
- la soumission des établissements de spectacles à une réglementation rigoureuse ;
- les sanctions prévues à l'encontre des contrevenants à la loi.

Les cinéastes, à l'unanimité ont salué sa venue et ont souhaité que cette loi contribue à améliorer l'environnement du septième art en Côte d'Ivoire.

FADIGA Kramo Laciné<sup>7</sup> fait remarquer que *« Malgré la naissance tardive de la loi de 2014, on doit se réjouir de cette volonté politique du gouvernement de doter le pays d'un référentiel juridique pour mieux organiser le champ cinématographique »*.

Ces garde-fous juridiques réconfortent et rassurent FADIGA Kramo-Lanciné, cinéaste et ancien directeur de l'ONAC-CI. Selon lui :

*« L'un des obstacles du cinéma ivoirien a été l'absence d'un encadrement juridique. En effet, en absence de loi, la cacophonie s'est installée dans notre milieu et la piraterie nous a tué et continue de nous étouffer. C'est certainement une nouvelle ère qui s'ouvre avec cette loi qui vient de naître, parce que le cinéma ivoirien a évolué depuis 50 ans dans un univers délétère et quasi-désertique en matière de textes juridiques »*.

## CONCLUSION

Abidjan, la plus grande ville ivoirienne et capitale économique de la Côte d'Ivoire, a servi de champ pour analyser les facteurs de la disparition des salles de cinéma et de leur fonction actuelle. L'analyse a mis en lumière la multitude des causes des maux du cinéma ivoirien en général et de la fermeture des salles en particulier : crise économique de 1980, avènement du numérique, faibles accompagnements financiers, juridiques et organisationnels. Ces facteurs ont amené les salles à subir des mutations diverses. Elles ont été converties, pour certaines, en églises, en lieu de commerce ; pour d'autres, en supermarchés, en établissement financiers. Si ces salles avaient totalement disparu au début des années 2000, elles opèrent un retour timide avec l'ouverture de trois salles à Abidjan depuis 2015 : les salles Prima center de Marcory avec 233 places, Sococé Deux plateaux avec 180 places et Majestic Ivoire de Cocody. Depuis 2019, ce parc de salles du Majestic est passé de 3 à 6 salles avec l'ouverture récente des salles Majestic Ficgayo à Yopougon. Si la tendance de la transformation des salles avant 2015 était dominée par les lieux de culte, depuis 2016, les salles se convertissent de plus en plus en supermarchés.

---

<sup>7</sup> FADIGA Kramo Laciné est cinéaste ivoirien (réalisateur). Il est ancien directeur général de l'ONAC-CI. Interview réalisée le jeudi 8 mars 2018 à l'Institut Français d'Abidjan

La création d'instruments administratifs et financiers laisse espérer une renaissance du cinéma pour les acteurs de ce secteur et les cinéphiles.

## REFERENCE BIBLIOGRAPHIQUE

BAMA Philippe (2008), *Réfection du ciné Burkina : la CNSS injecte un milliard de F CFA*, 4 janvier 2008, [en ligne] <http://www.lefaso.net/spip.php?article24913>, consulté le 4 août 2009.

BACHY Victor (1983), *Le cinéma en Côte d'Ivoire*, Coll. Cinéma, Bruxelles, Cinémédia, 86 p.

CASTELLA Charles (2010), *Abderrahmane Sissoko : une fenêtre sur le monde*, Caimans Productions, 52 minutes.

COULON Florent (2011), *Une histoire du cinéma camerounais : Cheminement vers l'indépendance de la production*, [en ligne], in <https://www.cairn.info/revue-afrique-contemporaine-2011-2-page-91.htm>, consulté le 17 septembre 2018

GABONEWS (2008), « Gabon : à Libreville, les églises de réveil investissent les salles de cinéma », [en ligne], in <http://www.bdpmodwoam.org/articles/2008/07/07/gabon-a-libreville-les-eglises-de-reveil-investissent-les-salles-de-cinema/>, consulté le 17 septembre 2018

KASSI Nathalie (2011), « La nostalgie des années 1970 – 1990 », in *Le Mandat*, publié le samedi 29 janvier 2011, <http://news.abidjan.net/h/389365.html>, consulté le 12 avril 2018

KONE Assane (2005), « Le cinéma malien vu par Souleymane Cissé », 19 mai 2005, [en ligne], in [http://www.malikounda.com/nouvelle\\_voir.php?idNouvelle=3649](http://www.malikounda.com/nouvelle_voir.php?idNouvelle=3649), consulté le 21 septembre 2018.

L'Opinion (2006), *Cinéma : Bobo n'a plus de salle de projection*, jeudi 24 août 2006, [en ligne], in <http://www.lefaso.net/spip.php?article15878>, consulté le 03 octobre 2018

MCF (2014), *50 ans de cinéma, 50 ans de passion, Ça se fête!!!*, Abidjan, 14 p.

NDILTAH Patrick (2013), *Les écrans noirs de N'Djaména : les ciné-clubs comme réponse à la fermeture des salles traditionnelles en Afrique : le cas du Tchad*, Thèse de doctorat en Sciences de l'information et de la communication, Université d'Avignon, 351 p.

PASSEVANT Christiane et PORTIS Larry (1998), « Le défi du cinéma africain : entre le culturalisme et l'impérialisme », in: *L'Homme et la société*, N°127-128, Cinéma engagé, cinéma enragé, p. 106.

POMMIER Pierre (1974), *Cinéma et développement en Afrique Noire Francophone*, Paris, Pedone, 181 p.



SANOUE A. (2011), « Cinéma ivoirien : Les raisons d'une mort », in *Nord-Sud*, publié le mercredi 13 juillet 2011, <http://news.abidjan.net/h/404391.html>, consulté le 12 avril 2018

SUY Kahofi (2011), « Les salles de cinéma sous le dictat de l'église », [en ligne], in <http://eburnietoday.mondoblog.org/2011/11/07/les-salles-de-cinema-sous-le-dictat-de-l%E2%80%99eglise/>), consulté le 12 avril 2018

TIMITE Bassori (2009), *Le cinéma en Côte d'Ivoire*, Recueil de texte. 31 p.

Top Visages (2014), « Que sont devenues les salles de cinéma ? », in [topvisages.net](http://topvisages.net) vendredi 31 janvier 2014 [en ligne], in <http://www.lebabi.net/actualite/que-sont-devenues-les-salles-de-cinema-11925.html>) consulté le 12 avril 2018

TOVIDOKOU Hector (2010), *Bradage de la salle du cinéma Le Benin, le ministre Galihou Soglo déshérite les cinéastes*, 04 juillet 2010, <http://www.africine.org/?menu=art&no=9572>, consulté le 21 mars septembre 2012.

YANON Gbakou (2017), « Que sont devenues les salles de cinéma à Abobo ? », [en ligne], in <https://anoumanwe.wordpress.com/2017/04/13/que-sont-devenues-les-salles-de-cinema-dabobo/>) consulté le 12 avril 2018

## VALEURS PLASTIQUES ET ESTHETIQUES DE LA STATUAIRE BAOULE

**KOKO** Kouakou Alfred

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

Côte d'Ivoire, Abidjan

[kokoalfred@yahoo.fr](mailto:kokoalfred@yahoo.fr)

### Résumé

Les œuvres d'art africain sont de plus en plus l'objet d'études approfondies dans les milieux artistiques et culturels à travers le monde. Dans cet élan, un regard particulier est accordé aux œuvres d'art de l'Afrique traditionnelle. Au nombre de la richesse artistique traditionnelle, il convient de s'interroger sur la spécificité de la statuaire baoulé d'origine ivoirienne, en raison de ses qualités plastiques et esthétiques. Il sied également de l'aborder dans le contexte de l'art contemporain pour sa perspective moderne et quasi-universelle.

**Mots clés :** Valeur, plastique, esthétique, statuaire, baoulé.

### Abstract

African works of art are increasingly the subject of in-depth study in artistic and cultural circles around the world. In this momentum, a special look is given to the works of art of traditional Africa. Among the traditional artistic richness, one should wonder about the specificity of Baoulé statuary of Ivorian origin, because of its plastic and aesthetic qualities. It should also be approached in the context of contemporary art for its modern and almost universal perspective.

**Keywords :** Value, plastic, aesthetic, statuary, baoulé.

### INTRODUCTION

« Valeurs plastiques et esthétiques de la statuaire baoulé » est un sujet qui sonde les hauteurs et les profondeurs de l'art baoulé. Une étude artistique et esthétique qui permet de connaître davantage la production artistique de ce peuple du centre de la Côte d'Ivoire. Il est important de porter un regard particulier sur cet art qui a une fonction bidimensionnelle comme l'art africain, de manière générale. Il est à la fois culturel et cultuel retraçant la civilisation de ce peuple.



L'art est sacré et la statuaire surtout répond à des besoins religieux, collectifs ou privés, même si le plaisir esthétique, le souci de créer du beau qui fait ouvrages artistiquement le moindre objet usuel, sont aussi une pratique constante. Les statuettes sont conservées dans les cases de leurs propriétaires qui leur rendent un culte régulier par des libations ou des offrandes ; elles servent de demeures aux génies de la brousse (*assié oussou*) ou à des amants de l'au-delà (*blôlôbian/bla*). Les génies sont des demi-dieux doués d'invisibilité mais qui peuvent apparaître aux hommes, se les attacher, les combler de grâce, de savoir ou de richesses ou au contraire les posséder comme des démons. Certains tels que les devins, les guérisseurs, les prêtresses, font sculpter des statuettes qui représentent ces génies et sont utilisées comme de puissants fétiches.

La statue est essentiellement un support statique. Elle se situe dans l'entourage immédiat de l'homme. Sa présence devient réelle lors des manifestations, des sacrifices, des onctions : une douceur qui touche le cœur et l'engagement. La statue peut rayonner par une énergie magique appelée communément le fétiche. Nous entendons souvent parler des « *blôlô bla* » et des « *blôlô bian* » qui sont des statuettes représentant respectivement la femme de l'au-delà et le mari de l'au-delà.

Ceci étant, ce travail consiste à faire des investigations et des analyses descriptives des statues en pays baoulé. Autrement dit, comment le sculpteur baoulé est parvenu à ses formes sculpturales et dans quel but ?

Le parcours de cette réflexion débute par une exploration de l'univers socio-anthropologique du peuple baoulé afin de mieux saisir les aspects saillants de la culture baoulé relatifs à la statuaire. Son art est perçu comme une croyance religieuse par sa fonctionnalité et possède des valeurs esthétiques relatives à ses représentations plastiques.

## **I- UNIVERS SOCIO-ANTHROPOLOGIQUE DU PEUPLE BAOULE**

La Côte d'Ivoire se subdivise en groupes ethniques venus de différents horizons au nombre desquels on trouve les Akan. En effet, les Baoulé qui font partie de ce groupe occupent la région du centre de la Côte d'Ivoire, entre la Comoé et le Bandama blanc. Originaire du sud-ouest de l'ancienne Gold Coast, les Baoulé ont fait partie de cette vague d'immigration du XVIII<sup>ème</sup> siècle qui a entraîné vers l'ouest tous les peuples qui s'opposaient à l'hégémonie de l'empire Ashanti.

C'est entre 1730 et 1740, après un exode mémorable, sous la conduite de la reine Abla Pokou, que les Baoulé repoussent les populations Gouro et Sénoufo, prenant ainsi possession de leur territoire actuel. Agriculteurs comme leurs voisins, les Baoulé parlent la langue du même nom. Cette langue est très riche au niveau du vocabulaire et complexe au niveau syntaxique. La conjugaison offre beaucoup de variantes, de caprices et d'anomalies. Ils ne sont pas faciles à saisir dans leur ensemble. Les Baoulé sont repartis en plusieurs sous-groupes qui sont :

- Les Agba (Dimbokro, Kouassi-Kouassikro, Bocanda, Daoukro).
- Les Ahali (Brobo).
- Les Ahitou (Tiébissou).
- Les Akwè (Yamoussoukro).
- Les Ayahou (Bouaflé).

- Les Elomouen (Tiassalé)
- Les Fahafouè (Bouaké).
- Les Gblo (Diabo).
- Les Godè (Béoumi).
- Les Goly (Bodokro).
- Les Nanafouè (Tiébissou, Yamoussoukro).
- Les N'Gban (Tié N'Diékro, Toumodi).
- Les N'Zipli (Didiévi).
- Les Sa (N'Djé-Bonoua).
- Les Saticlan (Botro).
- Les Sono (M'Bahiakro).
- Les Souaminlin (Taabo)
- Les Walèbo (Sakassou).

Selon la légende, la traversée s'est faite par vagues successives. Il y aurait certains groupes comme celui des Walèbo qui ont pu traverser grâce aux crocodiles et d'autres, comme les N'Gban, grâce aux hippopotames. Ces derniers, une fois hors de danger, vont chercher un lieu propice à leur épanouissement. Ainsi, on retrouve les N'Zoko dans la sous-préfecture de Kouassi-Kouassikro et les Sono, dans le département de M'Bahiakro sous la conduite des N'Gban. Après cet aperçu, jetons un regard sur l'art dans la société Baoulé.

## **II- L'ART DANS LA SOCIÉTÉ BAOULÉ : LA CROYANCE RELIGIEUSE**

L'Africain, en général, vit en harmonie avec la nature. Le Baoulé, en particulier, croit en l'existence d'un être suprême qui est Dieu. Ainsi, pour l'atteindre, le Baoulé pense qu'il faut passer par des intermédiaires, en l'occurrence des objets d'adoration tels que les eaux, les pierres, les arbres, en un mot tout ce qui est en rapport avec la nature.

Mais, eu égard à leur situation géographique qui les met en contact direct avec les Gouro et les sénoufo doués dans l'art sculptural. Les Baoulé, à la différence des autres groupes Akan, vont s'imprégner de cette nouvelle forme d'art. En plus des objets de la nature qu'ils adorent, viennent s'ajouter la statuaire et les masques. Tout ceci fait du peuple Baoulé, un peuple très religieux.

Les Baoulé croient en l'existence d'une vie après la mort. Pour eux, le monde de l'au-delà, appelé *blolo*, est un monde où il fait bon vivre. C'est le lieu d'où viennent tous les hommes de ce monde. Ce faisant, les Baoulé honorent leurs morts par la célébration d'un culte en leur honneur des représentations sculpturales de certains êtres surnaturels. C'est en cela que l'artiste Baoulé va jouer un rôle prépondérant au sein de sa société.

Selon un dicton baoulé, « *Adjourin dilè dalè* » signifie littéralement que la création plastique n'est pas chose facile. Il faut posséder un sixième sens pour maîtriser ses contraintes et ses interdits.

Ainsi, l'artiste est le seul à sculpter les statuettes, les masques et même les objets d'usage.

Mais, il y a lieu de souligner que les Baoulé étaient bien avant réputés dans le métier d'orfèvrerie grâce aux contacts qu'ils avaient avec leurs voisins immédiats du nord, les Senoufo, et du centre –est, les Gouro, avec lesquels ils apprirent la technique de la sculpture sur bois qui devint leur principale expression plastique.

Certes, le sculpteur Baoulé crée selon sa sensibilité mais il le fait aussi conformément de certaines forces dont il est le seul à les maîtriser. Le non-respect de ces consignes peut être préjudiciable à sa santé. Il peut même perdre la vue. Selon Noel LOUKOU, toute personne

*« qui a, comme disent les Baoulé, la main intelligente « sa si n'gwèlè » peut tisser, forger, sculpter. Toutefois, les sculpteurs doivent avoir, en plus, « la double vision » ou la tête forte « tie kéklé », parce que les personnes en bois « waka sran » qu'ils façonnent, matérialisent des divinités ou des esprits(...). Les artistes peuvent avoir appris dans certains ateliers et exécuter des œuvres de style différent. » (1988, p.44).*

En outre, le métier de sculpteur, non héréditaire, résulte d'un choix personnel ou d'un désir qui se manifeste lors d'un rêve ou d'une crise de possession. Certains types d'objets standardisés, qui ne répondent pas à des exigences rituelles spécifiques, sont fabriqués et emmagasinés. Pour Noel LOUKOU :

*« Les amants de l'au-delà sont, quant à eux, des doubles du sexe opposé que tout homme ou toute femme est censé avoir dans l'autre monde. Ces amants, expression symbolique de la nature androgyne des êtres humains, peuvent, par jalousie ou par dépit, contrarier la vie sentimentale de leurs partenaires terrestres. Pour les concilier, on fait tailler, sur le conseil du devin, des statuettes que l'on adore en leur offrant des sacrifices et en leur consacrant un jour de la semaine (Idem).*

C'est en cela que les colons ont traité les africains et leur art de primitifs.

Au niveau des portes sculptées, les personnages et les animaux sont exclusivement représentés de profil et toute la composition est à la même échelle car le sculpteur baoulé ignore la perspective atmosphérique. De ce fait, le premier, le second et l'arrière-plan n'existent pas dans ses représentations en relief. Mais, il a une notion de la mise en page parce que ses motifs sont repartis et agencés rationnellement sur son support dont les bordures sont richement décorées de figures géométriques formant un cadre dans lequel ils s'inscrivent.

Pour abattre l'arbre qui lui sert de matrice, le sculpteur procède par des sacrifices et des incantations pour prévenir les éventuels malheurs. Les essences végétales sélectionnées pour la circonstance sont des bois très durs pour une conservation durable.

### **III- L'ART BAOULE ET SON INFLUENCE A L'EPOQUE CONTEMPORAINE**

Les colons se sont intéressés aux œuvres d'art africaines et ont organisé leurs pillages systématiques avec la complicité des dignitaires africains de l'époque coloniale. De nos jours, ces pillages continuent. Des artistes européens s'en sont servis comme source d'inspiration pour s'exprimer plastiquement. C'est le cas des célèbres artistes-peintres contemporains Georges

BRAQUE et PABLO Picasso. Ce dernier, d'ailleurs, s'est servi des statuettes sénoufo pour peindre « les demoiselles d'Avignon ».

L'art africain est toujours d'actualité car il suscite beaucoup de curiosité dans le milieu des intellectuels, des artistes et de la société civile. Certains en ont fait des sujets de thèses et de publication, et d'autres des sources d'inspiration.

Les supports de l'art nègre, avec les mouvements occidentaux, sont nés depuis le XI<sup>e</sup> siècle et continuent de nos jours. Des expositions d'art nègre ont lieu partout en Europe (France, Belgique) et aux Etats-Unis. Des ventes aux enchères publiques qui sont organisées à Paris, Londres et New-York, constituent l'aubaine des commissaires-priseurs et experts d'arts non occidentaux qui attirent de grands collectionneurs.

A l'analyse, on peut affirmer que l'artiste baoulé s'inscrit, en général, dans l'univers de l'art africain et réalise, au niveau conceptuel, des œuvres qui sont le fruit de ce qu'il sait et non de ce qu'il voit, même si le travail est parfois soumis aux commandes de collectionneurs à des fins décoratives, touristiques ou commerciales.

Ses œuvres, très stylisées, donnent l'impression, d'une part, de création grossière, naïve et sans notion académique et, d'autre part, de représentations allant au-delà du réel dans le but de susciter assez d'attraits et d'émotion. Ceci inscrit l'artiste baoulé dans le courant semi-abstrait ou semi-figuratif. Voyons cela de plus près.

Au niveau de la forme, la statuaire baoulé peut être une figurine, une statuette ou une statue de 5 à 50 cm de hauteur, en bois sculpté de différentes essences végétales. C'est l'exemple des *waka sran* qui se caractérisent par le style « poteau » : long cou cylindrique, volume considérable de la tête, tronc long, bras tenus le long du corps, musculature développée des membres inférieurs, une taille extrêmement minutieuse et soignée, avec un polissage et passage d'enduits noirs achevant la délicatesse.

Cette statuaire est, dès lors, un ensemble de pièces sculptées qui provoque l'admiration, la contemplation mais aussi la crainte, la méfiance du fait qu'elle symbolise les forces surnaturelles. Les détenteurs en sont des personnes dotées de pouvoirs exceptionnels tels que les prêtres traditionnels (*komian*), les féticheurs, les jumeaux et parfois de simples individus.

Mais quel est le rôle de la statuaire dans la société et la culture baoulé ?

#### IV- ROLE DE LA STATUAIRE BAOULE

Dans la statuaire baoulé, on peut distinguer deux catégories :

- Les *waka sran* : ce sont des figurations anthropomorphes dont le rôle est de favoriser la fécondité, les maternités, les fiançailles de l'au-delà tels que les *blôlôbla* et *blôlôbian*, et la communication avec les ancêtres.
- Le *M'Botoumo* ou *M'Botoubo* : ce sont des statuettes composites mi-animales, mi-humaines. Elles sont des objets de culte sacrificiel qui incarnent des divinités dispensatrices de

fécondité comme le cynocéphale. Ils représentent le monde de la brousse : singe, rat, génie nain et hyène, dans une attitude rituelle de récipiendaire d'offrande.

Il est utile de noter qu'il existe aussi un style de représentation humaine appelée « poupée ». Ce sont de petites statues destinées aux jeux de la fillette baoulé qui s'adonne à imiter les scènes de ménage.

On comprend dès lors que le but de l'art baoulé est de chercher à dépasser l'enveloppe matérielle de la nature et de saisir le spirituel, l'absolu sensible par l'esprit. Il s'agit de transcender la réalité visible au-delà de l'individualité. Kant le dit si bien lorsqu'il écrit « *l'art c'est l'harmonie sous la spontanéité* ». Cela signifie que l'art doit correspondre à un principe de finalité. Le sentiment esthétique réside dans l'harmonie entre l'entendement, l'imagination et le sublime, représentés, par excellence, dans l'état subjectif de l'artiste. Cet art entretient une relation dialectique entre l'univers et l'homme. RENE Hugghe développe bien cette idée. Il écrit notamment, que « *pour ce qui est dans l'âme, réalité visible jusque là uniquement physique prend un sens humain, acquiert une âme. Merveilleux et fécond échange d'où naît l'homme et le monde qui participe des deux et les relie en les portant en même temps à un décret supérieur d'existence* »

Ainsi, l'art Baoulé est une activité des sens manifestes de son univers qui cherchent à saisir dans la nature l'absolu et l'infini, et de reproduire la réalité visible pour susciter en son espace socioculturel de l'admiration et de l'émotion. La dimension conceptuelle de cet art s'apparente à celle des peintres fauves qui avaient la réputation de représenter des objets de forme barbare avec des couleurs violentes. Cette dimension esthétique et picturale doit être agressive avec des représentations et perspectives simples, des couleurs pures mais ordonnées. Selon la philosophie des fauves, « *il ne faut pas recopier le monde tel qu'on le voit, mais il faut s'exprimer à partir de ce qu'on voit, une sensation, une émotion* » (Henri Matisse, André Derain, Maurice Vlaminck, Kis Van Donge).

En dépit de la statuaire postcoloniale, les sculpteurs Baoulé ont été influencés par la civilisation occidentale avec toutes sortes d'objets exotiques et manufacturés. L'art de la divinité cède alors, par mimétisme, la place à « l'art colon » qui paraît ornemental, anecdotique et fantaisiste. Ces sculptures colons, à l'image de celles des occidentaux, de façon générale, sont vêtues de tenues européennes contrairement à l'art ancien dont les représentations sculpturales sont des personnages torsés nus ne portant qu'un cache-sexe. La statuaire colon apparaît comme un point de rupture entre les sculptures traditionnelles et les sculptures modernes d'Afrique Noire. La sculpture du colon s'exprime librement, permet toutes les fantaisies toutes les sensibilités, autorise de nouvelles techniques, des accessoires plus diversifiés, une approche actuelle et des fonctions correspondantes aux nouveaux besoins. Avec le contact des images pieuses des églises chrétiennes et l'école, une certaine tendance au réalisme commence à faire jour. Le maître d'école privilégie le détail jusque dans le naïf, dans l'anecdotique. Le fusil, toutes les formes de couvre-chefs d'alors, les galons d'officier, les boutons, les bottes et autres chaussures, les pantalons à la mode, les couleurs de la peau et des yeux, les coiffes plaquées avec des raies. Les dessins sur les tissus, les ceintures, les slips et soutien-gorge, et la traditionnelle bouteille de vin, tout y passe. Les mille

nuances de peintures importées exaltent les imaginations. C'est aussi la période des Noirs habillés à l'occidental et assis dans les fauteuils de chefs traditionnels.

Au niveau du style, les sculpteurs baoulé optent pour deux formes d'expression sculpturale : la ronde-bosse et les reliefs.

Si le sujet en ronde-bosse du sculpteur Baoulé tourne autour du personnage comme genre, ses reliefs (bas et hauts) sont des portes sculptées ou des piliers des cases royales, ornés de motifs retraçant des scènes quotidiennes, allégoriques, des devinettes et des attributs de la royauté akan, etc. A ce niveau, interviennent des représentations animalières, des objets usuels et autres éléments de la nature en complément des personnages.

Les rondes-bosses baoulé sont des statuettes dont les tailles varient entre 5 cm et 15 cm, contrairement à celles des Sénoufo qui sont plus grandes. A l'analyse, les représentations reposent sur des valeurs anthropologiques et plastiques. Physiquement, les hommes du nord sont de grande taille et les Akan du centre, précisément les Baoulé, sont de taille moyenne ce qui se répercute sur leurs productions artistiques. Le tronc et les membres des statues senoufo paraissent plus élancés avec une tête très volumineuse par rapport au reste du corps. Chez les Baoulé, les personnages sculptés sont de petite taille comme leurs auteurs. Ils se distinguent par une myologie qui met en évidence les muscles thoraciques, les muscles fessiers et ceux des membres supérieurs et inférieurs, expression de la virilité, de la bravoure, de la sagesse chez les personnages masculins. Les scarifications peu apparentes au niveau facial se différencient selon les sexes. La finesse et la subtilité dans la représentation sculpturale reflète le sens de l'orfèvrerie qui caractérise les sculpteurs baoulé.

Dans l'antiquité, on observe que l'art gréco-romain avait une ascendance sur les représentations humaines. Les artistes de cette époque avaient axé leurs productions plastiques sur une beauté idéalisée du corps humain jusqu'à la Renaissance où Léonard De Vinci, Titien s'intéressèrent aux études anatomiques pour mieux affiner les formes dans leurs productions. Cette pratique est devenue plus tard l'anatomie artistique. En Afrique, et particulièrement dans l'art baoulé, la même démarche a été observée par les artistes. L'anatomie descriptive est présente dans la sculpture baoulé bien que stylisée. La myologie qui permet aux artistes occidentaux de représenter le corps humain dans toutes ses splendeurs existe aussi chez le sculpteur baoulé.

Au niveau de la proportion, le personnage sculpté est établi dans un canon de trois têtes et demi avec le tronc légèrement plus long que les membres inférieurs. la taille varie entre 15 et 20 cm. Les personnages, masculin et féminin, se distinguent non seulement par leur morphologie mais aussi par leurs parures et leurs scarifications. La femme forte paraît svelte. Ses mollets sont ronds, ses mains longues les doigts effilés. La femme possède également de petites fesses car les muscles ici sont moins saillants que chez l'homme. Sa coiffure est harmonieuse et faite de nombreuses nattes finement tressées. L'expression du visage révèle la douceur, la tendresse et l'amour maternel, tandis que celle de l'homme confère la fermeté, le caractère, l'autorité et la sagesse.

Les « poupées » qui datent du contemporain sont exécutées à l'aide du bois « *sèbè* » qui fait partie des plantes anthropiques. Le bois est tendre et moins sec, ce qui facilite la tâche du sculpteur.

Le choix de ce support est dû au fait que l'utilisation de la poupée sculptée est limitée dans le temps, eu égard à son utilisation temporaire. N'y a ainsi aucun souci de conservation contrairement aux autres « *waka sran* » de divinités non pérennes.

## V- LE BEAU DANS L'ART BAOULÉ

Comme dans l'art négro-africain, l'art baoulé n'est pas seulement utilitaire mais il est aussi esthétique. Si les mots « beauté » et « beau » existent dans la langue baoulé, c'est parce que ce peuple a le sentiment du beau. L'esthétique baoulé possède une valeur éthique et technique reposant sur l'efficacité de la perfection et l'efficacité de l'équilibre. L'art baoulé est fonctionnel parce qu'il n'est pas un divertissement, ni un ornement qui s'ajoute à l'objet. Il donne plutôt à l'objet son efficacité.

Par ailleurs, la statuaire baoulé porte en elle des significations destinées à des usages. Elle est un instrument de beauté par son efficacité plastique et conceptuelle. La langue baoulé trouve des mots justes pour exprimer la beauté plastique. Les termes : *sèsèkpè*, *hiimy*, *klamman*, *tikpa* sont des mots que le Baoulé utilise pour les jugements de valeur. En outre, la sculpture Akan fait nécessairement intervenir la main intelligente car chez le Baoulé la plastique est une démarche artistique issue d'une technicité manuelle pour parvenir à l'expression du beau.

## CONCLUSION

La grande beauté plastique de la statuaire tient au respect de canons esthétiques établis anciennement et continuellement suivis. L'artiste s'inspire de modèles humains dont il idéalise les traits pour les mettre en accord avec la vision du beau qui est, chez le Baoulé, perfection et équilibre. Perfection des traits, équilibre des proportions du corps, asymétrie régulière des formes, pureté et arrondi des lignes, adéquation des ornements, tels sont ces canons qui confèrent une unité frappante à toutes les œuvres malgré l'absence d'école et de styles codifiés. Unité aussi dans la diversité car l'artiste imprime toujours à sa création, sa marque, son génie dans une recherche passionnée et libre.

Sans doute, la liberté, la minute dans le traitement de la statuaire doivent-elles beaucoup à l'orfèvrerie que les Baoulé pratiquent avant même qu'ils ne développent, au contact du peuple du golfe des savanes, la sculpture du bois. L'objet sculpté en tant que tel n'est pas automatiquement chargé d'émotivité. Il ne le sera qu'à la suite des rites appropriés. Cependant, le champ d'activité de l'artiste est vaste car en dehors des masques, des statues, l'artiste réalise d'autres productions, en l'occurrence les objets d'usage courant les peignes, les cuillers, les portes sculptées et bien d'autres.

La sculpture est le support de tout un message artistique dans la mesure où l'œuvre sculpturale demeure ici un sacrifice. Le sculpteur doit choisir son matériau, ses gestes, sa dimension, sa forme. KANT disait fort justement à ce sujet que « *l'art ce n'est pas la représentation d'une belle chose, mais la belle représentation d'une chose* ».

## BIBLIOGRAPHIE

DELARGE Jean-Pierre, *Dictionnaire des arts plastiques modernes et contemporains*, Grund, Paris, 2001.

HOLAS Bohumil, *Arts traditionnels*, Paris, Hatier, 1967.

KERCHACHE Jacques, PAUDRAT Jean-Louis *et al*, *L'art africain*, Paris, CITADELLES, 1988.

LOUKOU Jean Noel, GARANGER M., *En pays baoulé*, Paris, NEA, 1988

PIERRE Etienne, « Les Baoulé et le temps », in *Cahiers ORTOM*, Sciences humaines, n°5, 1968.

WEREWERE-LIKING, *Statues colons*, Paris, NEA, 1987.



## NUMÉRIQUE ET NÉCESSITE DE CRÉATION D'AGENCES DE RÉGULATION SECTORIELLES : CAS DE L'INDUSTRIE MUSICALE DE LA CÔTE D'IVOIRE

**KOSSONOU** Yao Badou Noël

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

Côte d'Ivoire, Abidjan

[noel\\_kossonou@yahoo.fr](mailto:noel_kossonou@yahoo.fr)

### Résumé

Les avancées technologiques actuelles suggèrent l'utilisation du numérique en réponse à l'analogique dans tous les domaines, mais singulièrement dans les processus de production et de diffusion des œuvres artistiques et culturelles, à l'échelle mondiale. La Côte d'Ivoire, pays de l'Afrique de l'ouest, n'est pas en reste, car son industrie musicale en est fortement influencée sans que l'Etat ivoirien n'ait pu, à ce jour, créer un cadre réglementaire à même d'organiser et de garantir les intérêts des acteurs de ce secteur d'activité informel, gangrené par le piratage des œuvres. Il en résulte des conséquences, au plan humain, culturel, artistique, économique, éthique mais aussi au niveau de la qualité des produits musicaux proposés sur les marchés. Malgré quelques actions correctives de l'Etat ivoirien dès 2012, notamment des réformes institutionnelles<sup>1</sup>, législatives et répressives, les problèmes persistent. Pour y remédier, le présent article suggère la création d'une Agence de Régulation de L'Entrepreneuriat Artistique et Culturelle (AREAC).

**Mots clés :** Numérique, Côte d'Ivoire, industries musicale, piratage, AREAC.

### Abstract

Technological advances in recent decades, suggesting the use of digital technology in response to the constraints of analogy, are a mutation that imposed itself in our societies in various fields, particularly in the arts and cultural industries. Côte d'Ivoire, West Africa country, is not left out. Its national environment from every point of view has been impacted, in its artistic and cultural industry but especially its musical industry.

Upheavals thus carried out, have effects, at the human, cultural, artistic, economic, ethical level but also on the products' quality available on the local and international markets.

---

<sup>1</sup> Création du Ministère de l'économie Numérique et de la Poste, création d'Agences de Régulation dans plusieurs secteurs d'activité (Agence de Régulation des Télécommunication, de la Communication et de l'Information (ARTCI), etc.), la réforme du Bureau Ivoirien du Droit d'Auteur (BURIDA), etc.

In addition, as digital equipment is affordable, creation, production and distribution amplified the phenomenon of piracy that threatens the professional artists and the Ivorian musical industry, what is informal.

Despite the actions led by the Ivorian Government since 2012, including reforms, legislative and repressive measures, the problems persist. To solve this, we suggest the creation of an Agency for the Regulation of Artistic and Cultural Entrepreneurship (AREAC).

**Keywords:** Digital, Ivory Coast, music industry, piracy, AREAC.

## INTRODUCTION

Les avancées technologiques actuelles suggèrent l'utilisation du numérique en réponse aux contraintes liées à l'analogique. Cette mutation s'impose à nos sociétés dans divers domaines, mais plus singulièrement dans les industries artistiques et culturelles. La Côte d'Ivoire, pays de l'Afrique de l'Ouest à l'instar de ses voisins de la CEDEAO et du reste du monde, n'est pas en reste, car son paysage artistique et culturel, à tout point de vue, en est suffisamment influencé, notamment son industrie musicale.

Les années 1990 et plus singulièrement les années 2000, ont vu, en effet, se développer rapidement l'usage du numérique dans les domaines de la création, de la production, de la diffusion et de la consommation des œuvres de l'esprit en milieu urbain ivoirien (KOUROUMA, 2017). Cette situation, sans nul doute, liée à une volonté politique est en partie le fait des nouvelles facilités de vie que le numérique offre et les difficultés d'insertions professionnelles auxquelles les jeunes ivoiriens font face, suite aux différentes crises socio-économiques, militaro-politiques des années 90 et particulièrement des années 2000. Dès lors, l'on a assisté à la prolifération, à une vitesse vertigineuse, d'activités, d'acteurs, d'œuvres discographiques, audio-visuels et autres, sur le marché national. Ainsi, la vulgarisation du système d'enregistrement numérique (home studio) grâce au développement de l'informatique musicale (MAO), a-t-il démocratisé davantage et offert à la population ivoirienne, en majorité jeune et sans emploi en particulier, une facilité d'insertion dans le secteur de l'industrie musicale, secteur par ailleurs informel. Cela a bien entendu eu un impact sur l'accroissement du nombre d'acteurs (artistes, arrangeurs), de structures de productions (studios d'enregistrements, de maison pressages et de duplications) de diffusion (par les médias stores, la R.T.I, les radios de proximité, les téléchargements, les pirates etc.) des produits musicaux en général mais surtout d'une catégorie dite "musique urbaine" pratiquée en majorité par la jeunesse et conçue par "des musiquards"<sup>2</sup>, notamment le *Zouglou* et le *Coupé décalé*.

Des études ont déjà été menées sur la question du numérique par des chercheurs d'ici, notamment ATTOUNGBRE (2018) qui a fait l'état des lieux et les perspectives de l'industrie musicale ivoirienne tandis que ceux d'ailleurs, notamment Antoine Manda TCHEBWA (2005), MATTHEWS et PERTICOZ (2013) ont touché à la problématique du numérique générale qui a bouleversé les écosystèmes du *showbiz* à l'échelle mondiale.

---

<sup>2</sup> "Musiquards": Terme péjoratif inventé par Noel KOSSONOU, désignant les arrangeurs et producteurs autodidactes, amateurs et/ou devenu professionnels du fait de la désorganisation de l'industrie musicale ivoirienne dont l'origine remonte aux années 2000 (l'avènement du numérique) et plus particulièrement à la faveur de la crise militaro-politique de septembre 2002 en Côte d'Ivoire.

Cependant, ces travaux n'abordent pas suffisamment l'impact du numérique dans l'accélération de la dégradation du paysage musical et de l'industrie musicale ivoirienne, spécifiquement la question de la disparition de certains métiers dans la chaîne de production, ni de la mutation des espaces de création et de production, notamment les entreprises informelles comme les homes studios ou autres de piratage, les espaces de live, etc., des modes ou méthodes de production, les nouveaux outils et instruments de musiques, etc., de diffusion des produits musicaux, support numériques et internet et de l'économie de ce secteur d'activités, piratage des produits. Encore moins, de l'influence négative de certaines productions musicales urbaines, surtout le coupé décalé de 2003 à nos jours, sur la moralité de la société ivoirienne, particulièrement les adolescents, d'où la nécessité d'étudier ces aspects afin de sensibiliser les acteurs et amateurs de ce secteur d'activités à bien se former et à s'organiser, seul gage d'une création, une production de qualité, éthique et de redistribution équitable des richesses de ce secteur à tous les acteurs.

S'inscrivant dans le champ de la musicologie, cette réflexion s'appuie sur les données de la communication et de l'économie culturelle. Pour ce faire, la démarche s'articule autour de trois grands axes que sont l'historique de l'évolution des équipements de productions et de diffusions sonores, l'étude d'impact de l'avènement de la technologie dans la sphère musicale ivoirienne, et l'analyse des résultats avec l'exposé des propositions.

## **I. Evolution historique des équipements de production et de diffusion musicale**

La révolution industrielle a sonné le glas d'une course acharnée à l'innovation entre les grandes puissances du monde, ce, dans toutes les disciplines. Parmi celles-ci, figure l'invention de l'enregistrement et de la diffusion sonore sur support analogique (Disque vinyle) par Thomas Eddison en 1857. A sa suite, d'autres savants ont mis au point des procédés plus complexes qui vont finalement aboutir à la numérisation d'un signal sonore sur support (CD) aussi appelé digitalisation tiré du mot anglais *digital*.

### **1. L'analogique**

Le concept analogique est utilisé en opposition à celui de numérique et désigne une grandeur physique, telle une tension électrique, une position dans l'espace, une certaine hauteur d'un liquide, un son, etc. Ainsi, cet analogue peut prendre une forme visuelle, comme dans le cas du phonographique, mécanique, comme le mouvement d'un diaphragme, photo comme dans la photogravure ou électromagnétique comme dans le cas de l'enregistrement électrique. Bien sûr, elles peuvent être mesurées et représentées par des chiffres, mais celles-ci resteront obligatoirement accompagnées de la désignation de leur valeur pour une compréhension correcte. Par exemple, une montre analogique utilise la rotation d'aiguilles pour indiquer l'heure, les minutes, les secondes, par opposition à une montre numérique qui affiche directement des chiffres. En outre, le signal enregistré d'une vibration sonore est un analogue acoustique de l'analogie physique du son d'origine

### **2. Le numérique**

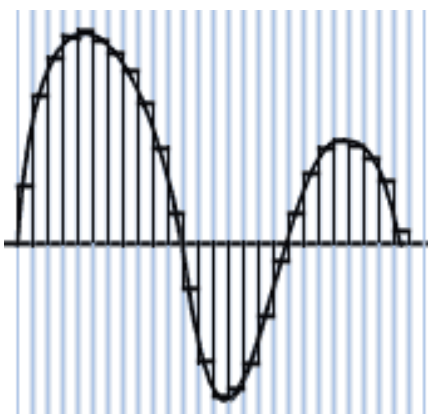
Le numérique ou *digital* en anglais, par opposition à analogique, est la représentation de données ou de grandeurs physiques au moyen de caractères. C'est à dire des chiffres généralement

et aussi des systèmes, dispositifs ou procédés employant ce mode de représentation discrète. Le succès des technologies de l'information et de la communication reposent aujourd'hui pour l'essentiel sur cette innovation technique fondamentale qu'est la numérisation.

### 3. Les différences entre l'analogique et le numérique ?

Dans les systèmes traditionnels dits analogiques, les signaux (radio, télévisions, etc.) sont véhiculés sous la forme d'ondes électriques continues alors qu'avec la numérisation, ces signaux sont codés comme des suites de nombres, eux-mêmes souvent représentés en système binaire par des groupes de 0 et de 1. Le signal obtenu se compose alors d'un ensemble discontinu de nombres et devient un fichier de nature informatique. Ainsi, la représentation d'un signal analogique est donc une courbe, tandis qu'un signal numérique pourra être visualisé par un histogramme.

**Fig.1 : Un signal numérique**



**Source :** <http://www.commentcamarche.net/contents/471-l-analogique-et-le-numerique>, consulté le 22/01/2018 à 21H.

De cette façon, il est évident qu'un signal numérique est beaucoup plus facile à reproduire qu'un signal analogique, la copie d'une cassette audio prend plus de temps et provoque des pertes.

#### 3.1. L'enregistrement sonore numérique

L'enregistrement musical numérique, est le procédé par lequel, le son d'un instrument naturel ou virtuel est capté via un microphone vers un enregistreur numérique (console, ordinateur, graveur, etc.). Le signal ainsi obtenu est représenté par une série de mesures électriques discrètes, exprimées en nombres binaires dont la perception résulte de sa conversion en énergie acoustique par un haut-parleur. Cela dit, à quoi répond l'invention du système ou studio numérique ? Son invention est liée aux difficultés éprouvées par les artistes dans le passé, pour la conservation de leurs inspirations musicales, le *droppage*<sup>3</sup> pour les musiciens et celles liées aux frais élevés du studio professionnel analogique qui nécessite l'implication des plusieurs acteurs notamment des techniciens, des musiciens, un arrangeur, etc. Cette innovation, à l'initiative du chercheur Dave Smith de *Séquentiel circuits* et de la compétence cumulée des équipes d'Oberheim et Roland va mettre en place en 1981 un système d'appareils via lesquels l'artiste peut désormais concevoir,

<sup>3</sup> *Droppage* : Technique consistant à reprendre l'enregistrement juste avant l'erreur.

arranger et conserver ses œuvres sur support (le home studio) en vue d'une future reprise en studio professionnel par des professionnels (musiciens, arrangeurs, ingénieurs de son etc.).

Les récentes recherches en électro-acoustique, vont favoriser davantage le mariage entre l'informatique et la musique (informatique musicale), ainsi que l'intégration dans les logiciels et programmes informatiques, de tous les éléments nécessaires à l'enregistrement total d'une œuvre musicale. Le studio numérique est un système composé de quatre types d'appareils fondamentaux que sont l'ordinateur, une carte son dotée d'une interface midi, un synthétiseur et un appareillage de diffusion notamment une table de mixage, un amplificateur et des enceintes d'écoute ou casque. Les instruments de musiques numériques, sont des instruments, appareils physiques (*expander, séquencer, sampler*, interface MIDI, lecteur CD, etc.) ou virtuel, (logiciels, *plug-in*, VST,) dotés de mémoires d'échantillonnages sonores, de circuits électriques, électroniques, de fonctions numériques, d'écrans, imitant ou reproduisant le timbre de plusieurs instruments de musique acoustique (flûte, saxophone, piano, percussion, violon etc.) et/ou d'effets d'ambiance (*reverb, écho, delay, chorus*, etc.).

L'invention et le développement des différentes techniques d'enregistrements et de diffusion ont engendré l'industrie musicale à l'échelle mondiale.

## **II. Passage de l'analogie au numérique : Cas de la Côte d'Ivoire**

### **1. Evolution du paysage musical ivoirien, de l'indépendance à nos jours**

La musique a toujours eu une place de choix dans la vie des civilisations autochtones ivoiriennes, d'avant la colonisation. C'est pourquoi, Dedi SERY (1984) affirme que :[l'Afrique ancienne a permis à l'homme de se réaliser et de s'épanouir en fonction de ses normes cardinales, en partie grâce à la musique, aujourd'hui réifiée et marginalisée].C'est donc à la faveur de la colonisation, que des mutations ont été opérées dans la conception artistique et esthétique endogène à cause de l'éducation exogène suggérée par l'école et/ou les croyances religieuses chrétiennes occidentales et arabo-musulmanes.

En effet, elle a été au départ, impulsée par une population rurale immigrée dans les villes et capitales ou par une jeunesse urbaine instruite, déscolarisée ou expatriée, branchée à la mode occidentale grâce aux médias (radios et télévisions internationales). Pour que cette musique touche une population plus large, l'enregistrement sonore s'est dès lors présenté pour ces artistes et groupes Africains à l'image de ceux d'ailleurs comme le principal vecteur de leur ouverture sur le public local et international. Ainsi le studio d'enregistrement est devenu le moyen indispensable de production et de diffusion musicale, le passage obligé des artistes chanteurs ou des orchestres de ces jeunes pays Africains. Ces musiques hybrides enregistrées dans un premier temps hors du territoire ivoirien notamment en hexagone, au Nigéria ou au Ghana exprimaient la gloire des personnalités (pères des nations) locale comme par exemple, le président Félix Houphouët Boigny et certains de ses camarades de lutte, [d'autres scandent les âges de l'existence, entraînent aux activités productives, suscitent le plaisir de la parole, etc.] Suscitant des pas de danses, elles étaient également un moyen de description des réalités nouvelles et exprimaient des sentiments sur comment la société nouvelle se réorganisait, comment étaient repartis les pouvoirs et les avantages

qui en découlaient pour chacun. Il en a résulté de nombreux courants musicaux au fil des ans, dans la même cadence que l'urbanisation galopante des villes, au cours des années de gloire (miracle ivoirien), ou des contradictions entre les membres de la société, des interférences avec le néocolonialisme et les crises économiques (chute des prix de vente des produits agricoles d'exportation de 1979) qui s'en sont suivies.

## **2. L'avènement de l'enregistrement sonore dans la sphère musicale ivoirienne**

La révolution technologique, tout comme la révolution industrielle, a connu dans ses quêtes quelques balbutiements avant d'aboutir à des innovations exceptionnelles qui ont changé et continue de transformer le cours de l'histoire de l'humanité. Ainsi, l'avènement de l'enregistrement sonore analogique a-t-il influencé le paysage musical mondial et ivoirien en particulier dès les indépendances.

La Côte d'Ivoire des années 70, contrairement à certains pays de la sous-région comme le Nigeria et le Ghana, a, en effet, connu un décollage timide et moins dynamique qu'aujourd'hui au niveau des activités des studios d'enregistrements, de duplication et de diffusion discographique. Cela pourrait s'expliquer dans un premier temps par la politique gouvernementale basée sur l'agriculture qui a abouti au miracle ivoirien en fin 70, les réalités culturelles, sociopolitiques mais surtout dans un second temps à cause des difficultés liées aux difficultés d'accès aux équipements d'enregistrement et de diffusion. De plus, les coûts d'accès aux rares structures de production de la place (JBZ) étaient hors de portée et nécessitaient un producteur et des services de vrais musiciens pour la réalisation d'œuvres musicales.

L'enregistrement analogique était donc un procédé par lequel un événement sonore était repiqué sur une bande sonore magnétique en direct (*live*), la production d'un ensemble d'instruments de musique acoustique, électrique et/ou de voix par un personnel technique spécialisé en la matière. Pour sa réalisation, un certain nombre de conditions acoustiques (espace) et d'appareils étaient nécessaires.

Pendant les années 1980, il existait peu de structures de productions dont les plus connues étaient les studios de la RTI, le JBZ, les maisons de pressages et de distributions : à peine trois dont *Emijat*, *showbiz*, etc. Cette situation était due aux frais élevés d'installation d'un studio analogique et aux structures post-production. En outre, il fallait un vaste espace aménagé et respectant les normes acoustiques, le matériel technique à importer obligatoirement de l'extérieur et à un moindre coût, un personnel technique spécialisé dans les différents domaines et étapes du travail, sans oublier les obligations fiscales etc. Tous ces éléments vont favoriser un faible taux d'artistes locaux enregistrés sur le territoire avant 1990 et par conséquent une faiblesse de la production musicale en Côte d'Ivoire. A cette époque, on pouvait retenir le nom des artistes ivoiriens, tellement leur nombre était négligeable, contrairement à ceux de notre époque où le surnombre fait que cela est impossible. C'est pourquoi d'ailleurs nos médias locaux (Radio et Télévision), par manque de contenus audio-visuels conséquents et singulièrement musicaux ivoiriens majeurs, diffusaient encore jusqu'au début des années 1990, plus de musiques étrangères, notamment celle de l'Europe (slow français, la pop, etc.), de l'Amérique (le jazz, soul, rock en roll, le funk, etc.) et celle de la sous-région, la musique congolaise, ghanéenne, camerounaise, sud-africaine etc.

Il a fallu attendre jusqu'en 1990 pour voir éclore une musique urbaine typiquement ivoirienne, conséquence de la situation sociopolitique d'alors et à l'introduction du numérique

dans nos habitudes de création et de production musical. Cette arrivée, dans l'environnement musical, va progressivement faire évoluer le paysage musical ivoirien vers son explosion au cours des années suivantes, surtout dès le déclenchement de la guerre du 19 septembre 2002, grâce à la démocratisation du numérique, à la baisse du coût d'accès au matériel et de l'installation d'une structure de production.

### 3. Les acteurs du showbiz ivoirien de l'indépendance à nos jours

Selon Yacouba KONATE (2004), à l'instar des musiques urbaines Africaines des années d'indépendance, celles des villes urbaines de Côte d'Ivoire, de par leurs postures de carrefours culturels<sup>4</sup>, sont très tôt influencées par les styles musicaux urbains de l'hexagone (Classique, slow, pop, jazz, etc.) et de certains pays africains dont le Congo avec la rumba, le *tchatchatcha*, le *zaïkolanga-langa*, etc., le Ghana avec le *high-life*, le Nigeria avec l'Afro-beat, etc. La modernisation manifeste de la Côte d'Ivoire dans tous les domaines, autour des années 1970, couronné par ce que l'on a appelé le "miracle ivoirien" illustre bien dans les villes métamorphosées, cette volonté d'affirmation artistique des jeunes qui font un retour aux sources pour inventer une musique urbaine ivoirienne, fruit des influences nouvelles et des chants, danses du terroir (Musique traditionnelle moderne). Comme précurseurs de ce genre musical nous avons plusieurs formations musicales dont les vedettes sont Amédée Pierre, Allah Thérèse, les sœurs Comoé, Anoman Brou Félix, Mamadou Doumbia, Séry Simplicie, Aspro Bernard, Fax Clark, etc.

Cette réappropriation de la création artistique, par les jeunes urbains ivoiriens, s'étale dans le temps et prend des allures diverses vers la fin des années 1970 qui va révéler des génies reconnus au plan national et international, dont François Lougah, Bailly Spinto, accompagnés par l'orchestre de la RTI dirigé par Manu Dibango<sup>5</sup>, Ernesto Djédjé créateur du *Ziglitity* inspiré du *Zaglobi* et du *tohourou* Bété (Ouest de la Côte d'Ivoire), Jimmy hyacinthe guitariste et arrangeur d'artistes emblématiques de l'époque comme John Djomgos qui puise dans *le "Goli"*, Aïcha Koné dans le patrimoine musical du nord, etc., Bref une pléiade d'artistes y a émergé.

Mais, les premiers signes de crise sociaux marqués par l'essoufflement de l'économie nationale du fait de la baisse progressive du prix des matières premières, les violences urbaines (délinquances) et leurs corolaires de répressions policières, l'injustice, etc., vont faire émerger dans le courant des années 1980, une autre catégorie d'artistes urbains ivoiriens posant en révoltés sur une musique empruntée de Jamaïque notamment le Reggae dont Bob Marley est le porte flambeau. Très vite, le succès populaire, surtout chez les jeunes locaux, est phénoménal localement

---

<sup>4</sup> Du fait d'un fort tôt d'immigration des peuples de l'Afrique de l'ouest et d'autres régions du monde, mais surtout de l'influence des médias.

<sup>5</sup> Idem, « Quelques années auparavant, un artiste camerounais rompu au jazz et aux variétés, Manu Dibango, avait adopté la même démarche. En 1972, son « *Soul Makossa* », qui amalgame la soul américaine au *makossa* du sud Cameroun, devient l'emblème d'une Afrique qui se pose en acteur à part entière de la mondialisation culturelle. La percée réalisée par Manu Dibango permettra à des foules d'artistes d'accéder à une notoriété internationale ; de ce point de vue, elle a contribué à diffuser de l'Afrique une image transformée. Mais l'intégration au marché mondial de la musique fait de l'Afrique un pôle de commercialisation de ce que l'on nomme à partir de la fin des années 70 la World Music, et cela ne va pas sans contraintes ».

Article consulté le 24/05/2018 sur <http://www.revue-projet.com/articles/2004-11-les-musiques-en-afrique-revelateurs-sociaux/>

et même à l'international. C'est le cas d'abord, d'Alpha Blondy, Ismael Isaac, etc. Ensuite le répertoire urbain s'enrichit en plus de groupes ou d'artistes de sensibilisation de la jeunesse (l'exode rural, l'entretien du cadre de vie, le retour à la terre) comme, Wédi Ped, Obinmanfu, Woya, etc. Puis plus tard, de propagande fantaisiste du "*nouchi*"<sup>6</sup> avec le groupe RAS créateur du "*Ziguéïagnangnan*"<sup>7</sup> et les étudiants avec le "*zougrou*"<sup>8</sup> première véritable musique urbaine populaire locale à caractère revendicative et satirique, fruit d'un brassage des cultures locales ivoiriennes surtout Bété et des peuples immigrés.

Toujours en congruence avec l'actualité socio-politique, la musique ivoirienne des années 2000 va évoluer rapidement à cause des crises, mais singulièrement celle du 19 septembre 2019, et va être influencée particulièrement par le brassage culturel impulsé par le numérique à travers la toile et les réseaux sociaux. Donnant ainsi naissance à des styles musicaux et/ou concepts divers issus du coupé décalé dont les plus représentatifs sont la sagacité, la grippe aviaire, le fatigué-fatigué, le *bobaraba*, le *kpangô*, le *tchintchin*. Contrairement aux périodes où la musique se penchait surtout sur les mots, la musique de cette ère est utilisée comme vecteur d'idéologies.

Ces styles musicaux sont, en effet, l'émanation de cette volonté de la jeunesse, de rompre avec la routine ou les codes déjà établis par leurs prédécesseurs des années d'indépendances jusqu'à la fin des années 80.

Ces phénomènes musicaux et artistiques sont également le résultat de cette relation entre l'existant (la tradition) et la modernité qui intervient dans l'élaboration d'une esthétique musicale nouvelle, pluraliste, contemporaine, qui s'appuie sur la technologie à tout point de vue.

Sur le plan musical, le rythme de ces styles urbains est une fusion de plusieurs rythmes locaux ou empruntés, notamment l'Aloukou, le *gbégbé*, le *goummé*, l'*akpôgbô*, le *high-life*, le *zaïkolangalanga* tiré de la rumba, etc. Les mélodies des groupes sont différentes les unes des autres, mais articulé sur un fond musical harmonique quasiment identique, stéréotypé. Au niveau des textes, comme point commun, nous retrouvons un climat de protestation, de revendication, d'alerte, de drame théâtralisé pour le "*zougrou*" et un climat de défoulement, d'irrévérence, d'arrogance, de perversion, d'immoralité pour "le coupé décalé". S'agissant des textes, singulièrement pour le coupé décalé, c'est ce que certains érudits comme Léwis Strauss qualifieraient de bricolage intellectuel.

Ces nouvelles formes de création urbaine sont dynamiques parce qu'elles sont à la fois le reflet du passé et du présent mais surtout les effets de la technologie dans l'art populaire, où fiction et réalité se mélangent. C'est le recueil des ingrédients musicaux ivoiriens, d'Afrique, de l'occident et du numérique à travers lesquels l'on tente de soigner des blessures, de stimuler, de dynamiser les consciences à travers le jeu, etc.

En effet, les tensions produites par l'inégalité sont une source d'innovation et de rupture, d'invention qui même étant abandonnés à leurs sorts (pauvreté, chômage, injustice sociale, etc.), dans les années 90 et 2000 doivent réagir, transformant leur malheur en diversion musicale, avec

---

<sup>6</sup> Langage argotique ivoirien mêlant au français, d'autres langues locales ivoiriennes et ouest-Africaines.

<sup>7</sup> Style musicale s'assimilant au RAP, mais en langue locale, soutenue par des pas de danse d'exhibition des jeunes haltérophiles (loubards) et des « *môgô dudjassa* » (jeunes du *ghetto*, délinquants de la rue).

<sup>8</sup> Style musical et danse urbaine ivoirienne créé par les étudiants ivoiriens, dans les années 1990, suite à la crise économique qui a imposé un plan d'ajustement structurel dans tous les domaines et la suppression de bourse des étudiants. Elle est la résultante du brassage des quatre (4) aires culturelles du pays et des immigrés de la sous-région Ouest-Africaine.



un langage cru et vulgaire qui ne craint pas le ridicule. Par le rire, le peuple apprend à penser, à exercer la liberté de conscience. Ainsi il semblerait que l'impulsion, la spontanéité, la "folie" prendrait le dessus de la raison. On refuse le code linguistique conventionnel et sous le signe de l'invention surgit un langage désarticulé. « *gbaément, Atalacou, rou-casse-casse*, »

En outre, on assiste, grâce à l'émergence de ces styles musicaux, à la valorisation des couches populaires, le « présentéisme ».

« Car constituant, un précieux outil générateur d'emplois et nécessaire pour la réintégration des jeunes dans la société, qui par manque d'opportunité se retrouvent souvent dans les chemins de la marginalité. » Ces jeunes musiciens croient aux pouvoirs de la rime comme un instrument de transformation de la réalité, surtout si cette rime est accompagnée de musique.

Ce phénomène est peut-être le fruit d'un désenchantement du peuple ivoirien face aux valeurs et aux institutions. Tout ce passe comme si l'art était là pour combler une faille sociale, donnant une unité à ce qui n'en avait pas.

Ces styles musicaux rassemblent les trois couches sociales ivoiriennes qui normalement ne se mélangent pas, dû à l'énorme fracture sociale : les jeunes étudiants universitaires de la classe moyenne, les plus démunis venus des banlieues ou encore du "*Djassa*"<sup>9</sup>, "les fils à papa" (jeunes bourgeois) généralement du Quartier huppé de Cocody à Abidjan.

Par contre, au plan économique, les effets négatifs du piratage des œuvres de l'esprit grâce à l'accessibilité du numérique (appareils, supports, données, etc.), a fragilisé l'industrie musicale ivoirienne et partant, la subsistance des artistes ivoiriens en général.

## **2. Quelques chiffres de l'impact du numérique**

Les années d'indépendance à nos jours, la Côte d'Ivoire enregistre chaque année un certain nombre d'artistes musiciens, de producteurs discographiques et d'éditeurs de productions. Ces années, comparativement aux précédentes, ont été remarquées par un accroissement rapide d'indicateurs. Cela est lié aux facilitées qu'offre l'introduction du numérique dans notre système de création, de production et de diffusion musicale puis de la démocratisation non réglementée des studios d'enregistrement numérique (home studio) en Côte d'Ivoire. Cette situation a créé l'anarchie et amplifié le phénomène du piratage des produits dans ce secteur d'activités.

L'analyse des chiffres ci-dessous démontre cette croissance rapide des acteurs du paysage musical ivoirien. Ces statistiques suivantes ont été établi à partir des chiffres issus des archives du BURIDA. Elles présentent le nombre des artistes de 1983 à 2006, le nombre d'artistes par période de six par intervalle depuis 1983 à 2006 et le nombre de structures de pressage et de distribution ; et en définitive, les chiffres du nombre d'œuvres produites de 1982 à 2006 et suivant.

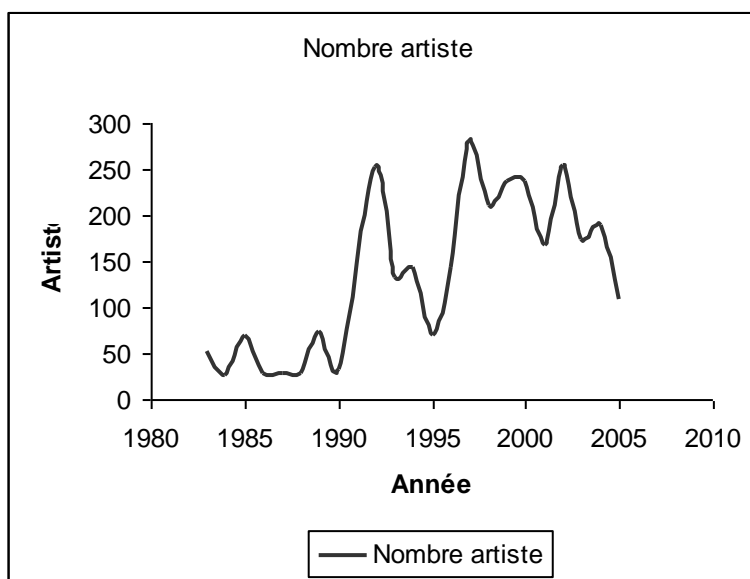
---

<sup>9</sup> Terme argotique ivoirien "*nouchi*", employé pour désigner le ghetto notamment les quartiers chauds d'Adjamé, Abobo, Yopougon, Anyama pour ne citer que ceux-ci.

**Tableau 1 : Le nombre d'artistes enregistrés au BURIDA entre 1983 et 2005**

Année	Nombre artiste
1983	53
1984	27
1985	70
1986	28
1987	29
1988	29
1989	74
1990	32
1992	252
1993	132
1994	143
1995	70
1996	144
1997	281
1998	210
1999	237
2000	237
2001	167
2002	255
2003	173
2004	189
2005	109

**Fig.1 Courbe montrant l'évolution du nombre d'artistes de 1983 à 2006**



**Auteur : KOSSONOU Noel, 2018**

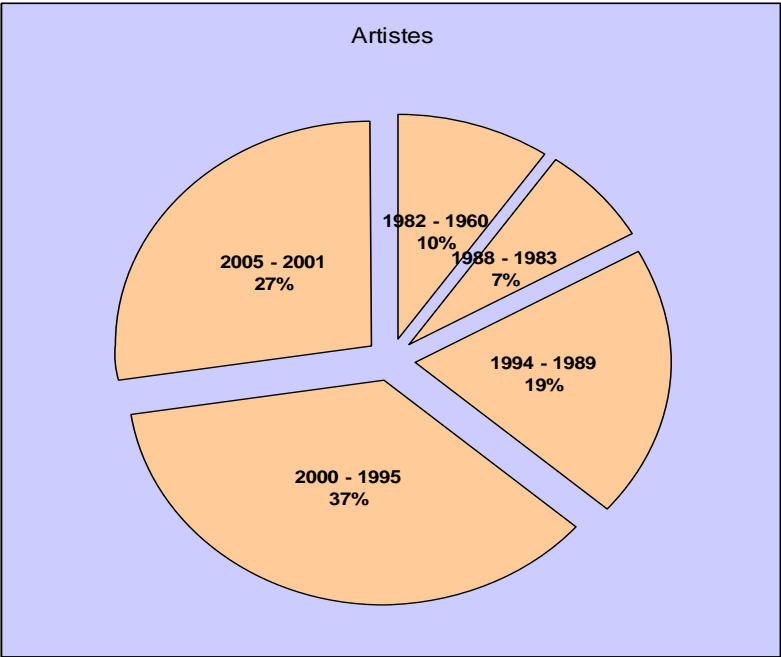
**Source : Archive du BURIDA, 2006.**

On remarque aussi à l'interprétation des chiffres et de la courbe que le nombre d'artistes varie en coïncidence avec les variations du climat politique et socio-économique en Côte d'Ivoire. Mais, le paradoxe est que, plus le nombre d'artiste s'accroît, le nombre d'œuvres déclarées décroît (voir tableau 2).

**Tableau 2 : le nombre d’œuvres annuelles Diagramme n° 1 : Montre le nombre d’artistes enregistrés en Côte d’Ivoire par période de cinq ans par intervalle**

	Artistes
1960 – 1982	320
1983 – 1988	236
1989 – 1994	633
1995 – 2000	1181
2001 – 2005	893

Source : archives du BURIDA



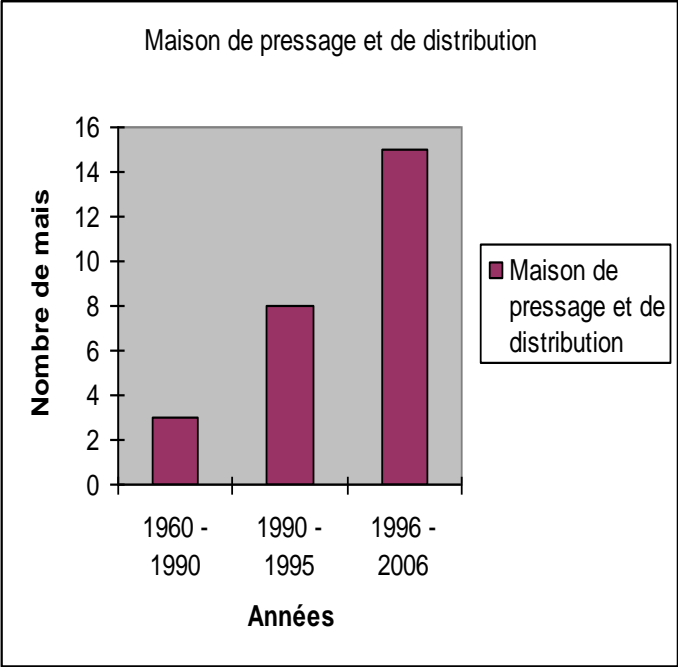
Auteur : KOSSONOU Noel, 2018

**Graphique n° 1 : Montre l’évolution rapide du nombre de structures de productions**

**Tableau des maisons de productions Enregistrées de 1960 à 2006**

Années	Maison de pressage et de distribution
1960 – 1990	3
1990 – 1995	8
1995 – 2006	15

Source : Archive BURIDA, 2006.



Auteur : KOSSONOU Noel

#### **4. Le nombre d'œuvres enregistrées par le BURIDA de 1982 à 2006**

De 1982 à l'année 2006, le B.U.R.I.D.A a enregistré au total 38897 œuvres musicales dont 5411 de 2004 à 2005 ce qui est la preuve d'une activité musicale très dense ces dernières années. Cette année en 2006, les chiffres enregistrés par commission au B.U.R.I.D.A sont les suivants :

12/ 01/ 2006	101 œuvres musicales ;
16 /02 / 2006	149 œuvres musicales ;
02 /02 / 2006	162 œuvres musicales ;
09 / 03/ 2006	124 œuvres musicales ;
30 / 03 2006	116 œuvres musicales ;
27 / 04 / 2006	140 œuvres musicales.

Soit un total de 792 œuvres déjà enregistrées, alors que l'année n'est qu'à son premier semestre. Il reste encore quelques œuvres qui attendent de passer en commission, surtout que ces derniers mois l'inspiration musicale s'est accrue par des motions de soutien à l'occasion de la qualification des éléphants footballeurs au mondiale 2006. Les chiffres risquent encore de s'accroître.

Nous n'avons pas présenté des statistiques sur l'évolution du nombre de studios d'enregistrement car il est impossible, de nos jours, d'établir des chiffres fiables ni moins des estimations sur leur nombre à cause du fait que ces structures exercent à domicile et dans la clandestinité. Le numérique, aujourd'hui, leur en offre la possibilité et même l'autorité, en ce sens que rien n'est fait pour la réglementation de ce secteur. De nos jours, n'importe qui peut installer sa structure de production et produire des artistes sans souci.

A l'analyse des chiffres, on se rend bien compte d'un paradoxe, notamment au niveau de la courbe d'évolution du nombre d'artistes enregistrés chaque année au BURIDA. En effet, l'on devait assister à une croissance exponentielle du nombre des artistes notamment chaque année. Cela peut s'expliquer par le fait que malgré le dynamisme de l'activité qui confirme l'accroissement des acteurs dans la sphère musicale ivoirienne, beaucoup d'acteurs ne se déclarent pas dans les registres du BURIDA : c'est l'exemple de Dj Arafat qui est sortie en 2009 et ne s'est déclaré au BURIDA qu'en mars 2013. Voilà ce qui pourrait expliquer cette décroissance du nombre des artistes enregistrés au BURIDA entre 2004 et 2005, puisque la plus grande majorité de ces nouveaux artistes chanteurs engendrés par le numérique, évolue à l'ombre des statistiques, donc dans l'informel.

#### **5. Etat des lieux de l'industrie musicale ivoirienne à l'ère du numérique**

L'économie de ce secteur est essentiellement basée sur la vente des produits musicaux, œuvres discographiques et audio-visuelles, dans les points de ventes connus, médias store, les librairies, sites de téléchargement, ou la distribution privée, le reversement des droits de diffusion tirés des médias classiques officiels, privés ou en ligne, (Téles, radios, sites médiatiques, etc.) mais aussi des taxes versées au BURIDA par les structures utilisant les œuvres de l'esprit à des fins commerciales, notamment les sociétés de téléphonies, les bars, les club, les maquis et les entreprises de location d'équipements de sonorisation. En outre, on peut parler de spectacles vivants, à savoir les émissions télé ou radios (play-back), les concerts en salles, les festivals, les prestations privées à domicile (anniversaire, diners gala, mariage, funérailles, etc.), et prestations publiques dans les *clubs*, bar climatisés, *Snake bar*, *lounge*, karaoké, maquis, meetings, etc. On

estime ce marché en Côte d'Ivoire, à plusieurs milliards de franc CFA par an. Selon une enquête réalisée par l'Organisation Internationale de la francophonie (OIF) en 2010, on note que « *les trois filières que sont l'édition, la musique et l'audiovisuelle créent au moins 3655 emplois à temps pleins et génèrent un revenu d'au moins 35 milliards de FCFA (76,3 millions USD).* »<sup>10</sup>

Cependant, selon un article publié par Yacouba Sangaré<sup>14</sup> dans un magazine en ligne, "*music in Africa*", le monde de la création, en Côte d'Ivoire est sur le déclin et l'industrie musicale en péril.

L'on a assisté, en effet, dès le début des années 2000, à l'accroissement rapide du nombre d'acteurs exerçant dans le domaine de la création musicale : artistes chanteurs, essentiellement des jeunes déscolarisés ou chômeurs en quête de réussite, notamment les DJ du *Coupé décalé*, etc. et de la production musicale : les arrangeurs en herbe et leurs homes studios, les entreprises de duplications frauduleuses et de commercialisation de produits audiovisuels aux coins des rues.

Ainsi toujours, selon Yacouba Sangaré (2014), « *entre 2002 et 2014, la quasi-totalité des maisons de disques ont cessé leurs activités, notamment Ivoir Top Music, Canal Ivoir Distribution (CID), Tropic Music, King Production, Yann Productions. Même Emi Jat Music et Showbiz, les deux dinosaures de l'industrie musicale en Côte d'Ivoire, ont plié l'échine.* ». « *Vous sortez un album le matin et l'après-midi, la ville est inondée par les CD piratés. Comment voulez-vous qu'on travaille !* », s'insurge Claude Bassolé, célèbre producteur ivoirien, qui a révélé des groupes célèbres comme Magic System, Poussins Chocs devenus le duo Yodé et Siro, et bien d'autres.

Depuis l'avènement des équipements numériques en Côte d'Ivoire et son utilisation non réglementée, l'on assiste impuissant, faute de répression dissuasive, à Abidjan et dans les autres grandes villes du pays, à la vente des CD piratés, en toute quiétude, par des jeunes commerciaux informels, sur plusieurs espaces, parfois, aux abords des grandes artères, devant le silence troublant des forces de l'ordre. Quelques témoignages sur ces forces de l'ordre sont édifiants en ce sens qu'« *Ils viennent même acheter nos CD* », lâche, avec une pointe d'ironie, un jeune vendeur de ces supports frauduleux, à Treichville, gare de Bassam.

L'impact de la piraterie sur l'industrie musicale ivoirienne est estimé à quatre (4) milliards de franc CFA de perte financière pour les artistes ivoiriens par an. Elle est la résultante d'un système piloté dès les débuts par deux catégories. La première est constituée essentiellement de jeunes entrepreneurs informels, non-identifiés, exerçant dans les campus universitaires d'Abidjan au début des années 2000 et qui s'adonnaient à la copie illicite des CD originaux des artistes locaux ou internationaux sur CD vierges, puis écoulés sur le marché, peu importe la qualité. Ce commerce frauduleux a été détenu pendant quelques années, sous le règne du Président Laurent GBAGBO (2000 à 2010), par les étudiants qui avaient ainsi transformé le Campus de l'Université Félix Houphouët-Boigny de Cocody ainsi que les cités universitaires (Mermoz et Cité Rouge), en un haut lieu de piratage des œuvres de l'esprit.

La seconde catégorie est plus professionnelle, c'est-à-dire qu'elle implique des acteurs informels locaux et des réseaux de faussaires établis à l'étranger. Ces pirates locaux importent des CD soigneusement contrefaits, pressés comme des originaux, avec des pochettes bien imprimées,

---

<sup>10</sup> L'article Profil Culturel des pays du Sud Membre de la Francophonie "un aperçu de trois pays de l'UEMOA, le Burkina-Faso, la Côte d'Ivoire, le Sénégal", Organisation International de la Francophonie (OIF), P.41. Sur [http:// www. Francophonie.org/IMG/PDF/Profil\\_OIF\\_UEMOA\\_vlegere.pdf.](http://www.Francophonie.org/IMG/PDF/Profil_OIF_UEMOA_vlegere.pdf), cité par TOURE Kignigouoni Dieudonné Espérance, *Boloye, une identité artistique et culturelle sénoufo*, thèse de doctorat en Art et culture, IRES-RDEC, INSAAC, sous la direction du professeur ABOLOU Camille Roger, 2017, p.27.

de l'Asie, la Chine notamment, qui transitent par des pays de la sous-région (Nigéria, Bénin, Togo, Ghana), avant de franchir la frontière ivoirienne. Et sur le marché, un CD contrefait est vendu à 500 FCFA, quand le CD original lui coûte 3000 FCFA. Vu sous cet angle, le choix pour le consommateur est très vite fait surtout avec les crises que la Côte d'Ivoire traverse à tous les niveaux, mais singulièrement au niveau financier.

Cela a eu pour conséquence évidente, la baisse des ventes des CD originaux devenus de plus en plus rares, tellement le réseau de distribution nationale est en déliquescence.

Mais cette situation n'affecte pas que les structures de duplication et de commercialisation des produits. Elle touche la totalité de l'industrie musicale ivoirienne: les studios d'enregistrement professionnels ne font plus recette, puisqu'il y a très peu de sortie d'albums, à cause de l'émergence des homes studios ; les musiciens qui manquent de contrats à cause de leurs substitutions par les synthétiseurs numériques ; les graphistes qui confectionnent les pochettes des CD à cause de l'accessibilité à tous les logiciels de conception de supports de communication (Adobe, etc.) et surtout le Bureau ivoirien du Droit d'auteur (BURIDA), qui n'arrive plus efficacement à recouvrer son dû.

Cette activité illicite a désorganisé l'industrie musicale nationale et a fini par s'imposer aux structures professionnelles de ce secteur, qui ont dû fermer boutique pour la plupart : JBZ, Néfertiti, Emi Jat, *Showbiz*, etc.

Depuis 2006, en effet, d'après des chiffres du BURIDA, le nombre de supports musicaux pressés a chuté de 870.000 à 320.000. Et en 2011, selon M. Coulibaly Diakité, expert culturel et cadre au ministère de la Culture et de la Francophonie, seuls 280 000 CD ont été vendus, alors qu'avant 2000, entre 4 et 6 millions de cassettes étaient écoulées chaque année. Conséquence, le BURIDA a vu le montant des Droits de reproduction mécanique chuter de 332.621. 800 FCFA, entre 1999 et 2010, à 45. 017.159 en 2011. Un énorme manque à gagner aussi bien pour cette structure que pour les artistes.

Ainsi, le préjudice est évalué par Monsieur Séry Sylvain, actuel PCA du BURIDA, à 2 milliards de nos francs, ce qui est bien au-delà de nos jours si l'on tient compte, en plus des acteurs (artistes chanteurs, producteurs, infographistes, musiciens, arrangeurs, distributeurs), les médias (télévisions et radios locales et internationales ; internet et les sites de téléchargement en ligne, etc.).

La réaction des autorités compétentes en la matière sur l'impact néfaste de ce phénomène sur l'industrie musicale ivoirienne ne s'est pas faite promptement, ce qui n'est pas du goût des artistes qui en payent un lourd tribut. « Je trouve surréaliste que nos gouvernants restent silencieux devant ce poison, et le mot n'est pas très fort », se plaint Fadal Dey, artiste reggae, bien connu en Côte d'Ivoire. Comme lui, les producteurs de musique pensent que pour juguler le fléau de la piraterie, il faut une volonté forte des autorités, à commencer par le ministère de la Culture et de la Francophonie. « Il suffit que le ministre prenne un arrêté pour interdire la vente des CD piratés et réquisitionne la force publique pour l'application de cette mesure, et vous ne verrez plus de CD piratés dans le pays », reste persuadé Claude Bassolé. Et Fadal Dey de s'interroger : « La piraterie est autant dangereuse que le trafic de drogue. Pourquoi les pirates ne sont-ils pas réprimés comme les trafiquants de drogue ? ».

Au ministère de la Culture et de la Francophonie, par manque de législation sur la répression de la piraterie entre 2011 et 2012, on préférerait manier le bâton et la carotte avec les pirates. D'un côté, la Brigade de lutte contre la piraterie, qui n'a pas d'effectif propre et manque terriblement de

moyen de locomotion, initie des actions sporadiques sur le terrain. En fait, il s'agit de trois opérations dites de ciblage, de ratissage et d'envergure. Si les deux premières se limitent en de simples interpellations des vendeurs ambulants de CD illégaux et de personnes qui s'adonnent à la reproduction illicite ; en revanche, la dernière est, elle, une vraie descente musclée sur les hauts lieux de vente des CD piratés, avec entre 30 et 50 agents réquisitionnés auprès de la Préfecture de police d'Abidjan. Elle donne lieu souvent à des saisies de quantité importante de supports frauduleux. Ainsi, selon des statistiques obtenues auprès de la Brigade Culturelle, entre 2012 et 2014, environ 700 000 supports contrefaits ont été saisis. Et pour la seule année de 2014, c'est 200 000 CD illicites, qui sont tombés dans les escarcelles de la Brigade Culturelle, dirigée par le commissaire Diarrassouba. Déjà en 2012, la Brigade avait mené 131 opérations de ratissage, 8 opérations de ciblage, une opération de grande envergure pour 889 contrefacteurs arrêtés, 102 déférés devant le parquet, avec à la clé la saisie de 280.000 supports contrefaits.

De l'autre côté, la tutelle essaie de reconvertir des vendeurs de CD frauduleux en revendeurs de CD légaux. Elle a pris attache avec quelques-uns d'eux, qu'elle veut réinstaller dans des kiosques de vente de produits culturels, baptisés « Point Info Culture ». L'idée, c'est de relancer le circuit de distribution, devenu inexistant. Entre 250 et 500 kiosques devaient être prêts en décembre 2011. Mais, depuis le lancement du projet, il y a deux ans, les producteurs attendent... De leur côté, les producteurs plaident pour le durcissement de la législation et l'intensification de la répression contre les pirates ...

En attendant, dans ce contexte pénible, le BURIDA essaie de recouvrer les droits d'auteurs et percevoir les redevances liées à l'exploitation des œuvres de l'esprit. La perception se fait dans les espaces de diffusion d'œuvres de l'esprit, singulièrement là où l'on joue beaucoup la musique : bar, restaurant, hôtel, maquis. « Nous percevons également les droits d'auteur auprès des radios privées ainsi que les deux chaînes de radio et de télé nationales, qui nous paient un forfait sur l'année », explique un percepteur du BURIDA, qui révèle que les espaces publics paient également une somme forfaitaire fixée selon la taille et le prestige du lieu. Ce n'est pas tout, le BURIDA exige également le paiement des droits d'exécution publique aux promoteurs de spectacles, lors des concerts. « C'est au minimum 8 % des recettes prévisionnelles. En clair, si la salle fait 3000 places et que le ticket est à 5000 FCFA, le promoteur doit nous payer 8 % de 15 millions, avant son événement. Le montant varie donc selon le prix d'entrée et la grandeur de l'espace, parce qu'un concert dans un stade et un concert dans une salle fermée, n'ont pas la même dimension », souffle notre interlocuteur.

S'agissant des concerts gratuits, l'imposition est faite sur le budget de la manifestation. A hauteur de 8 %, d'après notre source. Mais, souvent, le BURIDA consent, après d'âpres discussions, à des abattements, qui sont faits plutôt au feeling, et varient selon la capacité de négociation de celui qui est soumis à cette redevance. C'est le cas souvent des opérateurs de téléphonie mobile, qui, à travers des conventions, s'engagent à verser une certaine somme au BURIDA, pour l'utilisation de la musique en fond sonore lors des appels. Quant aux droits d'auteurs, ils sont reversés, chaque trimestre, aux sociétaires, après une répartition, dont la clef est tenue secrète. « C'est un logiciel commandé en France qui fait cette répartition. Très peu d'agents (BURIDA) savent comment cela se fait », ajoute notre source, qui pense que le BURIDA recouvre moins de droits d'auteurs aujourd'hui, qu'avant la crise, sans toutefois avancer de chiffres précis.

Le paiement des droits d'auteurs donne lieu à une cérémonie organisée et médiatisée par le BURIDA, afin de jouer la carte de la transparence. Pour certains artistes, c'est plutôt une manière

subtile de détourner les sociétaires et le grand public de l'opacité qui entoure la gestion des Droits d'auteurs.

### **III. Actions de l'Etat Ivoirien face au phénomène**

#### **1. Cadre des mesures de réglementation des TIC et des réformes**

Depuis son accession à l'indépendance, l'Etat de Côte d'Ivoire s'adapte aux normes et changements qui s'opèrent dans les différents domaines qui régissent le fonctionnement et les relations entre les nations du monde. Ainsi, spécifiquement pour le secteur des technologies de l'information et de la communication (TIC), l'Etat a consenti des efforts gigantesques qui se sont traduits par des investissements importants, l'ouverture de son espace à la téléphonie mobile, à internet et aux équipements numériques, ce dès la fin des années 1990 par la création du Fond National des Télécommunications (F.N.T). Par conséquent, de 2000 à 2010, la Côte d'Ivoire va enregistrer une progression remarquable de son taux de pénétration Internet qui n'était que de 0,23 % en 2000 à 2,60 % en 2010, soit une multiplication par 11,3 du taux de ses utilisateurs, révélant une logistique infrastructurelle améliorée dans ce secteur.

Cependant cette volonté étatique de s'adapter au développement technologique ne s'est pas faite sans écueils dans certains domaines d'activités, surtout dès le déclenchement de la crise militaro-politique de 2002, dans les secteurs de la communication, de l'information, du commerce, de la sécurité des biens et des personnes mais surtout des données personnelles, d'état civil, de la propriété intellectuelle et des droits d'auteur des Artistes, singulièrement celui de la musique.

En dehors de l'explosion du nombre d'acteurs, l'économie qui en découle pour les investisseurs professionnels et les artistes, musiciens, chanteurs, s'est en effet effritée à cause des facilités qu'offre le numérique et les pertes financières occasionnées par le phénomène de la piraterie des œuvres de l'esprit sur toutes ses formes si bien que leur subsistance est menacée. Les responsabilités se situent à plusieurs niveaux : les crises socio-politiques traversées par la Côte d'Ivoire et la désorganisation qui s'en est suivie dans tous les domaines, n'ont pas permis aux ministères de tutelle des secteurs d'activités touchés par les problèmes d'anticiper.

Pour y remédier et satisfaire aux exigences du moment, l'Etat de Côte d'Ivoire s'est doté d'une Agence Nationale du Service Universel des Télécommunications/TIC (A.N.S.U.T) créé sur les cendres de l'ex-Fonds National des Télécommunications (F.N.T) par l'article 157 de l'ordonnance 20126293 DU 21 MARS 2012, d'une Agence de Régulation des Télécommunications, de la Communication et de l'Information (ARTCI), le Comité National de lutte contre la Contrefaçon (CNLC), etc. De plus, dans une interview donnée par le ministre de la communication et de l'économie numérique dans le quotidien le mandat, « une loi avant-gardiste a été prise en juillet 2013 pour la protection des données à caractère personnel des ivoiriens en ce qui concerne la téléphonie et internet (les sites et les réseaux sociaux) ». Dans la même veine, le ministère de la culture et de la francophonie de Côte d'Ivoire, a pris des mesures concernant son département et qui se résument en ces points suivants :

- L'adoption de loi sur la propriété intellectuelle et la protection des droits d'auteur ;
- L'élaboration et la présentation de la politique culturelle de la Côte d'Ivoire, toujours en examen au niveau du gouvernement ;



- La distinction des artistes qui ont marqué l'histoire de la nation par leur créativité, ce dans tous les domaines artistiques et culturels ;
- La coopération sous régionale dans le domaine de la formation et de la recherche en Art, culture et développement. (IRES-R-DEC) ;
- L'inscription de grand Bassam au patrimoine mondial de l'Unesco en 2012 ;
- L'inscription du *Zaouli*, danse traditionnelle Gouro du centre-ouest de la Côte d'Ivoire sur la liste représentative du patrimoine culturel immatériel de l'humanité par l'UNESCO en 2017 ;
- L'octroi d'une pension viagère de 300.000 fr CFA, aux artistes du troisième âge pour lutter contre la précarité. La première vague des bénéficiaires a été présentée en 2016 et la deuxième vague de bénéficiaires a été présentée le Jeudi 19/04/2018, à l'INSAAC ;
- Le don de maisons aux artistes chanteurs par l'Etat de Côte d'Ivoire.
- La restructuration du BURIDA qui s'est faite à l'issue de l'Assemblée Générale du 28 janvier 2012, qui a révélé de graves dysfonctionnements dans la gestion de la société, avec la mise en place d'un Comité provisoire de Gestion, de Réforme et de Restructuration en lieu et place du Conseil d'Administration. La gouvernance du BURIDA a été assurée du 02 février 2012 au 15 octobre 2015 par un Comité Provisoire de Gestion, de Réforme et de Restructuration de dix-huit (18) membres, représentant tous les répertoires gérés par le BURIDA, mis en place par le Ministre de la Culture et de la Francophonie, tenant lieu de Conseil d'Administration. Dans la conduite de ses missions, le Comité Provisoire de Gestion, de Restructuration et de Réforme a lancé des réflexions sur plusieurs axes, qui ont conduit à mettre en place des outils de gestion et de gouvernance :
  - Sur l'administration et la bonne Gouvernance, les réflexions menées ont permis non seulement d'identifier tous les dysfonctionnements de l'organisation et de la gouvernance du BURIDA, mais de proposer aussi des correctifs dans la réforme de ses Statuts.
  - Sur la réforme du décret portant statuts du BURIDA, l'avant-projet de décret présenté par le Comité de Gestion au Ministre de la Culture et de la Francophonie a servi de base à l'élaboration du texte adopté en Conseil de Gouvernement.
  - Sur le contrôle de gestion et l'audit interne, le Comité de Gestion a également constitué une Commission Finances chargée d'assurer cette mission et de mettre en œuvre les recommandations de l'audit financier, au titre desquelles l'apurement des comptes du BURIDA.
  - Relativement aux problèmes sociaux des membres du BURIDA, le Comité de Gestion a élaboré et fait adopter un plan de politique sociale depuis 2013.
  - S'agissant de la communication, un plan stratégique de communication du BURIDA a été conçu sur les principes de base de la Communication Pour le Développement (CPD).
  - En matière de lutte contre le piratage des œuvres de l'esprit, conscient que les ambitions du BURIDA ne peuvent se réaliser sans une lutte efficace contre la contrefaçon, le Comité de Gestion a mis sur pied une Commission chargée de réfléchir sur la redynamisation des stratégies de lutte contre le piratage des œuvres

artistiques et littéraires. Tous les outils susvisés ont servi à réaliser les activités du BURIDA tout au long de la période de restructuration et ont produit les avancées suivantes :

- le développement d'outils pour la gestion des droits et de la clientèle ;
- la signature de partenariats avec des organismes nationaux et internationaux pour la formation des membres et du personnel du BURIDA ;
- l'apurement des comptes fournisseurs privés, créanciers publics (fisc et organisme de prévoyance sociale), ainsi que les comptes associés et groupes ;
- le repositionnement de l'image du BURIDA, tant au niveau national qu'international, grâce aux progrès réalisés ces dernières années et à une communication structurée et maîtrisée.
- l'affirmation du caractère multi-répertoires du BURIDA avec l'extension de la gestion collective à des répertoires (audiovisuels, droits voisins, littéraires, etc.) qui, jusque-là n'étaient pas effectivement gérés.
- la mise en place d'une couverture sociale (maladie individuelle, accident et assistance funéraire) au bénéfice des membres du BURIDA ;
- la réorganisation de la gestion du fonds de retraite du BURIDA ;
- le financement de divers projets artistiques des membres du BURIDA au titre de l'appui à la création et la promotion littéraire et artistique ;
- Proposition de décret de restructuration est introduite et adoptée en conseil de ministre le 22 février 2017, érigeant désormais l'INSAAC en université des Arts et de la culture. Ce décret n° 2017-126 du 22 février 2017 fixe ses nouvelles attributions, son organisation et son fonctionnement conformément à la volonté du chef de l'Etat et du gouvernement qui veulent ainsi mettre les métiers des Arts et de la Culture au cœur du développement de la Côte d'Ivoire ;

Cependant, malgré ces actions énergiques engagées par le ministère de la culture et de la francophonie de Côte d'Ivoire, brièvement présentées ci-dessus, certains problèmes demeurent et continuent de gangréner le secteur de l'industrie artistique, culturelle et particulièrement musicale ivoirienne notamment les questions :

- du nombre d'artistes qui émergent des maisons de productions d'œuvres discographiques clandestines (Homes studios) actuellement en vogue en Côte d'Ivoire ;
- des duplicateurs clandestins de CD et jaquettes d'où la mévente des CD originaux ;
- des commerciaux anarchiques, ambulants, d'œuvres piratées sur l'étendue du territoire national et particulièrement à Abidjan ;
- l'influence négative de certains artistes de la nouvelle génération notamment ceux du coupé-décalé (Feu Douk Saga, Arafat DJ, DJ Débordo, Skéli, Claire Bally, Vital, Eudoxie, etc.) sur la société ivoirienne et particulièrement, la jeunesse ivoirienne (cybercriminalité, grossesses précoces, délinquance juvénile précisément chez les adolescents). Les termes (texte quand il y'en a) abordés dans les chansons appellent à la violence, la débauche, à l'immoralité et à l'insouciance de l'avenir.

## **2. Analyse des reformes et propositions de régulation du secteur**

Malgré les reformes ci-dessus énuméré, certains problèmes persistent et nécessitent des solutions pour y remédier. Pour ce faire, au-delà des propositions législatives et réglementaires du secteur des arts, nous recommandons la création d'une autorité de régulation de l'entrepreneuriat artistique et culturelle en Côte d'Ivoire.

Vu de la persistance de certains problèmes dans le secteur des arts, malgré les actions du Ministère ivoirien de la culture et de la francophonie, nous proposons la réorganisation des acteurs et des entrepreneurs à travers l'Agence de Régulation de l'Entrepreneuriat Artistique et Culturelle (AREAC) qui, permettrait de créer un nouvel écosystème artistique et culture, mais surtout redonner de la croissance à l'économie de ce secteur longtemps resté sinistré du fait du piratage et de l'inadéquation ou de l'inefficacité des mesures correctives. A l'image de ARTCI, qui a réussi à reprendre le contrôle sur les utilisateurs indisciplinés des services numériques (téléphonie, cybercriminels, etc.), l'AREAC ambitionne être une interface :

- de recensement non punitif de tous les acteurs et entreprises informels exerçant déjà des activités dans le domaine des arts en général et plus particulièrement celui de la musique, ce en vue résorber le problème du chômage des jeunes.
- de recensement et de création de nouvelles entreprises conformément aux dispositions légales que le décret de création de l'agence de régulation du secteur des Arts aura fixé grâce à un guichet unique.
- d'encouragement des acteurs socio-professionnels de ce secteur à s'organiser en syndicats, ce par corporation ou par types de corps de métier ou d'activité.
- de surveillance, sensibilisation et de censure toute pratique artistique contraire aux valeurs éthiques et déontologiques, ce en fonction des spécialités par la mise en place de la Cellule Nationale de Surveillance de l'Ethique des productions artistiques et Culturelle de Côte d'Ivoire (CENSEPAC). Par exemple dans le domaine musical censurer toute musique dont le texte ou le clip porterait atteinte à la pudeur, à la moralité, à la cohésion nationale, etc.
- d'appui financier des artistes et entrepreneurs grâce à des partenaires financiers publics et privés par la création d'une Micro-finance des Artistes et Acteurs Culturels de Côte d'Ivoire (MIFACI) qui pourra conduire plus tard à la création d'une Banque des Artistes et Acteurs Culturels de Côte d'Ivoire (BAAC-CI) pour un financement efficient des activités de l'industrie Artistique et culturelle mais singulièrement musicale ivoirienne ;
- d'arbitrage entre les organisations d'acteurs et le BURIDA ;
- de répression des contrevenants aux dispositions légales qui auront été mis en place pour la réglementation du secteur des Arts en Côte d'Ivoire.

Elle sera une entreprise semi-privée, dirigée par un conseil de régulation composé de 21 membres, d'une direction générale aidée dans sa tâche par des directions au nombre de 07, de 07 sous-directions et d'agents de bureau. Les activités de mise en œuvre de l'AREAC vont se mener en quatre étapes à savoir :

- Les activités préparatoires liées à la réflexion scientifique sous forme de séminaires avec tous les acteurs concernés notamment le Ministère de la Culture et de la Francophonie, les autres ministères concernés, les organisations artistiques, culturelles, d'entrepreneurs, de la société civile, les partenaires financiers étatiques et privés. Elles permettront de mettre en place toutes les conditions réglementaires, législatives et financières indispensables au démarrage effectif des missions de l'AREAC.
- les activités liées à la mise en œuvre effective du projet par le recensement, l'identification et la réorganisation formelle des acteurs (artistes, producteurs, managers, distributeurs et entreprises) du secteur des arts et de la culture en Côte d'Ivoire ;
- les activités liées à la régulation effective du secteur des arts notamment de l'industrie artistique et culturelle de la Côte d'Ivoire par la sensibilisation des acteurs sociaux, le contrôle, l'avertissement et la répression des contrevenants aux dispositions légales grâce à l'appui de la brigade culturelles du Ministère de la Culture de la Francophonie ;
- les activités liées à la formation et à la recherche de partenaires institutionnels et financiers publiques/privés en vue d'aider au financement des activités (entre autre la micro-finance des artistes de Côte d'Ivoire) de l'AREAC et de l'installation des récipiendaires (les artistes et les jeunes entrepreneurs artistiques et culturels nouvellement formés), mais aussi pour appuyer les entrepreneurs professionnels de ce secteur d'activité.

Ce plan d'action de l'AREAC est calqué sur le modèle de réussite opérationnel de l'ARTCI.

En effet, avant les années 2012, tous les abonnés des sociétés de téléphonie mobile et de cyber café en Côte d'Ivoire, n'étaient pas identifiés. Cette situation a conduit à différents problèmes notamment l'explosion de la criminalité téléphonique (arnaques par appel ou par SMS, les risques de propagandes terroristes, de rumeurs, etc.) et les plus spectaculaires par la cybercriminalité et la révolution des réseaux sociaux en ligne (internet).

De plus les abonnés aux services des sociétés de téléphonie en Côte d'Ivoire, n'avaient aucun recours en cas d'insatisfaction du réseau ou de coupures abusives de crédits de communication, etc.

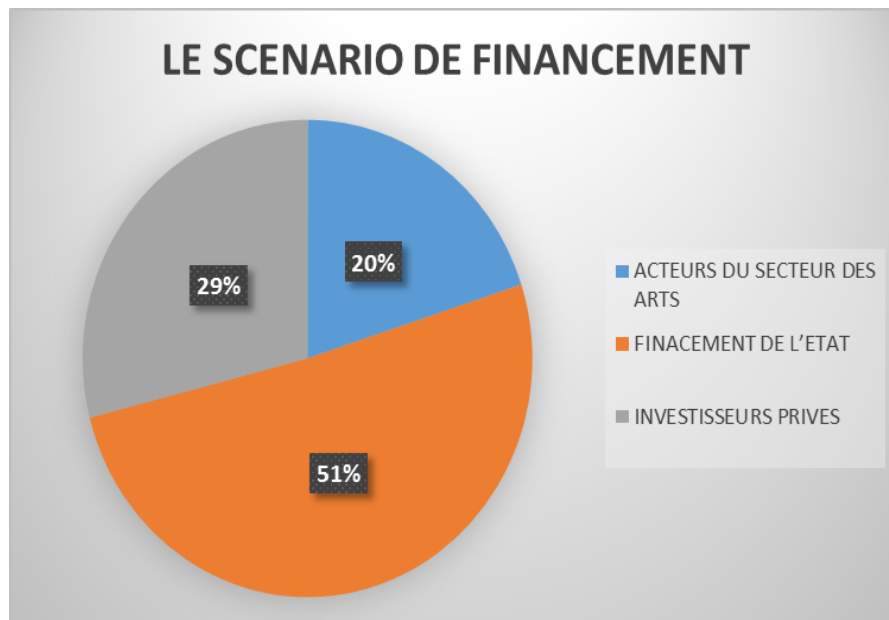
Grâce à la réforme de l'ARTCI, engagé par l'état ivoirien, imposant désormais l'identification obligatoire de tous les abonnés et usagers de cyber café, l'on n'a enregistré une baisse drastique de la criminalité et les opérateurs de téléphonie mobile peuvent être sanctionnés en cas de mauvaise fourniture de service, etc.

Cela prouve que si le secteur des arts et de la culture est conséquemment réorganisé, les acteurs et investisseurs de ce secteur d'activité seront plus productif (qualitativement et quantitativement) et l'économie sera plus assaini pour le rayonnement des arts et de la culture mais plus singulièrement la musique de Côte d'Ivoire.

Ainsi, le plan d'action du projet se décline en ces points suivants, à savoir une stratégie de communication, un budget et un plan de financement.

Le budget prévisionnel de fonctionnement annuel de l'AREAC s'élève à un milliard huit cent vingt-cinq millions cent quatre-vingt-quatre mille sept cent trente-deux mille (1 825 184 732) francs CFA. Il est présenté sous forme un tableau financier qui regroupe l'ensemble des dépenses et charges liées à la réalisation de notre projet. Il constitue une anticipation de la vie du projet et la traduction chiffrée de la mise en œuvre du projet. Ce budget est prévisionnel parce qu'il est amené, à évoluer suivant le développement des activités du projet sur le terrain.

#### Les pourcentages de financement



Source : Noel KOSSONOU, 2019

Comme l'indique la figure des pourcentages de financement ci-après, les ressources qui permettent d'alimenter le budget du projet de création de l'AREAC proviennent :

- des acteurs du secteur : 20 % ;
- du financement publiques : 51 % ;
- des investisseurs privés : 29 %.

La part contributive de l'Etat sera remboursée à partir les retours sur investissement des projets que l'AREAC projette de réaliser dès que ses activités sont lancées. Il s'agit notamment des projets de création d'une Micro-finance des Artistes et Acteurs Culturels de Côte d'Ivoire (MIFACI) qui pourra conduire plus tard à la création d'une Banque des Artistes et Acteurs Culturels de Côte d'Ivoire (BAAC-CI) pour un financement des activités de l'industrie musicale ivoirienne. Aussi, la création d'un groupe de médias commerciaux en partenariat avec des investisseurs privés, ce pour promouvoir à l'échelle mondiale, les potentialités culturelles, artistiques, touristiques, économiques ivoiriennes.

## CONCLUSION

Au terme de ce travail, il faut retenir que le développement technologique (de l'analogie au numérique) a amélioré les conditions de vie de l'humanité. Mais cette embellie de l'existence humaine ne s'est pas faite sans écueils dans plusieurs domaines, parmi lesquels l'on peut citer l'industrie musicale mondiale. A l'instar de celle-ci, l'industrie musicale ivoirienne présente les symptômes suivant l'accroissement du nombre d'acteurs informels (*artistes, arrangeurs*), de structures de productions informelles (*Homes studios d'enregistrements, de maison pressages et de duplications*), de diffusion informelles (*maquis, bar, les transporteurs, les radios de proximité, les téléchargements illégaux, les pirates etc.*), de produits musicaux anarchiques de types urbains en général dont certaines catégories (le *Zouglou* et le coupé décalé) aux concepts insolites, conçues et pratiquées en majorité par la jeunesse, ont des effets négatifs sur les mœurs (*l'impression que n'importe qui peut faire de la musique, le culte de la facilité et de l'immoralité*), le développement du phénomène des "brouteurs" (cybercriminels) et du piratage des œuvres artistiques et culturelles, toutes choses dont les impacts menacent la subsistance des créateurs professionnels d'œuvres, des investisseurs et partant, de toute l'industrie musicale ivoirienne, secteur par ailleurs informel.

Ces résultats tiennent compte d'une étude descriptive, qualitative et statistique, obtenus à l'issu d'une enquête de terrain qui a concerné les acteurs sociaux impliqués dans la manifestation et/ou la persistance du problème en ce qui concerne les institutions officielles, les artistes, les producteurs d'œuvres discographiques (Home studios), les duplicateurs d'œuvres sur support CD, les commerciaux ambulants d'œuvres piratées et la société civile. Ainsi ces investigations ont permis de mettre en évidence les dysfonctionnements institutionnels, législatifs, musicologiques, sociaux, économiques qui confortent ainsi la nécessité de créer un organe de régulation de l'industrie artistique et culturelle ivoirienne et plus singulièrement de l'industrie musicale ivoirienne.

Pour éradiquer les problèmes rencontrés au niveau de l'industrie musicale ivoirienne, il convient de s'inspirer du modèle d'action de l'ARTCI qui est intervenu dès 2014 en Côte d'Ivoire, dans le secteur des TIC et de la téléphonie pour répondre aux problèmes d'identification des acteurs et de la régulation des activités de ce secteur jadis en proie à beaucoup de difficultés (mauvaise qualité de service, arnaques téléphoniques, cybercriminalité, etc.)

Ainsi, l'étude propose pour le secteur des arts et plus singulièrement de l'industrie musicale ivoirienne, la création d'une Agence de Régulation de l'Entrepreneuriat Artistique et Culturelle (AREAC). Elle aura pour mission d'organiser et de réguler ce secteur d'activité par l'identification, l'organisation, la formation, le financement et la régulation des activités au bénéfice des acteurs (artistes, mécènes, entrepreneurs, investisseurs privés, employés, consommateurs), et de l'Etat de Côte d'Ivoire.

Pour cela, les participations de 20 % pour les acteurs, de 29 % pour les investisseurs privés et de 51 % pour l'Etat de Côte d'Ivoire, seront nécessaires pour le financement de ce projet qui s'élève à 1 825 184 732 francs CFA et qui, à terme, va créer environ plus d'une centaine d'emplois directs et des millions d'autres emplois indirects.

## BIBLIOGRAPHIE

ATTOUNGBRE Kouadio Félix, *La problématique de l'industrie musicale en Côte d'Ivoire : Enjeux et perspectives*, thèse de doctorat, option Art du Spectacle, Université Félix HOUPOUET-BOIGNY de Cocody, sous la direction du Professeur BLE Raoul Germain, 2018

BURIDA, Rapport annuel 2015, [https://www.buridaci.com/web/files/RAPPORT\\_BURIDA.pdf](https://www.buridaci.com/web/files/RAPPORT_BURIDA.pdf)

KONATE Yacouba, *Les musiques en Afrique, révélateurs sociaux*, 2004, consulté le 24/05/ 2018 sur <http://www.revue-projet.com/articles/2004-11-les-musiques-en-afrique-revelateurs-sociaux/>

KOUROUMA Kassoum, « *L'industrie musicale dans le développement socioéconomique de la Côte d'Ivoire* », *Communication en Question*, n°9, Nov. / Décembre 2017, consulté le 10 avril 2019.

<file:///c:/these%20en%20cours/these%20sur%20le%20numerique%20en%20ci/l'industrie%20musicale%20%20kourouma.pdf>

KONE Saydoo, « Dossier/Industrie musicale en Côte d'Ivoire : Le ministre de la Culture impuissant face au piratage », in *le Sursaut*, Publié le jeudi 7 mai 2015, consulté le 13 mars 2017.

<http://news.abidjan.net/h/551008.html>

MATTHEWS Jacob T, PERTICOZ Lucien, *L'industrie musicale à l'aube du XXIe siècle. Approches critiques*, Paris, L'Harmattan, 2013

<http://www.editionsarmattan.fr/index.asp?navig=catalogue&obj=livre&no=38791>

MICHEL Raoult, *Les boîtes à son, revue communication audiovisuelle n°1*, Université Nationale de Côte d'Ivoire, 1984.

« Profil Culturel des pays du Sud Membre de la Francophonie “un aperçu de trois pays de l'UEMOA, le Burkina-Faso, la Côte d'Ivoire », *le Sénégal* 'Organisation International de la Francophonie (OIF), P.41. Sur [http:// www. Francophonie.org/IMG/PDF/Profil\\_OIF\\_UEMOA\\_vlegere.pdf](http://www.Francophonie.org/IMG/PDF/Profil_OIF_UEMOA_vlegere.pdf)., cité par TOURE Kignigouoni Dieudonné Espérance, *Boloye, une identité artistique et culturelle Sénoufo*, thèse de doctorat en Art et culture, IRES-RDEC, INSAAC, sous la direction du professeur ABOLOU Camille Roger, 2017, p.27.

« Quelle est la différence entre analogique et numérique? », [consulté le 22/01/2018] disponible sur <http://www.commentcamarche.net/contents/471-l-analogique-et-le-numerique>

SANGARE Yacouba, « Droit d'auteur, piraterie et perception des redevances en Côte d'Ivoire », consulté le 14/08/2014, disponible sur <https://www.musicinafrica.net/fr/magazine/droits-dauteur-piraterie-et-perception-des-redevances-en-c%C3%B4te-divoire>

SERY Dédi, *Musique traditionnelle et développement national en Côte d'Ivoire*, revue tiers monde, n°97, 1984.

TCHEBWA Antoine Manda, *Musiques africaines : nouveaux enjeux, nouveaux défis*, Unesco, 2005

**P**hilosophie

---



## ETHIQUE HEGELIENNE DE LA RECONCILIATION ET RECONSTRUCTION POST-CRISE EN CÔTE D'IVOIRE

Sylvain N'guessan YAO

Ecole Normale Supérieure d'Abidjan  
(Côte d'Ivoire)

[hegeliana8@gmail.com](mailto:hegeliana8@gmail.com)

### Résumé

Penseur de la médiation et du dépassement dialectique, Hegel se pose comme un chemin de réconciliation qu'il convient d'investir, à nouveaux frais, pour en tirer le substrat méthodologique à même d'orienter les citoyens ivoiriens dans la quête de la réconciliation et de la reconstruction. La pensée, première manifestation de la crise, est le lieu initial de la réconciliation. Sortant d'elle-même pour investir le champ interindividuel, elle découvre le cadre politique ou de la philosophie politique comme un autre moment de réalisation de la réconciliation sous la modalité de l'unité dialectique entre le particulier et l'universel. De même, en sa signification historique, la pensée découvre en l'histoire, le secret chemin de son accord avec la dynamique générale de l'histoire de l'humanité. Assumant le tragique de sa condition humaine, le citoyen ivoirien, instruit à la lumière de ses trois axes méthodologiques, doit pouvoir reconstruire la Côte d'Ivoire.

**Mots clés :** éthique hégélienne, réconciliation, reconstruction post-crise, pensée, histoire, politique.

### Abstract

Thinker of the mediation and the dialect surpassing, Hegel claims to be a way of reconciliation that we admit to invest again in order to extract the methodological substratum which may indicate Ivorians in their search for reconciliation and rebuilding. The thought, first manifestation of the crisis, is the initial place of the reconciliation. Coming out from itself to invest inter individual sphere, it discovers the political environment or philosophic politics as another moment of accomplishment of the reconciliation under the dialectic unity between the particular and the universal. In the same way, in its history meaning, the thought discovers in history, the secret way of its agreement with the general dynamic of the history of humanity. Taking responsibility for the tragic of the human condition, Ivorian citizen, aware of the lighting of the three methodologic main axes, must be able to rebuild Cote d'Ivoire.

**Keywords :** hegelian ethics, reconciliation, post-crisis rebuilding, thought, history, policy.

## INTRODUCTION

La réconciliation, pour atteindre la présence de sa propre essence, pose comme supposition d'elle-même la scission, la conciliation rompue. En cette rupture ou division, se trouve exposée l'exigence du jugement comme moment de l'analyse critique et quête d'une reconquête de l'unité. Réconcilier, c'est rapprocher, relier, rallier. Lieu de reliment et de ralliement, la réconciliation est appel à la médiation comme moteur de son devenir. En nous mettant sous la bannière hégélienne pour aborder la question de la réconciliation, c'est d'une part faire confession de notre attachement foncier à ce penseur allemand et d'autre part reconnaître l'actualité de sa pensée. Parler d'éthique hégélienne de la réconciliation, c'est s'engager avec Hegel pour indiquer la manière dont les êtres humains en général, les Ivoiriens en particulier se doivent de se comporter, d'agir, d'être entre eux et envers ce qui les entoure de sorte à transcender la scission advenue et construire une nouvelle union ou une nouvelle unité.

### I- De quelques cadres théoriques de l'éthique de la réconciliation chez Hegel

L'Éthique de la réconciliation que promeut Hegel a plusieurs cadres d'expressions dans son système. Nous nous bornerons à en présenter trois comme linéaments théoriques préluant à une reconstruction post-crise en Côte d'Ivoire.

#### 1- Le cheminement de la pensée

La pensée, en son cheminement, est un premier moment du procès de réconciliation chez Hegel. L'homme, être de pensée, par excellence se déploie en cette modalité à la fois sous le double versant de la conflictualité et de l'harmonie. C'est cette oscillation permanente qui dynamise souterrainement le procès de connaissance de l'homme, dans son rapport à la nature, mettant en scène l'idéalisme et le matérialisme, l'empirisme et le rationalisme, le criticisme, etc. Toute cette dynamique de la pensée humaine se déroule, en vérité, dans la pensée pensante, dans la dialecticité de son historicité. En effet,

*la pensée qui se pense et qui pense tout en soi éprouve sa propre abstraction et le manque d'une effectivité posée dans une altérité réelle, autonome, subsistante ; elle se trouve dès lors poussée de l'intérieur à supprimer son abstraction et à laisser se déployer une réalité extérieure et objective. (F. Guibal, 1975, p.139).*

En cette objectivation, elle découvre son intériorité projetée à l'extérieur d'elle-même, comme lieu de sa propre reconnaissance, à la fois dans la proximité et dans la distance d'avec soi. L'acte de penser, en son intimité profonde, est toujours un acte de détachement de soi pour se dévoiler et assumer pleinement la scission dans son commerce avec soi-même. En clair, « *Penser, c'est rester près de soi dans la distance radicale à soi* » (F. Guibal, 1975, p. 136).

La pensée, en tant que rationalité, se déploie au-dedans d'elle-même dans la figure immédiate de la certitude sensible. Elle se pose, ensuite comme médiation d'elle-même sous la modalité de l'Entendement avant de se découvrir comme conscience de soi. La conscience de soi est le savoir de soi marquant le retour de la conscience depuis son être-autre. Dès lors, on peut comprendre que les formes antérieures qu'elle revêt sont portées, dans leur effectivité, par elle et

constituent des moments de son devenir. En réconciliant, en ce devenir, ce qui est immuable avec la singularité de son apparence, elle accède à la raison. En effet, la raison se laisse saisir comme l'état de la conscience qui sait être toute réalité. La certitude d'être toute réalité par la conscience de soi rationnelle n'est pas une certitude immédiate. Elle se médiatise à l'intérieur de la raison elle-même, posant la conscience de soi comme stade de la prise de conscience de l'identité de soi à soi. En somme, l'immédiateté se fait médiation ; et réciproquement pour s'achever en une présence totale en soi-même. Il importe donc de comprendre qu'

*en leur vérité, la médiation et l'immédiat s'identifient concrètement comme le mouvement et le repos, le temps et l'éternité, le relatif et l'absolu, le premier terme animant et vivifiant le second, alors totalement confirmé en l'être dans lequel il recueille celui-là. (F. Guibal, 1975, p. 49).*

La pensée, en sa vérité élémentaire et en sa teneur substantielle, est une expérience du cheminement ensemble de soi avec soi. Pour ne pas souffrir d'un défaut d'authenticité logique, elle doit permettre de saisir, à l'épreuve du miroir, les nœuds de la responsabilité collective. C'est pourquoi, dans la figure de l'autre, dans la radicalité de sa différence en soi, se trouve toujours convoquée une tentative de restauration de l'harmonie rompue. La pensée est accueil du compromis par l'acte de laisser être la différence tout en la canalisant. Son identité s'inscrit dans une logique d'extraversion, posant un premier moment d'intersubjectivité. Ainsi, dans l'acte de penser, l'homme sort de la signification égocentrique de soi pour affirmer sa propre subjectivité comme hospitalité. L'indigence de la pensée serait, dès lors, l'incapacité à trouver en soi le sol de sa germination, une différence devenue indifférente à sa propre différence.

La pensée est appréhendée comme lieu d'hospitalité première de l'homme, en tant que relation intersubjective de soi à soi. Se posant comme le même et l'autre dans l'extériorité d'autrui, elle se laisse voir d'elle-même et se montre à partir d'elle-même. Ainsi, la pensée n'est point une séparation de soi d'avec soi résistant à la synthèse ou encore une défense légitime de soi et de sa propriété. Elle est toujours animée par le souci de l'autre, par le sens de l'accueil d'autrui dans l'acte même de penser qui la sous-tend. Par une sorte d'intériorisation ontologique, la pensée assume son propre débordement de soi pour se découvrir comme totalité réconciliée en elle-même. Si elle est incapable de poser les jalons d'une ouverture à l'extériorité, elle se présente comme une sorte d'enfermement au-dedans et au dehors d'elle-même. C'est pourquoi, l'altérité à soi n'est donc pas une altérité radicale ou irréductible. Elle est une médiation au cœur de la promotion de la pensée elle-même. En vérité,

*la philosophie hégélienne est totalement une philosophie de la médiation, parce qu'elle est une philosophie de la médiation totale, à ce point totale qu'elle s'inclut elle-même en elle puisque les termes différents qu'elle réconcilie sont elle-même, la médiation, et son Autre, l'immédiat. (F. Guibal, 1975, p. 49).*

En outre, la pensée, en elle-même, est l'expression primordiale de la liberté en ce qu'elle est ce qui confère la dignité à l'homme. Elle est la réalité fondamentale que l'homme ne peut volontairement saborder au risque de se poser comme identique aux choses de la nature. A juste titre, elle est à la fois enjeu du conflit et porteuse de conflit. En effet, la trame existentielle de tout

conflit réside foncièrement dans la pensée, lieu de représentation de soi à soi et de représentation de l'image de l'autre, d'une part ; et lieu de positionnement de soi dans le rapport à l'autre, d'autre part. La pensée ne peut donc échapper à sa nature conflictuelle. A dire vrai, par la pensée, se laisse voir une sorte de brisure dans l'unité du genre humain. En se posant comme fondement du caractère agonistique de l'homme, la pensée, champ d'un perpétuel conflit, oscille continuellement entre identité et altérité. En clair, la conflictualité loge ainsi dans les arcanes de la pensée ; mais, y trouve le cadre de sa résolution. Dans la pensée, le conflit n'a pas plus de consistance que la réconciliation ou la paix. Le conflit et la réconciliation interfèrent sans cesse car leurs frontières sont mêlées et diffuses. C'est pourquoi, la méprise est lourde de concevoir ou de comprendre une certaine préséance de l'un sur l'autre. La pensée est, en réalité, un mélange de conflictualité et de réconciliation. On peut ici comprendre la démarcation de Hegel à l'égard de ses positions de jeunesse (la « période de Berne » (1793-1796)) en ce qui concerne sa philosophie de la réconciliation. Axée sur la réconciliation chrétienne, à travers la figure du Christ, la philosophie hégélienne de la réconciliation fait le constat de l'échec de cette réconciliation. Elle va jusqu'à s'interroger sur la persistance de l'irréconciliation, et sur la fausse réconciliation. Par une assiduité au travail, dans la période de Francfort, Hegel va construire sa position la plus radicale concernant sa philosophie de la réconciliation. Cette position se fonde sur la puissance unificatrice de la raison et la soumission du particulier à l'universel. A juste raison, G.W.F Hegel (2012, p. 333) affirmera que « *la puissance conciliatrice est la profondeur de la pensée* ».

## **2- La sphère politique**

Le deuxième champ de la réconciliation est la politique renvoyant à la polis c'est-à-dire à la communauté formée par les citoyens. Les naturalistes (Stoïcisme, Aristote, etc.) et les culturalistes (Théoriciens du contrat) s'accordent, malgré leur divergence, sur le statut politique de l'homme comme gage de son humanité. Creuset de la vie commune, la cité atteste clairement que l'existence en commun ne va pas sans un certain nombre de tensions, de difficultés, de rapports de force qu'il importe de réguler et de canaliser. A juste raison, la philosophie politique, elle-même, traite de la question du bien commun et du pouvoir. Si la politique est le deuxième moment du procès de réconciliation, c'est bien parce qu'elle est, par essence, un cadre de conflictualité. Pour M. Duverger (1966, p. 160), « *les antagonismes sont l'élément premier de la politique : parce qu'ils existent, on doit s'efforcer de les supprimer ou du moins de les réduire, ce qui constitue l'intégration* ». Il distingue, à ce propos, deux grandes catégories de facteurs d'antagonismes politiques à savoir *les facteurs individuelles* que sont les aptitudes individuelles et les facteurs psychologiques ; et *les facteurs ayant un caractère collectif* comme les facteurs raciaux, les différences de classes sociales, les facteurs socio-culturels. Ainsi, par pure nécessité, le conflit se trouve dans la sphère du politique sous deux modalités spécifiques : d'un côté, il y a l'opposition des individus qui sont en compétition pour la conquête du pouvoir ou pour avoir la faveur de ceux qui l'exercent ; il y a, de l'autre, l'opposition entre des groupes, des collectivités, des ensembles sociaux. Si les libéraux accordent une certaine préséance au premier aspect ; les socialistes et les conservateurs s'attachent, quant à eux, au second aspect. D'obédience libérale, Hegel va développer une conception particulièrement forte de l'Etat. Lorsque B. Bourgeois (1998, p. 44) affirme que « *Tout ce que l'homme est, il le doit à l'Etat* » ; il rend compte de cette réalité.

Pour Hegel, préconiser une séparation entre philosophie et politique, c'est abandonner la réalisation de la raison. Pour lui, le droit naturel ne peut assumer la régulation juridique du pouvoir politique. Il préconise, à juste titre, une régulation morale. Hegel a, en effet, une méfiance pour les fictions de légitimation qui ont pour souci de fonder l'ordre de l'Etat sur l'accord de tous les concernés. Hegel estime, également, que le pur moralisme (en référence à Kant) est inefficace, inopérant. La morale doit se vivre au niveau de la communauté. Il s'avère nécessaire de passer de la moralité subjective à la moralité objective. Cette dernière s'actualise dans les trois sphères suivantes : la famille, la société civile, l'Etat. *La famille* est la racine naturelle de l'Etat car l'individu existe d'abord dans une famille fondée, soudée par la nature et par l'affectivité. Mais cette existence, même si elle y débute, transcende ce premier moment. Elle ne peut prendre sens en lui car l'individu se trouve, ici, limité par la totalité. Après la famille, il fait la découverte de la société et de ses rapports surtout conflictuels à travers le moment de l'école et vit les contradictions de la société civile. *La société civile* est le monde du travail, de la production. C'est la sphère économique, le lieu du besoin et le lieu de la nécessité (il faut travailler pour vivre). Elle constitue la racine morale de l'Etat. En aucun de ces moments ou cadres, l'individu ne fait l'expérience de la plénitude et de l'harmonie. Il faut donc un lieu de réalisation de l'Ethique qui permettra de réconcilier la société civile et la famille. C'est *l'Etat*.

*L'Etat* est le cadre du règlement des conflits. Il doit pouvoir mettre fin aux contradictions par son rôle d'arbitre. Il réalise *la morale* car le droit de l'individu ne se réalise que dans une organisation supra individuelle. Il réalise également *la raison* parce qu'il parle universellement pour tous (l'Etat est le rationnel en soi et pour soi). Il réalise *la liberté* car l'homme ne peut être libre que dans et par l'Etat. Pour Hegel, il n'y a pas de liberté en dehors d'un Etat raisonnable où la société civile se subordonne à la sphère étatique dépassant ainsi son égoïsme aveugle. A travers des mécanismes représentatifs qui lui ôtent sa propension à la quête des intérêts particuliers, la liberté s'élève à une digne hauteur dans la société civile. C'est uniquement en choisissant ses représentants parmi les membres de sa corporation professionnelle que l'individu est en plein exercice de sa liberté civile. Ainsi, *le statut politique de l'individu dépend de son identité professionnelle*. Le libéralisme de Hegel intègre la société civile dans l'Etat et respecte les droits des individus.

Hegel veut penser l'Etat selon le droit sans abolir l'individu dans la totalité. L'Etat acquiert ainsi une fonction spirituelle et se pose comme la condition d'épanouissement de l'individu. L'Etat est totalité ; il n'est pas totalitaire. En clair, la pensée politique de Hegel ne réside pas en une approche conciliante mettant fin au conflit découlant des oppositions intrinsèques survenues dans le processus d'élévation de l'individu, de la famille à l'Etat. Bien au contraire, elle se laisse appréhender comme une philosophie de la réconciliation, par la négativité et la médiation rationnelle. Par ce fait, elle affirme son adhésion au caractère inévitable des conflits et offre à la découverte l'inlassable travail de la raison dans leur résolution. A dire vrai, Hegel montre le caractère bénéfique de certains conflits et atteste que la conflictualité est essentielle à la préservation de la vie éthique des peuples, des sociétés. En effet, lorsqu'il participe à l'effectuation de la vérité de l'esprit, il est facteur de liberté. La réconciliation dans le champ politique n'est donc pas l'accord de son assentiment à tout ce qui advient. Elle est, a contrario, une œuvre de la pensée reconnaissant l'effectuation de l'esprit dans sa manifestation. C'est pourquoi, la paix est, sans cesse,

frappée du sceau de la fragilité et demeure un projet difficile à réaliser. On peut, dès lors, comprendre cette assertion de J-F. Kervégan (1992, p.177), au sujet de Hegel :

Il (Hegel) considère que, pour chaque Etat concret, *la paix est la vérité de la guerre*. Celle-ci est et n'est que la médiation, le moment négatif grâce auquel l'identité positive de la communauté politique, elle-même socialement différenciée et organisée, se constitue et se maintient dans les choses et dans les esprits.

La guerre prend, avec Hegel, une valeur positive et joue un rôle prépondérant dans la création de nouvelles valeurs morales et éthiques pour le bien-être de la société, dans son ensemble. Ainsi,

*la guerre n'est pas tant la condition de la « santé éthique » que son révélateur. Mettant en danger la vie et les biens de chacun (y compris, bien sûr, ceux des non-combattants), elle rappelle factuellement la vérité philosophique selon laquelle la politique n'est pas la condition extérieure de la vie éthique, mais plutôt son lieu propre originaire.* (J.F. Kervégan, 1992, p. 177).

En somme, L'Etat a donc pour but de mettre fin aux conflits. Comme ce but reste à réaliser, l'histoire ne peut que continuer. Chez Hegel, la politique ne consiste pas à arrêter l'histoire. Elle doit, au contraire, saisir son mouvement intrinsèque et lui donner sens. Cette saisie du sens permet de découvrir les principes nouveaux qui doivent instruire les institutions existantes.

### **3- Le champ historique**

L'homme est un être historique et l'histoire, est le lieu de sa conquête ontologique, en tant que telle, elle est le chemin de son humanisation. Dès lors, elle est l'occasion pour l'homme de s'ouvrir aux autres, de s'inventer une trajectoire historique spécifique et de s'épanouir. C'est au cœur du paradigme historique comme cadre de recherche commune du bonheur que l'homme, par une sorte de conversion intime et personnelle, légitime sa contribution au bien d'autrui. Cette mutualité ou solidarité humaine que donne à découvrir l'histoire est à la fois ouverture et appel à la transcendance, dans la reconnaissance de l'identité et de la différence. Comme le pense A.K. Dibi (1994, p. 43), « *Le différent est pour autant immédiatement qu'il n'est pas l'autre. Pour cette raison, précisément, il n'est que dans la mesure où l'autre est. Où l'on voit que la différence suppose relation* ». En clair, l'histoire est le lieu de la rencontre d'autrui, de la relation à autrui. Elle est une relation dynamique inscrivant en son sein une dialectique de l'ipséité et de l'altérité. L'approche hégélienne de l'histoire ou sa philosophie de l'histoire est caractérisée par l'introduction de la dialectique.

Pour Hegel, l'histoire met en œuvre une dialectique, qui se pose comme moyen pour la Raison de se réaliser. Le cheminement historique, en lui-même, est un processus d'autoréalisation de l'Idée, dont la fin est la liberté humaine. On peut comprendre ici que l'histoire n'est pas exigence de rationalité ; elle est rationalité en ce qu'elle est mue par la Raison, en sa propre effectuation. La Raison, première, s'effectue ; elle se pose, par cette effectuation, comme valeur fondationnelle et fondamentale de la rationalité de l'effectivité. D'où la célèbre formule de la Préface des *Principes de la philosophie du droit* : « *Ce qui est rationnel est réel, et ce qui est réel est rationnel* » (G.W.F. Hegel,

1940, p. 41). Le devenir historique, pleinement rationnel, pose l'histoire universelle comme la manifestation de la Raison perçue comme puissance spirituelle immanente à l'univers

Pour arriver à sa fin, la Raison universelle se sert subtilement et habilement du particulier et des hommes. De manière précise, elle utilise les passions et les intérêts humains. Tout acte humain ne se réfère pas seulement à soi, mais à une fin qui le dépasse. En effet,

*dans l'histoire universelle, il résulte des actions des hommes quelque chose d'autre que ce qu'ils ont projeté et atteint, que ce qu'ils savent et veulent immédiatement. Ils réalisent leurs intérêts, mais il se produit en même temps quelque autre chose qui y est cachée, dont leur conscience ne se rendait pas compte et n'entrait pas dans leurs vues.* (G.W.F. Hegel, 2012, p. 125).

Hegel parle de " ruse de la raison" pour désigner l'acte de la Raison qui agit sous le masque de la passion, En clair, l'Universel s'accomplit par le biais du particulier ; le particulier est floué par l'Universel ou s'use pour la victoire de l'Universel. On peut donc affirmer que « *le particulier est trop petit en face de l'Universel : les individus sont donc sacrifiés et abandonnés. L'idée paie le tribut de l'existence et de la caducité non par elle-même, mais au moyen des passions individuelles* » (G.W.F. Hegel, 2012, p. 146).

La raison, en œuvre dans l'histoire, est toujours une raison élevée à la compréhension, une fois l'histoire achevée. A juste titre, « *Ce n'est qu'au début du crépuscule que la chouette de Minerve prend son vol* » (G.W.F. Hegel, 1940, p. 45). Pour Hegel, la vocation du philosophe n'est pas d'imposer le rationnel au réel mais de découvrir le rationnel qui s'y trouve. Si le but de l'histoire est la liberté subjective de l'homme en tant qu'individu et en tant qu'être universel ; l'histoire, elle-même est un cheminement organisé, stratifié en des étapes nécessaires dans l'optique de phénoménaliser la singularisation de l'Universel et l'universalisation du singulier. En son fond rationnel, l'histoire donne à découvrir les événements historiques comme des moments d'un plan rationnel émanant d'une instance plus haute, la Raison, C'est pourquoi, le vrai historien devra comprendre ceci : « *La Raison gouverne et a gouverné le monde, peut donc s'énoncer sous une forme religieuse et signifier que la Providence divine domine le monde* » (G.W.F. Hegel, 2012, p. 68). En somme, l'histoire est une totalité systématique et rationnelle.

En posant l'histoire comme totalité systématique ou organique, Hegel montre que le monde est un Tout ; et la vérité historique consiste en une reconstruction de ce Tout. Chaque moment historique ne peut se définir que relativement à la totalité historique elle-même. De ce fait, Hegel reconnaît l'impossibilité de concevoir une chose absolument isolée. Toute chose est en relation avec une autre que soi. Le fini ou le contingent appelle l'infini et le nécessaire. En mutuel renvoi, ils n'ont de sens et de réalité que l'un par rapport à l'autre. Le rapport est à la fois guidé par une logique des places et des forces. En corrélation nécessaire à l'égard de son autre, toute chose, qu'elle soit dans la nature ou dans la pensée convoque sa propre contrariété. Ces liens nécessaires, en leur différence et leur opposition, sont cela même que la philosophie doit restituer afin d'embrasser la totalité de l'univers.

L'histoire, chez Hegel, obéit également à une logique du conflit. En effet, la dynamique historique révèle des rapports d'affrontement ou d'antagonisme. Hegel pose le conflit comme générateur et organisateur de toute chose. C'est le conflit des contraires qui féconde l'univers et le tient debout. Mais, l'histoire ne s'arrête pas au conflit en lui-même. Elle rend possible la belle harmonie qui naît de l'équilibre des tensions opposées. Pour lui,

*l'histoire comporte en elle un négatif inéliminable : Elle est le lieu du malheur, des crises et des drames : ce négatif est même, par son auto-négation, le moteur de la réalisation du positif ; mais il est aussi, dans le détail des événements, ce qui, sans compromettre, certes, la finalité d'ensemble, échappe à toute détermination rationnelle. Le philosophe comprend qu'il est rationnel qu'il y ait de l'irrationnel, et la raison historique tolère en elle de la déraison.* (B. Bourgeois, 2000, p. 40).

L'universelle interdépendance que nous révèle l'histoire nous prouve que si tout s'y tient, tout s'y meut. C'est la contradiction qui engendre le mouvement et donne sens à toute manifestation vitale. Le mouvement, lui-même, est une contradiction vivante. Il atteste que rien n'est statique en soi. Il appartient à la nature intime de toute réalité. A titre d'exemple, disons ceci : par le mouvement, expression de la vie, le fini est appelé à se dépasser, à nier sa négation, et à devenir infini. Hegel allie ici l'idée de totalité organique et l'idée d'infini. Totalité organique, l'histoire est, dès lors, l'ensemble mouvant des rapports internes qui se déroulent en son sein. Toute réalité, dans son rapport à la totalité, passe, se transforme et s'évanouit. Pour terminer, faisons la précision suivante ; Hegel invite à saisir l'histoire avec ses contradictions, dans son unité et sa nécessité.

## **II- De l'éthique hégélienne de la réconciliation dans l'optique de la reconstruction post-crise en Côte d'Ivoire**

Après une longue décennie (2002-2011) de crise politique grave, tendue et émaillée de toute forme de violence, la Côte d'Ivoire est engagée sur le chemin de la réconciliation, préalable à la relance de la première puissance économique d'Afrique de l'Ouest francophone. Dire que la réconciliation est une exigence principale, c'est reconnaître qu'elle est la demande sociale la plus forte car gage de paix et de cohésion sociale. Relever les défis de la demande sociale par les réformes économiques, les investissements dans les secteurs sociaux, les infrastructures de développement, etc. pour garantir l'épanouissement d'un vivre ensemble ne peut suffire. Au-delà même des impératifs de développement, il importe de dire que la réconciliation est d'utilité sociale. Elle est l'itinéraire prometteur pouvant conduire la société ivoirienne dans son ensemble au vivre ensemble, fondement de tout progrès social et de tout développement de la nation ivoirienne.

La réconciliation est également une exigence principielle pour toute société politique en ce qu'elle est une tâche vitale qui convoque l'être même de l'homme, son humanité. Cela n'est point étonnant dans la mesure où « *la dimension politique est indispensable et incontournable "pour être homme"* » (D. Maugenest, 2005, p. 11). L'expérience politique a à la fois une dimension individuelle et collective. Ce qui justifie qu'elle soit toujours l'expérience de ce qui est autre. L'altérité se pose ici au cœur du phénomène social et induit son évolution historique. Or l'altérité peut conduire à des rapports harmonieux comme à l'altercation. En effet,



*chaque personne humaine a son individualité propre, sa personnalité, sa manière de voir et de sentir les choses, de se représenter le monde environnant qui est différent pour chacun ; chacun a une perception originale de ses intérêts de toute sorte (matériels, affectifs, intellectuels, moraux, etc.) ; le "conflit" est le résultat naturel, ordinaire et normal de la condition humaine. En situation permanente de partenaires-adversaires, les hommes sont adversaires par nécessité sociale et historique, naturelle, on pourrait dire "par existence" ; ils sont partenaires par destination, ou par vocation, on pourrait dire "par essence". (D. Maugenest, 2005, p. 17).*

Le projet destinal de tout ivoirien aujourd'hui n'est-il pas de retrouver cette ère paradisiaque de paix qu'il a quittée du fait de sa propre méprise ? Comment sortir de ce paradoxe de la condition humaine ? Comment réaliser ce projet destinal ? Osons répondre, en nous appuyant sur Hegel, en affirmant ceci : La pensée, première manifestation de la crise, est le lieu initial de la réconciliation. Sortant d'elle-même pour investir le champ interindividuel, elle découvre le cadre politique ou de la philosophie politique comme un autre moment de réalisation de la réconciliation sous la modalité de l'unité dialectique entre le particulier et l'universel. De même, en sa signification historique, la pensée découvre en l'histoire, le secret chemin de son accord avec la dynamique générale de l'histoire de l'humanité.

### **1- L'exigence d'une nouvelle modalité de pensée**

La reconstruction n'est pas seulement une réalité infrastructurelle ; elle est d'abord et principalement une donnée super structurelle. Elle est idéale, donc pensée. La crise, en ses diverses manifestations concrètes, est l'attestation de la crise de la pensée, de la pensée en crise. C'est pourquoi, elle doit pouvoir réaliser la réconciliation de sorte que par un épanchement général tout le corps social en soit irradié. Pour Hegel, la pensée ne sort de sa crise, ne se réconcilie avec elle-même que lorsqu'elle accepte et assume son être médiatisant dans la dialecticité de son cheminement. La pensée est toujours médiatisée et médiatisante en ce qu'elle pose la dialectique comme l'un des trois moments de la dialectique. Si « *le moment dialectique est la propre auto-suppression des déterminations finies et leur passage dans leurs opposés* » (G.W.F.Hegel, 1970, p. 343), n'est-ce pas en lui que la pensée doit nécessairement forger une propension à fuir la cristallisation en un point qui serait le "chez soi" propre et particulier de tout être pensant ? Toute pensée ne convoque-t-elle pas en elle-même d'autres pensées similaires en lesquelles l'Universel se trouve également affirmé, la vérité rationnelle aussi exposée ? Que signifie, en réalité, penser ? N'est-ce-pas « *l'acte de se joindre dans l'Autre avec soi-même* » (G.W.F. Hegel, 1970, p. 405) ? L'Autre, ce n'est pas seulement l'autre homme ; c'est aussi le monde qui se présente à nous dans toute son opacité. Il appartient à la pensée, dans le procès de connaissance « *d'ôter son caractère étranger au monde objectif qui nous fait face (...) et, comme on a coutume de dire, de nous retrouver en lui, (...)* » (G.W.F. Hegel, 1970, p. 608). Si la paix ou la réconciliation prennent souvent le nom de "chez soi" avec Hegel, c'est bien parce que en ce lieu où se trouve l'homme tout conflit ou toute opposition s'efface. La pensée se pose, dès lors, comme une première sphère de réconciliation.

En Côte d'Ivoire, c'est cette pensée qui doit retrouver ses lettres de noblesse c'est -à-dire une pensée qui assume sa propre perspective et accepte, dans leur expression, d'autres perspectives, en leur originalité et en leur singularité. Le langage, modalité expressive de la pensée, est le cadre où il faut ausculter la pensée violente. En effet, les mots et les gestes ne sont pas violents par eux-mêmes. Ils le sont par pure complicité avec une pensée qu'ils contribuent à promouvoir. Penser la paix ou la réconciliation obéit à une éthique de l'altérité qui prédispose à une éthique de la discussion, gage de construction de la vérité. En effet, « *rencontrer l'autre, c'est être convoqué à être soi-même* » (M-J, Theil, 1995, p. 35). Parler de réconciliation, c'est toujours présupposer une situation duale en tant qu'altérité. La réconciliation n'émane pas d'une volonté unilatérale ; elle exige que l'un des deux protagonistes le veuille, dans les conditions qui sont ou deviennent acceptables par l'autre. Dès lors, la réconciliation n'appelle pas une juxtaposition des pensées ; mais pose leur relation et leur interaction. La réconciliation est possible en ce que la dualité est soit duelle ou alliance, soit discorde ou concorde. Se reconnaître soi-même à la fois comme semblable et comme autre est la condition fondamentale de l'affirmation d'une volonté commune de se réconcilier. C'est pourquoi, il importe d'éviter la pensée unique en permettant l'éclosion d'autres pensées à même de rendre possible le jugement de pertinence de toute pensée. On ne peut se réconcilier ou faire la paix qu'avec un autre que soi. A cet effet,

*être en paix avec soi, c'est réconcilier les tendances divergentes du Moi. Il n'y a pas de paix dans une absolue identité ou unité. La paix est plus union, unification qu'unité donnée. Elle suppose un minimum de différence. Cette pluralité différenciée des partenaires de paix est communion, accord, harmonie.* (M. Lequan, 1998, p. 13).

La Côte d'Ivoire doit se réconcilier avec la pensée, avec la parole. Il ne peut en être autrement dans la mesure où, comme l'affirme W. Sassine (1979, p. 26), « *La pensée consiste à parler* ». Parler à soi pour parler aux autres sous le sceau de la réconciliation présuppose que la pensée s'est réconciliée avec elle-même et qu'elle tient, désormais, un discours de paix. En vérité, la réconciliation est d'abord et principalement la réconciliation avec sa propre intimité sous le mode de la pensée. En tant que première auto légitimité, la pensée n'est pas sous l'emprise du principe d'identité. Elle n'a pas non plus un destin négatif. Elle oscille, de manière permanente, entre ces deux pôles. La réconciliation est, pour la pensée, un pari normatif. En effet, la pensée est dialogique et appelle un échange dialogué ouvrant la possibilité d'un langage commun. Là où il y a réconciliation, il y a communication. La réconciliation est l'écoute intérieure de la pensée elle-même par elle-même, qui ne s'extériorise qu'à la condition d'être stable en elle-même. A juste titre, la réconciliation est effort, devenir, réappropriation de la pensée par elle-même.

En somme, la pensée s'étire, s'étale et s'étirole au-dedans d'elle-même pour, à la fin de son activité pensante, se recourber sur elle-même comme lieu initial et terminal de sa propre réconciliation. En tant que circularité, elle est toujours retour à soi, après sa démarcation vis-à-vis d'elle-même. En clair, la pensée est fondamentalement réconciliation. Il revient, dès lors, aux ivoiriens de manifester cette vertu réconciliatrice de la pensée.

## 2- La nécessité d'une éthique politique

Le deuxième cadre est la philosophie politique à laquelle Hegel assigne la mission de réconciliation. S'opposant à la dichotomie introduite par Kant entre l'autonomie (liberté) individuelle et le bien de l'Etat, Hegel pose que dans l'Etat se réalise la véritable liberté de l'individu. En tant que garantie de l'équilibre entre le particulier et l'universel, « *l'Etat est la réalité en acte de l'idée morale objective* » (G.W.F. Hegel, 1940, p. 270). Dans l'Etat, le particulier n'est pas aboli sous l'Universel. Il s'élève à la conscience de sa vocation universelle en tant qu'il est membre de l'Etat. Le particulier et l'Universel se réconcilient, pour ainsi dire, dans une unité dialectique.

La subsomption du particulier sous l'universel, exigence hégélienne, doit induire chez les ivoiriens, qu'ils soient gouvernants ou gouvernés, une éthique de la gouvernance, une éthique de la responsabilité fondées sur une éthique de l'altérité.

L'éthique est ce qui permet à l'être humain de penser son humanité au-delà de son unique être-là. Dans sa compréhension lévinassienne, elle est fondamentalement une relation à autrui qui se réalise par la découverte de son visage. Le visage est le premier élément qui nous signale, nous interpelle et nous plonge dans la relation intersubjective. C'est ce qu'E. Levinas (1971, p. 217) qualifie d'« *épiphany du visage* ». Le visage est un acte permanent, une manière d'être qui est une manière de se tenir dans le monde et dans la lumière, une manière de se constituer pour soi et de s'offrir comme expression et sens à autrui. C'est ce visage de l'homme ivoirien qui s'est défiguré au miroir de lui-même et qui l'a amené à se fermer à son semblable, à l'autre. Par le visage, par l'expression et par le langage qu'il déploie, l'autre établit avec moi une relation ou m'invite à établir une relation qui se situe en dehors de tout pouvoir et de toute possession. C'est pourquoi, le visage comporte, pour E. Levinas, une signification fondamentalement éthique et religieuse: « *l'épiphany du visage révèle la présence de l'infini comme éthique, résistance infinie à la violence et au meurtre* » (R. Misrahi, 1999, p. 98).

Dès lors, il convient de comprendre que le visage est le lieu effectif où se dessine notre mission pour autrui, nous entrons immédiatement dans une relation en vue du bien social. En somme, le visage d'autrui me rappelle mes obligations et me juge. De cette manière, il m'invite au face-à-face qui s'inscrit toujours dans une perspective éthique de l'altérité. L'altérité devient alors la voie vers une identité enrichie.

Pour Ricœur, l'homme dépasse infiniment l'homme. Ainsi, c'est en vivant ensemble, en se parlant l'un à l'autre, en s'entretenant régulièrement ensemble que l'on peut construire une communauté de vivre ensemble. Il s'agit de reconnaître l'autre comme un autre moi, de le reconnaître comme un homme qui est de bonne volonté et qui est à la recherche de ce qui est bon pour tous. Ainsi, « (...) *c'est en accueillant l'autre en soi, qu'on progresse vers une identité plus forte, vers le « soi » constitué de moi et d'un autre* » (V.D. Kacou, 2014, p. 79). En tant qu'être humain, nous sommes conditionnés à cohabiter avec l'autre afin de construire une humanité et une citoyenneté plus fraternelle.

La dialecticité de la relation entre le même et l'autre implique que cette relation soit responsabilité de soi et de l'autre, soit co-responsabilité. Autrement dit, l'éthique de l'altérité est

une éthique de la responsabilité. L'homme ivoirien est appelé à exercer une nouvelle modalité de la responsabilité. Celle-ci ne se lit plus à l'aune de la capacité à éviter de faire du tort à autrui ou de réparer un préjudice causé. Elle est une responsabilité intergénérationnelle interdisant à l'homme de poser des actes susceptibles de mettre en péril la vie ou l'existence des générations futures. Cette responsabilité implique la prise de conscience des périls auxquels la communauté politique peut être soumise.

L'éthique de l'altérité et l'éthique de la responsabilité posent l'exigence d'une éthique politique qui se donne à voir, dans sa modalité pratique, comme une éthique de la gouvernance. Au cœur de la gouvernance, se trouve logée l'éthique. Il n'y a pas de gouvernance pacifique sans un fondement éthique.

La gouvernance doit réaliser l'équilibre entre la protection de l'autonomie individuelle et les contraintes liées à la préservation du bien commun. Elle doit reposer sur des valeurs et des principes communs et reconnus car il ne doit pas avoir de séparation radicale entre les valeurs collectives, s'appliquant aux institutions, et les valeurs individuelles, s'appliquant aux personnes. Ces valeurs doivent être élaborés sur la base de référentiels communs, connus et reconnus par les populations. C'est l'adoption de ces principes éthiques communs qui conditionne l'émergence de la communauté sociale et de la communauté politique. L'agir éthique est, dès lors, pour tout gouvernant la règle première de toute décision et de toute action. Il se pose comme le terreau fertile de la solidarité sociale active, du progrès économique, de la puissance matérielle durable, de la dignité humaine, etc.

L'Etat de Côte d'Ivoire doit faire face à ses défis et les relever. Les défis de la paix et de la démocratie, le défi des droits de l'homme, le défi du pillage et de la pauvreté, les défis de la cohérence politique inclinent l'Etat à prendre ses responsabilités, à agir en toute responsabilité. La responsabilité est le devoir de répondre de ses actes en toutes circonstances et assumer les conséquences positives ou négatives qui en découlent. Toutefois, l'impératif de responsabilité n'est pas propre aux gouvernants ; il concerne chaque personne et chaque acteur social face à ses propres devoirs. Il ne peut pas y avoir de rupture entre la morale publique et la morale privée. L'Etat doit assurer la promotion des valeurs éthiques en sollicitant la capacité d'engagement et de jugement moral des citoyens. Dans le cadre de la responsabilité politique, une gestion transparente et responsable a l'avantage de susciter la confiance des acteurs non étatiques ainsi que du simple citoyen. Cette gestion apparaît comme une source de stabilité institutionnelle et de paix sociale.

En somme, la réconciliation est une exigence inscrite dans la nécessité intrinsèque de tout Etat. Le droit d'aller à la réconciliation est une prérogative reconnue à tout peuple, à toute société ou tout Etat qui veut préserver ce qui fonde l'essentialité de son être à savoir la paix, la concorde, le respect des droits démocratiques, l'exigence de la bonne gouvernance. Ce qu'il faut comprendre ici, c'est ceci : La paix n'est pas une question pénale. Elle relève de l'éthique politique en ce que l'œuvre politique, elle-même, est le lieu du déploiement de la paix.

## 1- La réconciliation avec l'histoire

Lorsqu'une actualité difficile contraint un peuple à prendre une décision relative à son avenir, à son devenir ; ce peuple s'appuie sur des cadres référentiels pour orienter des décisions possibles. La Côte d'Ivoire, à l'instar de nombreux pays déchirés par les violences et les injustices, se doit de s'appuyer sur son histoire passée, sur l'histoire passée de ses crises majeures. Ce retour au passé doit s'ensemencer dans la réalité concrète actuelle pour la féconder dans sa plus profonde intimité afin d'en tirer des leçons pertinentes et opportunes pour le futur. Si la réconciliation s'est donnée à voir comme un besoin urgent pour toute société en quête de guérison de ses blessures et de ses divisions, les modalités pratiques pour y arriver, oscillent de façon permanente entre l'exigence de justice et la nécessité du pardon. Pour quelle option, la Côte d'Ivoire militerait-elle ? Répondre à une telle préoccupation n'est pas chose aisée dans la mesure où les deux possibilités sont d'égale valeur et d'égale nécessité. Elles répondent toutes les deux à l'exigence de vérité mais n'obéissent pas au même paradigme.

La réconciliation, elle-même, en tant que concept, est rarement ou subrepticement étudiée dans les grands traités classiques de la philosophie morale et de la philosophie politique. Elle revêt une importance particulière dans le champ de la philosophie politique lorsque John Rawls publie, en 1971, son ouvrage intitulé *La théorie de la justice*. Dans cet ouvrage, il pose la justice comme la voie royale de la réconciliation et le gage de la stabilité dans une communauté politique. Elle est, pour lui, la vertu principielle de promotion de la paix et du bien vivre. C'est elle qui donne confiance, crédibilise et garantit un futur heureux au processus de reconstruction de la société. Cependant, si la réconciliation est fille de la justice est-il possible de l'envisager sereinement dans un contexte marqué par des crimes odieux et de graves violations des droits de l'homme. Il est clair que la justice n'est pas une condition suffisante de la réconciliation. Dans certains contextes, il est opportun de concilier le pardon et la justice. Dans d'autres conditions plus difficiles, il est hautement pertinent d'abandonner la justice pour une reconstruction véritable du lien social. Cette approche tirant sa source dans la profonde tradition chrétienne conçoit le pardon comme un moyen de réintégration de l'homme dans la société. A juste titre, Mgr Silvano Tomasi (<http://www.zenit.org/article-21683>, consulté en Juin 2017), observateur permanent du Saint Siège près des Nations Unies conduisant une réflexion sur *l'Année internationale de la réconciliation 2009*, affirme, relativement à la résolution des Nations Unies, qu'il y a un mot qui manque et qui est pourtant fondamental dans toute initiative concrète de réconciliation. Ce mot est le mot pardon qui marque la volonté de recommencer, de rétablir des relations interrompues et de regarder vers l'avenir et non en arrière.

Le commerce avec Hegel, loin de nous laisser figer dans l'une des options précitées, nous autorise à aller au-delà de l'embarras du choix pour préconiser une réconciliation fondée sur l'histoire elle-même. L'histoire de la Côte d'Ivoire elle-même offre un chemin de réconciliation en ce qu'elle est faite de moments de crise et de moments de paix, qui ont été nécessairement dépassés dans la marche historique du peuple ivoirien. C'est pourquoi, il est opportun, tout en s'en remettant à la rationalité de la réalité historique, de tirer les valeurs intrinsèques de la Côte d'Ivoire à même de l'aider à surmonter ses difficultés. L'homme, comme le pense Nietzsche, « se désigne comme

*l'être qui mesure des valeurs, qui évalue et qui mesure, l'animal estimateur par excellence » (F. Nietzsche, 1971, p. 263).*

L'homme ivoirien doit revenir, reconquérir ses propres valeurs éthiques qui ont propulsé la Côte d'Ivoire au rang de pays moderne et modèle en Afrique de l'Ouest. Ce retour doit s'appréhender comme une reconnaissance vis-à-vis de son passé, de l'œuvre des prédécesseurs ou des pères fondateurs. La reconnaissance est un acte de gratitude autorisant un regard neuf sur ce qui est advenu. Elle « *nous enseigne la connaissance juste et consciente des choses. Elle nous fait don d'une vision neuve qui permet de percevoir en toute conscience les beautés de la création, des réalités et d'en jouir avec gratitude* » (I.J.M. Goa, 2011, p. 589). La Côte d'Ivoire ne doit pas manquer de tirer leçon du passé si elle ne veut pas naviguer sans ancre, sans compas, sans carte. Elle doit retourner à sa sève nourricière. Cela nécessite un surpassement de soi. C'est pourquoi, en sa substance éthique et organique, la Côte d'Ivoire doit se reconquérir comme modèle de cohésion sociale, de brassage ethnique et de développement.

Réapprendre à aimer et apprécier à sa juste valeur ce qui a été légué par les devanciers, voici ce à quoi est appelé tout ivoirien. Si, comme le pense R. Descartes (1963, p. 589), l'esprit « se repaît de vérités » ; l'esprit de l'homme ivoirien doit revenir à lui-même. La Côte d'Ivoire en général, et l'Ivoirien en particulier doivent retrouver leurs propres vérités et s'en servir comme repères. On peut alors comprendre qu'il faille se hisser au-dessus des échecs ; assumer la douleur, embrasser en soi-même le travail du négatif en tant que moment réfutatif et recevoir en soi-même la réconciliation comme don de soi. S'accorder avec le sens de l'histoire, tel est le gage de la réconciliation. En somme, la Côte d'Ivoire doit se réconcilier avec elle-même car la vraie réconciliation se fait d'abord avec soi-même, avec sa propre image : il s'agit pour elle de s'évertuer à digérer ce qu'elle a vécu, à panser ses profondes blessures intérieures, les sublimer, les transcender pour ré accepter sa propre image, celle d'un pays de paix. Elle doit faire sienne la sève de la célèbre phrase de Pindare (1990, Pythiques, II, vers 72), l'un des plus grands poètes lyriques grecs, « *deviens qui tu es* ».

## CONCLUSION

Que retenir de l'éthique hégélienne de la réconciliation dans l'optique de la reconstruction post-crise ? C'est reconstruire l'homme ivoirien. A ce propos, Hegel nous invite à revisiter notre penser pour la mettre au service de la vérité. Comme le pense le Professeur A. K. DIBI (1994, p.38), « *la pensée est expérience de liberté. En elle, c'est l'homme lui-même qui, s'intuitionnant libre, veut épanouir son être-libre dans la vérité* ». Pour le citoyen nouveau, Hegel préconise que celui-ci accorde son intérêt particulier à l'Universel qu'est l'Etat et qu'il loge au creux de ses relations interindividuelles l'amour et le pardon. Dans la perspective historique, l'Ivoirien doit se réconcilier avec son histoire, en percevoir le sens particulier dans la dynamique générale de l'histoire de l'humanité. Comprendre le sens de l'histoire, c'est admettre que l'histoire est celle du sens. Et c'est cela même qui interroge notre contribution en ce moment historique.

## BIBLIOGRAPHIE

1. BOURGEOIS Bernard, 1998, *Hegel*, Paris, Ellipses.
2. BOURGEOIS Bernard, 2000, *Le vocabulaire de Hegel*, Paris, Ellipses.
3. DESCARTES René, 1963, *Discours de la méthode*, tome 1, Paris, Ferdinand Alquié.
4. DIBI Kouadio Augustin, 1994, *L'Afrique et son autre : la différence libérée*, Abidjan, Strateca diffusion.
5. DUVERGER Maurice, 1966, *Sociologie Politique*, Paris, P.U.F.
6. GUIBAL Francis, 1975, *Dieu selon Hegel. Essai sur la problématique de la phénoménologie de l'Esprit*, Paris, Aubier Montaigne.
7. Père GOA Ibo Jean Maurice, 2011, *Annales philosophiques de l'UCAO, hommage à un maître, "Augustin DIBI, une Figure de la pensée pensante"*, Abidjan, Editions UCAO.
- 8- HEGEL Georg Wilhelm Friedrich, 1940, *Principes de la philosophie du droit*, Paris, Editions Gallimard.
- 9- HEGEL Georg Wilhelm Friedrich, 2012, *La raison dans l'histoire*, trad. kostaspapaioannou, Paris, Pocket.
10. HERCEG Marc, 2005, « Le jeune Hegel et le problème de la fausse réconciliation. Essai sur la période de Berne (1793-1796) », *Archives de Philosophie*, 4, Tome 68, p. 637-662.
11. KACOU Vincent Davy, 2014, *Paul Ricœur le cogito blessé et sa réception africaine*, Paris, éd. L'harmattan.
12. KERVEGAN Jean-François, 1992, *Hegel, Carl Schmitt Le politique entre spéculation et positivité*, Paris, P.U.F.
13. LEQUAN Mai, 1998, *La paix*, Paris, Flammarion.
14. LEVINAS Emmanuel, 1971, *Totalité et Infini, Essai sur l'extériorité*, Paris, éd. Martinus Nijhoff.
15. MAUGENEST Denis, 2005, *Gouverner la violence*, Abidjan, Les Editions du CERA
16. MISRAHI Robert, 1999, *Qui est l'autre*, Paris, éd. Armand Colin/hier.
17. PINDARE, 1990, *Œuvres Complètes*, traduction Jean-Paul Savignac, Paris, Editions de la Différence.
18. SASSINE Williams, 1979, *Le jeune homme de sable*, Paris, Présence Africaine.
19. THEIL Marie-Jo, 1995, "Le malade, l'autre", in *Etudes*, Juillet-Août.

20. TOMASI Mgr Silvano M, « Réconciliation : l'expérience de l'Eglise catholique » in *Observatoire international Cardinal Van Thuân*, <http://www.zenit.org/article-21683> consulté en Juin 2017.



## EXPÉRIENCE ESTHÉTIQUE ET JUGEMENT POLITIQUE : PROLÉGOMÈNES À LA PENSÉE POLITIQUE DE HANNAH ARENDT

Mah Hortense **KARABOILY**

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

Côte d'Ivoire, Abidjan

[khortensias2016@gmail.com](mailto:khortensias2016@gmail.com)

### Résumé

L'hubris politique des sociétés modernes exige que soit pensé à nouveau frais le rapport de l'individu à lui-même et à la communauté. Hannah Arendt, dans sa théorisation politique, propose le jugement comme cette nécessaire action seule capable de réhabiliter l'agir politique et de préserver l'espace commun. Calqué sur le modèle kantien du jugement esthétique, le jugement politique arendtien ouvre l'horizon d'une responsabilité individuelle et collective en se dévoilant comme éthique de l'espace public.

**Mots clés :** Esthétique, jugement, pensée élargie, politique, éthique.

### Abstract

The political hubris in modern societies calls for a renewed analysis of the individual in relation to themselves and to the group. Hannah Arendt, as a conceptual approach proposes the faculty of judgment as a necessary way to bring authentic political action to the fore. Based on the Kantian model of aesthetic judgment, Arendt's political judgment opens a horizon of individual and collective responsibility. While unveiling and stressing the need for ethics in the public sphere.

**Key words:** Aesthetics, judgment, enlarged thought, politics, ethics.

### Introduction

Dans la description du criminel nazi Adolph Eichmann faite par la philosophe Hannah Arendt, à l'issue de son procès à Jérusalem, elle évoque « *un extraordinaire manque de profondeur* » doublé d'une absence déconcertante de méchanceté chez l'accusé. La thèse fondamentale de la *banalité du mal* qu'elle proposera alors comme possible explication, fera l'objet de sérieuses controverses. Selon Luc Ferry c'est une "méprise" de la part de la philosophe, puisqu'elle tente, à travers une telle conception, de minimiser la possible passion pour le crime et les réelles motivations qui

peuvent conduire à son accomplissement. C'est de son point de vue, une tentative de déshumaniser le mal. En subordonnant les actes criminels d'Eichmann à l'obéissance pure et simple des ordres d'une hiérarchie, elle ignore ainsi tout usage du principe de raison ou de causalité. Elle est donc tout naturellement conduite à « *nier toute volonté intentionnelle d'un homme dans l'accomplissement de ses actes, à nier la responsabilité des hommes.* » (F. Moreault, 2002). Et Ferry de conclure à un extraordinaire manque d'« appréciation éthique du politique » chez Hannah Arendt. (L. Ferry, 1984, p. 16.)

Or, l'idée chez elle n'est pas de contextualiser l'événement mais bien de mettre en exergue les dangers de l'incapacité à penser par soi-même, « *à juger, à reconnaître le drapeau noir de mise en garde, c'est-à-dire le mal comme tel.* » (H. Herzog, 2011, p. 16). Reprenant d'ailleurs Nietzsche elle écrit « *c'est dénaturer la morale que de séparer l'acte de l'agent, de diriger la haine ou le mépris contre le "péché" [l'action au lieu de son auteur], de croire qu'une action peut être bien ou mal en elle-même* » (H. Arendt, 2005, p. 197). Si le mal, comme elle le souligne, en est venu à être *banal*, c'est bien parce que l'indifférence tant politique que morale s'est généralisée et si les modalités de l'apparaître au monde sont fortement menacées aujourd'hui et ont besoin d'une assise éthique, c'est bien avant tout en l'homme, et prioritairement dans sa pensée, qu'elle doit être recherchée. La prévention politique du mal s'ouvre dès lors indéniablement sur des questions éthiques. Les analyses politiques de la philosophe laissent transparaître une préoccupation qui se renforce au fur et à mesure de ses écrits ; celle de la posture éthique à adopter si nous souhaitons nous comprendre politiquement ou mieux, nous « mouvoir » adéquatement de façon politique. Mais, une telle posture implique nécessairement une redéfinition des conditions de possibilité d'une vie politique « authentique » au sein de laquelle tous les hommes, selon elle pourraient par la pensée et le jugement public prendre leur place sur l'espace commun à tous qu'est l'espace politique. Se méfiant de toute pensée dite professionnelle - pensée qui exige un retrait du monde des phénomènes - c'est vers Kant, « *le philosophe politique par excellence* » et à travers la question du jugement esthétique qu'elle tentera de trouver une solution à la crise du jugement moral et politique. Dans la perspective arendtienne, il ne peut y avoir de vie spécifiquement politique sans jugement moral. Comment la question du jugement se fait-elle jour dans les théorisations politiques de Hannah Arendt ? Comment le jugement esthétique peut-il s'ouvrir sur l'espace politique comme sphère des intérêts conflictuels ? Comment enfin s'établit cette étroite corrélation entre esthétique, politique et éthique ?

Nous tenterons dans ce travail de reconstruire une catégorie importante de la philosophie politique de Hannah Arendt, plus précisément sa théorie du jugement en soulignant sa fécondité pour une philosophie de l'espace public. En d'autres termes, nous tenterons de montrer qu'Arendt semble proposer une éthique de l'espace public en tant que fondé sur la théorie du jugement. La ligne interprétative que nous nous proposons de suivre passe en premier lieu par une meilleure compréhension du jugement esthétique. Nous aborderons ensuite la question du jugement, entendu comme fondement de toute action politique et nous montrerons par ricochet qu'il est possible de fonder une éthique politique chez Hannah Arendt à partir de sa théorisation du jugement.

## 1. Une approche de l'esthétique Kantienne

La question esthétique offre à Arendt l'analogie nécessaire à l'élaboration d'une théorie politique cohérente. Le point de départ donc de ce travail va consister à procéder à un examen préliminaire des caractéristiques qui fondent le jugement esthétique chez Kant et qui font de celui-ci la faculté politique par excellence.

### 1.1 Les fondamentaux de l'esthétique kantienne : du jugement déterminant et du jugement réfléchissant

Arendt va occulter dans l'élaboration de sa théorie politique les textes sur la philosophie de l'histoire élaborés par Kant ; textes pourtant considérés comme l'approche la plus adaptée, si l'on veut trouver une philosophie politique chez ce dernier. La critique qu'elle opère à l'encontre de la philosophie de l'histoire, telle qu'envisagée par Kant, est qu'elle n'a pour seul objectif que la découverte d'un principe de connaissance, et non un principe de jugement. En ce sens, elle ne permet pas pour cette raison spécifique de dégager une théorie politique conforme à l'idée qu'Arendt s'en fait. Comme elle le souligne elle-même dans *Juger sur la philosophie de Kant*, toute philosophie de l'histoire part toujours de l'hypothèse selon laquelle, il existe quelque chose comme un progrès de l'espèce humaine, qui enlèverait au citoyen tout acte de juger autonome. Alors, pour elle, le choix est simple : ou on soutient que l'histoire du monde est le tribunal du monde, abandonnant ainsi à la réussite le soin du jugement ultime ; ou alors on soutient « *l'autonomie de l'esprit humain et son indépendance potentielle à l'égard des choses telles qu'elles sont ou telles qu'elles sont venues à l'être.* » (H. Arendt, 1991, p. 19.)

Parallèlement à l'exclusion des théories kantienne sur l'histoire de la philosophie, Arendt s'efforcera par ailleurs de faire une sélection justifiée des œuvres de ce dernier, principalement les trois *Critiques* pour n'en retenir qu'une. Ainsi, La *Critique de la raison pure* qui a élaboré la théorie du jugement déterminant, procède à un examen critique de la raison, dans le but de déterminer ce que celle-ci est capable ou non de faire et donne ainsi lieu au jugement de connaissance. La *Critique de la raison pratique* quant à elle, institue le jugement moral et démontre comment la raison comme volonté d'autonomie, trouve en elle-même la loi inconditionnée de son devoir. Selon Kant, le sujet est capable de se donner à lui-même la loi de son agir en n'obéissant qu'aux lois morales universelles qu'il trouve inscrites au cœur de sa raison. Le processus de penser en acte dans ce type de raisonnement, se limite à un dialogue entre moi et moi-même. Il n'y a aucune perception de l'implication d'une quelconque pluralité, car la raison législatrice ne « *présuppose pas les autres mais seulement un Soi qui ne se contredise pas.* » (H. Arendt, 1995, p. 145). Comme son nom l'indique, l'impératif catégorique procède d'une légifération de la raison, c'est-à-dire d'un accord nécessaire de la pensée rationnelle avec elle-même. Le jugement qui institue la loi morale, le jugement pratique est tout aussi un jugement déterminant car l'impératif, étant donné sa nature contraignante, exige pour ainsi dire une soumission inconditionnée de la volonté à l'universalité de la loi de la liberté. Que ce soit donc dans le jugement de connaissance ou celui qui institue la loi morale, le sujet est capable de subsumer un particulier sous une règle universelle déjà donnée, c'est-à-dire d'appliquer l'universel de la catégorie à l'expérience singulière. En somme, La *Critique de la raison pure*, La *Critique de la raison pratique* ont toutes deux élaboré la théorie du jugement déterminant et établi ainsi les conditions de possibilité de la connaissance humaine. Cependant, pour Kant, la faculté de

juger n'a de réel intérêt que lorsqu'elle est réfléchissante, c'est-à-dire lorsqu'elle porte sur des jugements appréciatifs et non sur des jugements de connaissance. La *Critique de la faculté de juger*, troisième critique, quant à elle porte sur le jugement réfléchissant qu'elle présente comme le principe au fondement du jugement esthétique.

Un examen préliminaire des caractéristiques de ces deux formes de jugement s'impose, car il permettra de saisir la particularité du jugement esthétique. Dans la *Critique de la raison pure*, œuvre au sein de laquelle est subrepticement formulée la théorie du jugement déterminant, Kant souligne que ce dernier est fondamentalement lié à la faculté de connaître. Tout jugement de connaissance est déterminant, pour la simple raison que le jugement, en tant que liaison, relie par la médiation d'une copule, un sujet particulier à un attribut universel. Ce type de jugement consiste en effet, à subsumer le particulier sous l'universel, à soumettre l'expérience sensible à la généralité des catégories de l'entendement. Ainsi, dans l'élaboration de la connaissance, le sujet possède lui-même la condition de son jugement et le critère de son application à l'intuition et de ce processus résulte nécessairement une connaissance objective. La connaissance, pour Kant, est objective parce que portée sur la détermination de l'objet, d'où l'utilisation indifférenciée des termes «*jugement déterminant*» et «*jugement de connaissance*». En résumé, dans le jugement déterminant :

*la condition contient elle-même la règle ou le critère de son application [...] le sujet qui juge possède la condition (les catégories) et le critère de son application à l'intuition, c'est-à-dire le « principe », et la faculté de juger intervient simplement comme un juge qui applique une règle générale, la condition au conditionné* (E. Kant, 2000, pp. 49-50).

Abstraction faite du jugement réfléchissant téléologique - dans l'objectif de suivre la démarche arendtienne - le jugement réfléchissant esthétique peut être présenté comme cette faculté qui s'articule autour des notions de satisfaction, de plaisir et de déplaisir, mettant en relation un objet c'est-à-dire ce qui est perçu par les sens ou intuition et le sujet jugeant. Si, le jugement esthétique n'est pas un jugement de connaissance et donc n'a pas un caractère déterminant, c'est en premier lieu pour la simple raison qu'il se rapporte aux facultés du sujet et non aux déterminations de l'objet. En second lieu, c'est parce qu'il « dérive » la règle à partir du particulier. Tout jugement déterminant est a priori objectif et répond d'une définition générale. Critère auquel ne répond pas le jugement réfléchissant : « *si l'universel (la règle, le principe, la loi) est donné, alors la faculté de juger qui subsume sous celui-ci le particulier est déterminante (...) Si seul le particulier est donné, et si la faculté de juger doit trouver l'universel qui lui correspond, elle est simplement réfléchissante.* » (E. Kant, 2000, p. 158) En d'autres termes, la faculté de juger réfléchissante recherche en elle-même les règles à appliquer au particulier et énonce que la détermination porte non pas sur l'objet, mais au contraire sur le sujet et son sentiment. Le jugement esthétique, jugement réfléchissant, se détache donc de l'existence même de l'objet. Il porte sur l'émotion, le plaisir ou la peine que suscite l'objet observé sur le sujet qui juge.

En définitive, cette réflexion sur les principes fondamentaux de l'esthétique kantienne a permis de dégager d'une part le caractère subjectif du jugement réfléchissant en tant qu'il engage l'individu plutôt que l'objet ; et d'autre part, que ce type de jugement part d'un point de vue, d'un cas particulier à une universalité présumée. Quel éclairage dès lors le jugement sous le mode réfléchissant peut-il apporter dans le rapport entre politique et esthétique ?

## 1.2 Les *présupposés* politiques de l'esthétique kantienne

Notons de prime abord que la pensée de Kant se situe dans une perspective de renversement de la tentative de la tradition philosophique classique d'objectiver le beau. Il se dégage en effet, dans la période antique, un caractère général de la beauté faisant de celle-ci un attribut des choses. L'esthétique grecque classique, liait étroitement la beauté à la connaissance de la rectitude des proportions imitées, à « *l'accord et à la proportion des parties entre elles et avec le tout.* » (Plotin 1991, pp 50-51). Et que ce soit Platon ou Aristote, toute beauté<sup>1</sup> ne pouvait être atteinte que par l'adaptation d'un canon. C'est ainsi que Platon fait de la mesure et de la proportion, les éléments de la beauté et de la perfection. Bien que, dans certains textes, Aristote en vienne à évoquer l'impression de plaisir que le beau peut procurer, il n'en demeure pas moins que le point de vue ontologique et objectif de l'esthétique domine toute la tradition philosophique classique et les suivantes. Kant au contraire, se fait l'écho d'une approche subjective de la question. Ramenant en effet cette question qui du reste a été secondaire dans les philosophies antérieures<sup>2</sup> à un niveau subjectif, il énonce que le jugement esthétique trouve son fondement non dans l'apparence harmonieuse de l'objet, mais bien dans la satisfaction intérieure du sujet jugeant.

Le mouvement qui porte la démarche kantienne part, aussi paradoxal que cela puisse paraître, de l'analyse du jugement esthétique selon les catégories de l'entendement que sont la qualité, la quantité, la relation et la modalité, desquelles découlent les notions essentielles de désintéressement, d'universalité sans concept, de finalité sans fin et enfin de nécessité sans loi. Le propos de Kant est que tout jugement esthétique doit répondre fondamentalement au critère du désintéressement. En ce sens, la satisfaction retirée ne doit pas être liée à la matérialité même de l'objet, mais uniquement à sa représentation. Le sujet jugeant se situe au dessus de toute forme d'intérêt quel qu'il soit. La satisfaction dont il est question doit être comprise comme détachement, indifférence même quant à l'existence de l'objet. En d'autres termes la contemplation esthétique suppose que le spectateur n'est aucunement affecté empiriquement. Et comme il est souligné dans le paragraphe 2 de « L'analytique du Beau », « la moindre dimension d'intérêt est très partial et ne constitue pas un pur jugement de goût » (E. Kant, 2000, p. 183) L'activité de juger du beau libérant de toutes formes de contraintes (les émotions, les concepts, les critères esthétiques etc.) tout jugement esthétique prétend donc à un assentiment universel. Le sujet qui juge en effet, communique « un état d'esprit », un principe de satisfaction dénué de toute inclination personnelle. Il est donc clair aux yeux de Kant, que le principe d'universalité doit être déduit du caractère désintéressé et impartial du jugement de goût. Dans les conditions de validité du jugement de connaissance qui à priori répond au critère d'objectivité, la prétention à l'universalité repose toujours sur une relation de conformité à un concept. La prétention universalisante du jugement esthétique quant à elle suppose non seulement que celui-ci n'est rattaché à aucun concept, mais encore qu'il s'inscrit dans ce qu'on peut appeler une liberté dynamique entre le sujet et l'objet. Kant note que :

---

<sup>1</sup> Platon considère en effet, que mesure et proportion sont indispensables dans la lutte contre l'illimitation et l'illusion dans les domaines de la connaissance, de l'esthétique et de l'éthique. En tout état de cause, la mesure à rapport à la vérité.

<sup>2</sup> Notons néanmoins qu'au moyen-âge, Thomas D'Acquin introduisit un point de vue psychologique à la question de l'esthétique. Ce point de vue, bien que rejoignant la théorie platonicienne de l'ordre, admettait que le sujet percevant puisse ressentir une jouissance spécifique. Le sujet qui perçoit, ainsi que l'objet qui est perçu entretiennent tous deux une intime correspondance.

*Le pouvoir des concepts, que ceux-ci soient confus ou clairs, est l'entendement; et bien que l'entendement doive intervenir aussi dans le jugement de goût comme jugement esthétique (de même que dans tous les jugements), il n'y participe cependant pas comme pouvoir de connaître un objet, mais comme pouvoir déterminant le jugement et sa représentation (sans concept), d'après la relation de cette représentation avec le sujet et son sentiment interne, et cela dans la mesure où ce jugement est possible d'après une règle universelle. (E. Kant, 2000, p. 208)*

Plusieurs raisons fondent le jugement esthétique comme *valeur universelle subjective* : La première est que le jugement de goût n'est pas déterminant mais réfléchissant, il est soumis au libre jeu des facultés humaines et non aux déterminations de l'objet. En effet, Kant estime que l'universalité de la satisfaction liée au beau doit être également recherchée dans le sujet lui-même, dans la structure du sujet qui juge, autrement dit, dans l'accord universel et nécessaire de tous. La validité universelle comme principe du jugement esthétique se fonde sur l'entendement et l'imagination en tant que facultés partagées par tous. Juger, c'est trouver l'universalité propre à une singularité en ayant recours à l'imagination. L'opération de l'imagination qui consiste en la représentation de l'objet permet de ne pas être affecté par l'immédiateté de la présence et prépare ainsi l'opération de la réflexion. Débarrassée de toute présence immédiate, l'opération de l'imagination permet au spectateur d'instaurer la distance nécessaire, le détachement qu'il faut à l'approbation ou la désapprobation d'une chose. L'entendement consiste à produire les concepts fondamentaux grâce auxquels fonctionne notre intellect. Kant le souligne, dans l'élaboration de la connaissance, la relation entre l'entendement et l'imagination favorise l'association des concepts aux intuitions et inversement les intuitions aux concepts. Toutefois, cet accord des deux facultés reste contraignant pour la simple raison qu'il obéit nécessairement aux exigences de l'entendement en tant que faculté de connaître. Dans le jugement esthétique, il s'agit d'un jeu harmonieux de ces deux facultés en ce sens que « *le pouvoir d'appréhension de l'une et le pouvoir de représentation de l'autre se favorisent mutuellement* » (E. Kant, 2000, p. 114). En effet, dans ce cas, l'imagination est libre, puisque dans le processus de jugement elle ne se réfère à aucun concept antérieurement introduit dans l'expérience. Autrement dit, l'imagination et l'entendement sont appelés à jouer librement, car aucun concept déterminé ne les limite à une règle particulière de connaissance. Kant précise alors que, le jugement repose sur des principes subjectifs dont le principe déterminant ne peut être ni un concept, ni le concept d'une fin.

La seconde raison a un rapport direct au caractère désintéressé du jugement de goût que nous venons de voir. Le sujet qui juge est d'abord libre parce que libéré des questions d'ordre personnel, mais libre également dans son rapport à l'objet. Le jugement de goût est un jugement *a priori*, exigeant du sujet qu'il puisse juger par lui-même sans subir aucune détermination qui nécessiterait « *d'aller à tâtons, empiriquement, parmi les jugements des autres* » (E. Kant, 2000, p. 266) dans l'intention de s'enquérir préalablement de leurs jugements respectifs. Il note à cet effet que celui qui juge,

*se sent entièrement libre vis-à-vis de la satisfaction qu'il impute à l'objet, il ne peut trouver comme principes de sa satisfaction des conditions personnelles desquelles dépende sa seule subjectivité; et, par conséquent, il doit nécessairement considérer sa*

*satisfaction comme ayant pour principe quelque chose qu'il peut supposer aussi en tout autre.* (E. Kant, 2000 p. 189).

Cette validité universelle, qui nécessite l'accord virtuel de tous ainsi décrite, suppose un principe qui est commun à tous. Ce principe, le sens commun ou *sensus communis*, est le fondement du jugement partagé. Nous y reviendrons.

Une première conséquence peut être tirée de ces précédentes remarques. C'est que c'est dans la structure du sujet lui-même que se trouve ce principe universalisant. Le caractère désintéressé du jugement libère non seulement le sujet lui-même, mais également l'objet qui peut finalement être apprécié pour lui-même. Une deuxième conséquence montre que la subjectivité dans l'expérience esthétique, comme nous venons de le voir, ne peut conduire au relativisme. A l'opposé des théories relativistes, qui envisagent la liberté esthétique, comme une liberté subjective qui octroie à tout individu le pouvoir de juger de la beauté comme il le veut, la liberté esthétique du point de vue kantien est « *bien subjective et objective, et objective parce que subjective.* » (D. Lories, 1981, p. 489). Elle se présente comme interdépendance des libertés : elle allie à la fois liberté du sujet et liberté de l'objet.

Revenons à présent à la question du sens commun propre au jugement réfléchissant abordée plus haut. Il peut être décrit comme suit :

*Il [le sens commun], ne dit pas que chacun admettra notre jugement, mais que chacun doit l'admettre. Ainsi, le sens commun dont je donne comme exemple mon jugement de goût, lui conférant pour cette raison une valeur exemplaire [est une simple norme idéale.] (...) qui exige l'adhésion universelle, « l'unanimité des différents sujets jugeants.* (H. Arendt, 1991, p. 174.)

La validité du jugement de goût ne provenant pas d'un quelconque accord avec un concept donné, et du fait que le jugement résulte d'un accord supposé commun avec d'autres, elle doit s'entendre comme une idée. D'un point de vue arendtien, cette idée s'actualise dans un sens commun à tous. Ce sens commun est le pouvoir de juger, en tenant compte dans sa réflexion du mode de représentation de tout autre homme, afin de rattacher pour ainsi dire son jugement à la raison humaine toute entière. Trois maximes lui sont associées dans le chapitre 40 de la *Critique de la faculté de juger* (E. Kant, 2000 pp. 279-280) : « *Penser par soi-même* » ; cette maxime promeut la pensée libre de tout préjugé, une pensée active et autonome qui s'exercerait par elle-même. « *Penser en se mettant à la place de tout autre* », qui est la maxime de la pensée élargie, consiste à s'élever au dessus des conditions subjectives et particulières du jugement et à réfléchir sur son propre jugement à partir d'un point de vue universel. La pensée élargie, ne peut fonctionner ni « *dans l'isolement strict ni dans la solitude ; elle nécessite la présence des autres « à la place desquels » elle doit penser, dont elle doit prendre les vues en considération, et sans lesquels elle n'a jamais l'occasion d'opérer.* » (H. Arendt, 1972, p. 282). Ici, l'individu se soumet au jugement d'autrui qu'il anticipe au cours de sa réflexion solitaire. La troisième maxime, « *penser toujours en accord avec soi-même* », ou *pensée conséquente*, pose le problème de la capacité de chaque individu à pouvoir à la fois penser par lui-même et penser en se mettant à la place des autres. Pour Kant, la *pensée conséquente*, maxime de la raison, est une synthèse des deux premières.

Ce qui du reste est fondamental dans une perspective politique, c'est la maxime de la pensée élargie. Cette dernière est la seule à même d'ouvrir à la pluralité. En effet, toute validité ne peut être conférée au jugement que lorsque celui-ci s'édifie non sur les idiosyncrasies qui déterminent la perspective de chaque individu, mais sur la capacité de chacun à se projeter dans une situation imaginaire de réflexion dans la seule perspective de s'assurer soi-même, ainsi qu'une communauté virtuelle d'interlocuteurs qu'un particulier a été apprécié de façon adéquate. L'intersubjectivité introduit par la mentalité élargie dénote le caractère consensuel et persuasif du jugement esthétique pour la simple raison qu'il suscite une adhésion universelle.

En guise de conclusion, il apparaît que c'est à l'aune des caractéristiques sus-mentionnées sur le jugement esthétique qu'il est possible de mesurer le mieux, l'apport de la philosophie de Kant à la philosophie politique de Hannah Arendt. En effet, l'analyse du jugement esthétique kantien, permet de mettre en avant les questions de liberté, de pluralité, celle du sens commun et sa maxime de la pensée élargie, notions constitutives de toute pensée du politique chez Arendt.

## **2. Expérience esthétique et éthique de l'action : les conditions du politique chez Hannah Arendt.**

Dans *Vies politiques*, la philosophe inscrit ceci : « *ce n'est pas par intérêt pour l'esthétique que je crois tant dans la critique de juger de Kant, mais parce que je pense que la manière dont nous disons ceci est juste n'est pas très différente de la manière dont nous disons ceci est beau, ceci est laid.* » (H. Arendt, 1974, p. 29.) Elle n'a eu cesse de le rappeler, le projet initial de Kant lorsqu'il eut l'idée d'écrire sur le goût était précisément formulé ainsi « *critique du goût moral* » (H. Arendt, 2013, p. 545) et non *Critique de la faculté de juger*, formulation qui viendra bien plus tard. Hannah Arendt ne répondrait-elle pas de ce projet initial de Kant, lorsqu'elle tente d'analyser par le truchement du jugement de goût les conditions spécifiques d'une éthique de l'espace public ?

### **2.1 Du domaine de l'esthétique au domaine de l'action.**

Pour comprendre l'utilisation du jugement esthétique comme faculté politique chez Hannah Arendt, il faudrait que soit précisé en quoi consiste sa conception du politique. Jugée idéaliste, teintée de nostalgique et même soupçonnée d'une tentative d'épuration, sa conception du politique se résume au triptyque : action, pluralité et espace public. En effet, "l'idéal du politique" chez elle repose essentiellement sur l'agir et le parler ensemble dans un espace public au sein duquel l'on apprendrait à comprendre et à envisager le même monde à partir de perspectives diverses. Il correspond en substance à l'action d'une pluralité de personnes engagées dans un espace public où toute forme de recours au savoir faire et à la compétence d'experts serait exclue. Mais, cette conception du politique demeure un idéal puisse qu'elle le souligne elle-même, c'est dans des situations très précises, lors de mouvements révolutionnaires par exemple ou lors de situations critiques que véritablement la politique se laisse le mieux approcher. C'est donc plutôt une tentative de réhabilitation qu'elle propose par cette conception de la politique en tant que sphère d'apparence, en tant qu'activité dépourvue de toute violence, en tant qu'elle sort du cadre de la relation entre commandeur et commandé. Plus encore, c'est une réhabilitation de l'opinion. En effet, dans la sphère d'apparence qu'est la politique telle que décrite, le critère n'est pas la vérité, mais bien le jugement que l'on porte à l'issue d'une discussion qu'elle soit interne ou externe. Dans *La Crise de la culture*, elle note que toute vérité « *exige péremptoirement d'être reconnue et refuse la*



*discussion alors que la discussion, constitue l'essence même de la vie politique. Les modes de pensées et de communication qui ont affaire avec la vérité (...), sont nécessairement tyranniques. » (H. Arendt, 1972, p. 307) Alors que la prise en compte des opinions des uns et des autres est le signe de toute pensée strictement politique. Elle l'explique clairement :*

*La pensée politique est représentative. Je forme une opinion en considérant une question donnée à différents points de vue, en me rendant présentes à l'esprit les positions de ceux qui sont absents [...] il ne s'agit pas de sympathie comme si j'essayais d'être ou de sentir comme quelqu'un d'autre, ni de faire le compte des voix d'une majorité et de m'y joindre, mais d'être et de penser dans ma propre identité. [...] Plus les positions des gens que j'ai présent à l'esprit sont nombreuses pendant que je réfléchis [...] mieux je puis imaginer comment je sentirais et penserais si j'étais à leur place, plus forte sera ma capacité de pensée représentative et plus valides seront mes conclusions finales, mon opinion. [...] Le véritable processus de formation de l'opinion est déterminé par ceux à la place de qui quelqu'un pense et use de son propre esprit, et la seule condition de cet emploi de l'imagination est d'être désintéressé, libéré de ses intérêts privés. (H. Arendt, 1972, pp. 307-308)*

Le jugement politique est donc tout aussi une pensée représentative que celui relatif à l'esthétique. Il est avant tout persuasion, puisqu'il réclame l'assentiment réel ou virtuel des autres. La maxime de la pensée élargie, puisque c'est d'elle qu'il s'agit se trouve être tout aussi nécessaire dans le jugement esthétique que dans le jugement politique. Elle crée une multiplicité de perspectives et donc un espace public virtuel au sein duquel, interagissent des individus libres et égaux. Là où Kant parle de " capacité mentale additionnelle ", Arendt évoque un « *sixième sens* » (H. Arendt, 2013, P. 66) qui non seulement est nécessaire à la cohésion des cinq autres, mais qui plus est, nous dispose à rentrer dans une communauté, c'est-à-dire à prendre le risque de l'exposition :

*L'œuvre d'art, [...] exige la pluralité humaine et implique directement la personne de son auteur. Face à l'œuvre d'art, l'artiste et le public se tiennent non de façon neutre, mais responsable. L'artiste est responsable parce qu'à travers son œuvre s'exprime toute une vision du monde; il dit aux autres comment le monde lui semble. À travers son œuvre, l'artiste s'adresse et s'expose, en tant qu'un «qui» singulier et unique, à un public entendu comme pluralité. Il expose sa doxa (son opinion) ou son dokei moi (son il «me semble») à propos du monde, à un public qui le «questionne» et à qui «il répond». Il s'instaure ainsi, à travers l'œuvre, un véritable dialogue entre l'auteur et le public. (M. MUNSYIA, 1997, p. 44.)*

Les exigences de pluralité, d'apparition et de dialogue propres au domaine artistique fondent également l'espace de l'action en tant qu'il réclame pour être considéré comme tel, l'exposition du « qui », l'échange « *et la décision sur la sorte d'action à y entreprendre, ainsi que la façon de voir le monde à l'avenir, et les choses qui doivent y apparaître.* » (H. Arendt, 1972, p. 285). Quoi qu'il en soit, l'apparition dans l'espace public par l'entremise du jugement que l'on porte sur un objet ou une situation se présente dès lors comme l'une des constantes majeures qui se dégage entre esthétique et politique.

En relation avec ce trait spécifique du rapport entre esthétique et politique, il est possible de faire une autre observation : tout jugement qu'il soit esthétique ou politique, nécessite que le sujet qui juge soit libéré de tout intérêt personnel. En effet, devenir conscient de l'apparaître implique la liberté d'établir une distance nécessaire entre le spectateur et l'objet. Et comme l'a suggéré Kant, cela n'est possible que si nous manifestons un désintérêt total vis-à-vis de l'objet afin de le laisser être comme il est, dans son apparaître. Arendt le dit, cette attitude de joie désintéressée, peut être « *expérimentée seulement après qu'on a pourvu aux besoins de l'organisme vivant, quand, délivrés des nécessités de la vie, les hommes peuvent être libres pour le monde.* » (H. Arendt, 1972, pp. 269-270) Dans la Grèce Antique, le citoyen était libéré du poids des charges et se rendait sur l'espace public avec ses égaux. Libre de toutes contraintes, il pouvait en toute égalité exercer son devoir de citoyen en participant au jeu politique. Mais, une telle chose n'a été possible que lorsque l'idée de liberté était encore inhérente au fait politique, c'est-à-dire lorsque politique et liberté était identique. Or aujourd'hui, malheureusement, la politique semble être ordonnée à la préservation de la vie et à la sécurité, donc à une fin et un but qui ne se trouvent plus en elle-même. Bien que, la préservation de la vie soit une condition indispensable du politique, il n'en demeure pas moins que chercher à garantir la vie, chercher à trouver une finalité au politique, ce n'est pas faire de la politique. Et la politique depuis bien longtemps s'est fourvoyée car, on y a substitué au sens, le but. Arendt fait cette précision :

*Le sens d'une chose, contrairement à son but, est compris en elle. Si la liberté est le but de la politique, elle ne peut en constituer le sens. La liberté commence donc là où cesse l'action politique, à peu près de la manière que l'existence d'un objet fabriqué quelconque commence au moment où l'artisan y a mis la dernière main. Mais la phrase " le sens de la politique est la liberté " signifie quelque chose de très différent, à savoir que la liberté, ou mieux le fait d'être libre, est comprise dans le politique et dans son activité (H. Arendt, 1995, p. 64.)*

Aujourd'hui cependant, la finalité de la politique se trouve menacée par la politique elle-même. Cette dernière représenterait on pourrait le dire ainsi « *l'incarnation hyperbolique du mal, son abcès de fixation* » (M. Revault-D'Allonnes, 1999, p. 12.). L'impasse dans laquelle se retrouvent les sociétés modernes finit donc par rendre la politique dangereuse. Il résulte de tout ce qui précède que la théorie arendtienne du jugement politique vise à la restauration de la pluralité en vue de sauver pour ainsi dire la politique d'elle-même et ceci ne peut être possible que, dans une interaction constante entre les acteurs et les spectateurs du jeu politique.

Du point de vue du spectateur donc, l'activité même de juger est une invite à s'adonner à une forme de catharsis c'est-à-dire une forme de réconciliation avec la réalité. A l'instar du spectateur dans la tragédie grecque qui observe et prend en compte différentes perspectives avant de formuler son jugement, le spectateur de la scène politique par l'exercice de sa pensée et de son jugement prend également part à l'action. Le désintéressement, l'impartialité de ce dernier - contrairement à l'acteur du fait de son implication dans l'action - sont nécessaires pour saisir l'évènement dans son ensemble et en dégager le sens. Dans le domaine pur de l'action, l'exercice du jugement consiste à s'engager publiquement, à se dévoiler comme acteur, comme le "qui" singulier et unique qui rompt de façon responsable le cours des événements. L'espace public est un lieu de miracles renouvelés. À chaque action particulière et donc à chaque nouveau commencement, il y a fondamentalement

rupture et reconstruction du monde commun. Notons ainsi que le monde commun, c'est celui de l'action qui commence toujours lorsque je prends conscience de la présence réelle ou virtuelle des autres. Lorsque je comprends ou j'interroge les actions des autres, ou encore lorsque je déclenche par ma parole, mes actions quelque chose de nouveau, je prends pour ainsi dire part de manière concrète à l'action, j'apparais dans l'espace public. La fragilité de l'espace public nécessite que, et l'acteur, et le spectateur, soient constamment en interaction afin de lui conférer une certaine pérennité. L'acteur par son action et le spectateur du fait de son jugement.

## 2.2 Hannah Arendt, le jugement du politique à l'éthique

Il n'y a pas chez Hannah Arendt une approche linéaire de la question du jugement politique. Elle l'élaborera en premier lieu sous le mode de la *vita activa* puis, plus tard sous celui de la *vita contemplativa*. Ce basculement tient à ce que tenant à se méfier « des vieilles suspicions des philosophes » (E. Young Bruehl, 1999, p. 366), elle finit par se rendre compte avec le cas Eichmann de la nécessité de la pensée et du jugement dans l'action politique. Dans cette nouvelle approche théorique, le jugement unit et intègre à la fois la position du spectateur comme prise de distance et contemplation des événements et le positionnement du citoyen qui participe activement à l'espace public. Dans un passage significatif de *Responsabilité et jugement*, elle nous situe sur les préoccupations fondamentales qui l'ont poussée à élaborer toute une théorie politique avec pour socle principal, la notion de jugement :

*Faire le mal, c'est-à-dire commettre non seulement des péchés d'omission, mais des péchés de commission, est-il possible en l'absence [...] de tout motif, de toute incitation par intérêt ou volition ? La méchanceté, quelque soit la façon dont on puisse la définir, le fait d'être « déterminé à s'avérer monstrueux », n'est-elle pas une condition nécessaire au fait de commettre le mal ? Notre aptitude à juger, à dire ce qui est juste et ce qui est injuste, ce qui est beau et ce qui est laid, dépend-elle de notre faculté de pensée ? L'inaptitude à penser et le désastreux échec de ce qu'on appelle communément la conscience coïncident-ils ? La question qui s'est imposée d'elle-même était : l'activité de penser en tant que telle, l'aptitude d'examiner et de réfléchir à tout ce qui arrive, quel que soit le contenu spécifique et indépendamment des résultats qui s'ensuivent, cette activité peut-elle être de nature à « conditionner » les hommes à ne pas commettre le mal ? (H. Arendt, 2005, p. 215)*

Si nous analysons ces différentes interrogations, il ressort qu'elle reste foncièrement préoccupée par la question éthique au sein de la sphère publique. On peut trouver les fondements éthiques qu'elle propose pour lutter contre l'indifférence politique et donc l'incapacité de juger d'une part, dans la morale socratique et d'autre part dans l'impératif catégorique de Kant. Elle recourt à Socrate parce que pense-t-elle, il est demeuré le seul dans la tradition philosophique classique à être capable de relever le défi de l'appartenance et du retrait, de l'action et de la pensée. Socrate, penseur non professionnel énonce deux formules : « il vaut mieux subir une injustice que d'en commettre une. » et « je préférerais (...) que la majorité des hommes fût en désaccord avec moi et me contredise plutôt que de n'être pas, à moi tout seul, consonnant avec moi-même et me contredise » (H. Arendt, 2005, p. 237). Cette morale socratique stipule en effet que, celui qui commet une

injustice est nécessairement malheureux. Dans le cas d'un crime par exemple, celui qui le commet nie sa propre condition humaine pour la simple raison qu'il perd l'harmonie avec soi. La non-conformité de la pensée avec elle-même demeure la pire torture que l'homme puisse s'infliger à lui-même, d'où la conviction de Socrate de l'importance d'une vie qui se réfléchit et qui de surcroît est portée vers le Bien.

L'expérience de penser, le deux-en-un socratique, bien qu'il soit solitaire doit avoir en ligne de mire selon ce dernier la vertu et pour principe la conformité avec soi-même. Dans le même registre, prenant pour exemple le dialogue du Richard III de Shakespeare, dialogue au cours duquel Richard III, à l'issue d'une série de meurtres, se tient à lui-même un discours moralisateur, elle écrit ceci « *comment ! Est-ce que j'ai peur de moi-même ? Il n'y a que moi ici ! Richard aime Richard, et je suis bien moi. Est-ce qu'il y a un assassin ici ? Non ... Si, moi ! Alors fuyons ... quoi me fuir moi-même ? ... bonne raison ! Pourquoi ?* » (H. Arendt, 2005, p. 242). L'analyse de ce discours fait dire à la philosophe que le refus de commettre un meurtre, dérive moins de l'observation d'un quelconque commandement ; le « tu ne tueras point » par exemple, que du refus de vivre soi-même en compagnie d'un meurtrier. Arriver à être l'ami de soi-même, nous ouvrir à l'esprit critique, tels sont les enjeux de la pensée. Une conclusion peut être tirée de ce présupposé socratique du point de vue de Arendt ; c'est que l'existence elle-même est tributaire de la manière dont nous usons ou non de notre capacité de penser. En d'autres termes, vivre consiste à penser toujours ce que nous faisons, à rechercher par la remise en cause constante la signification des actes que nous posons.

Dans la droite ligne de Socrate, elle retrouvera dans la formule de l'impératif catégorique de Kant, ce nécessaire accord avec soi-même doublé cette fois d'un rapport à la pluralité : « *Agis, de telle sorte que la maxime de ton action (et non pas ta volonté) puisse être érigée par toi en loi générale, c'est-à-dire en loi dont tu pourrais toi-même être le sujet* »<sup>3</sup> (H. Arendt, 1991, p. 64). Dans cette légifération morale, toute action n'est bonne, que si l'acteur souhaite rationnellement que la règle gouvernant ses actions puisse être un universel gouvernant les actions des autres. Ici, la question de la prise en compte de la pluralité fait dire à Arendt que, cette formule de l'impératif catégorique est susceptible d'engager la responsabilité politique. C'est donc de son point de vue, de la combinaison de l'éthique socratique et celle kantienne que peut subvenir toute préservation du mal.

L'éthique arendtienne est une éthique individuelle et collective. Une éthique dans laquelle, la pensée et l'action par la médiation du jugement permettent au sujet de prendre pied dans le monde à travers les différentes positions qu'il peut adopter et son aptitude par cette seule action à intégrer la pluralité. La question du jugement, qui est au principe de l'interaction entre le sujet et le monde, nous l'avons vu est également au principe de l'interaction entre le spectateur et l'acteur. En effet, l'espace public consiste en cet espace qui permet le jeu des acteurs sous l'œil attentif du spectateur. Mais il importe, de voir au delà de cette scène publique, au delà du jeu des acteurs et des spectateurs, la question de la responsabilité. Aussi est-il impératif dans le jugement sur l'action, d'opérer une séparation nette entre l'intention qui précède l'action et l'action elle-même. Il s'agit d'aller au delà de l'intention pour interroger l'agir. Dans le cas Eichmann, ce ne sont ni ses intentions,

---

<sup>3</sup> Arendt fait subir à cette formule de l'impératif catégorique une légère modification comme on le voit. La formule exacte présente dans *Fondements de la métaphysique des mœurs* s'énonce comme suit : « Agis uniquement d'après la maxime qui fait que tu peux vouloir en même temps qu'elle devienne une loi universelle. » (E. Kant, 2010, p.94.)

ni une quelconque disposition au mal qui sont remises en cause, mais les actes qu'il a pu poser, ou plus précisément qu'il a manqué de poser. De son refus de s'engager dans la pensée, il a manqué d'être le spectateur de ses propres actions c'est-à-dire, de se donner le recul nécessaire comme le spectateur de la tragédie grecque, pour à partir de sa position déceler un sens dans le drame de l'histoire.

Tout le danger réside donc dans le fait de s'engager dans le monde en se passant de la pensée et de notre aptitude à juger. Ce serait un engagement à haut risque pour l'espace public, c'est risquer de fragiliser plus encore le monde commun voire le détruire comme on l'a vu avec le totalitarisme. C'est là, tout l'intérêt du jugement précisément réfléchissant. C'est un jugement qui annihile toute possibilité de commutation. Ici c'est l'acte singulier qui est visé, c'est lui qui donne les conditions pour parvenir à un point de vue général. Ainsi, il n'est nullement question d'appréhender l'événement d'un point de vue général – point de vue qui se trouve être changeant au gré des valeurs - point de vue sous lequel l'acte singulier se trouverait subsumé. En clair, faire appel à des idéologies, à des slogans, ou ne pas se risquer à la pensée face à un événement sont une seule et même chose. Ces attitudes comportent le risque d'une perception erronée de la réalité, et conduiraient à agir sans aucune conscience des conséquences de ses actions. Eichmann, en s'abstenant de réfléchir sur la signification des ordres et instructions qu'il recevait, en substituant la pensée à l'idéologie, en confondant devoir moral et obéissance à la loi - au lieu de penser purement et simplement les faits, d'y porter son jugement singulier - a manqué d'anticiper les conséquences de ses actions et donc de s'assurer de leur teneur morale. L'éthique du jugement telle que proposée par Hannah Arendt, peut se résumer au triptyque penser, juger et agir ; le jugement se présente comme l'unique alternative à l'hubris de l'action tant au niveau individuel que collectif et en tant que tel il constitue un devoir moral.

## CONCLUSION

L'analyse du jugement esthétique chez Kant, telle que formulée par Hannah Arendt, a permis de comprendre que la question du jugement déborde de loin les questions purement morales - c'est-à-dire qui concernent l'individu en privé- et esthétiques. Elle s'invite également dans la sphère publique comme propédeutique à tout engagement politique. Elle consiste à cet égard, à risquer un regard toujours renouvelé, spontané derrière chaque action et cela en temps de crise ou d'urgence, en l'absence ou en la présence d'un universel déjà donné. Dans l'analyse que nous nous sommes proposé de faire, nous avons pu ainsi aborder les implications éthiques de la question du jugement politique chez Hannah Arendt, en démontrant que dans son approche théorique, le jugement unit et intègre à la fois la position du spectateur comme prise de distance et contemplation des événements et le positionnement du citoyen qui participe activement à l'espace public. Le jugement politique s'est présenté d'abord comme refus de se plier à des règles préétablies par l'exercice de la pensée, ensuite comme faculté ancrée dans le *sensus communis* avec pour maxime principale la mentalité élargie qui représente cette capacité de l'homme à admettre l'existence d'un monde commun et donc à en tenir compte dans ses actions et enfin comme cette aptitude qui donne la capacité de rompre l'enchaînement des événements et d'initier quelque chose de nouveau. Tel que présenté, le jugement s'institue comme la seule faculté humaine capable de limiter l'agir humain dans l'espace public afin de le préserver de toute forme d'hubris.

## Bibliographie

- ARENDT Hannah, 1991, *Juger sur la philosophie de Kant*, tr. M. R. D'Allones, Paris Seuil.
- ARENDT Hannah, 2005, *Responsabilité et jugement*, tr. J.L. Fidel, Paris, ed. Payot et Rivages.
- ARENDT Hannah, 1995, *Qu'est ce que la politique ?* tr. S.C. Denamy, Paris, ed. Seuil.
- ARENDT Hannah, 1972, *La Crise de la culture, huit exercices de pensée politique*, tr. P. Levy, Paris Gallimard.
- ARENDT Hannah, 1974, *Vies politiques*, tr. E. Adda et al, Paris, Gallimard.
- ARENDT Hannah, 2013, *La vie de l'esprit*, tr. L. Lotringer, Paris, ed. Quadrige PUF.
- FERRY Luc, 1984, *Philosophie politique 2. Le système des philosophies de l'histoire*, Paris, PUF.
- HERZOG Hannabel et al, 2015, *Totalitarisme et banalité du mal*, Paris, PUF.
- KANT Emmanuel, 2000, *Critique de la faculté de juger*, tr. Alain Renaut, Paris, Garnier Flammarion.
- KANT Emmanuel, 2010, *Fondements de la métaphysique des mœurs*, tr. Victor Delbos, Paris, Librairie Générale Française (LGF).
- LORIES Danielle, 1981, « Kant et la liberté esthétique » in *Revue philosophique de Louvain*, n°44, pp. 484-512.
- MOREAULT Francis, 2002, « La question du mal : éthique et politique chez Hannah Arendt », in *Éthique publique*, [en ligne] vol. 4, n° 2, <https://doi.org/10.4000/ethiquepublique.2217> .
- MUNSYIA Molomb'Ebebe, 1997, *Le paradoxe comme fondement et horizon du politique chez Hannah Arendt*, Bruxelles, éd. De Boeck Université.
- PLOTIN, 1991, *Ennéades I*, trad. P. Mathias, Paris Presse Pocket.
- REVAULT D'ALLONES Myriam, 1999, *Ce que l'homme fait à l'homme. Essai sur le mal politique*, Paris, ed. Flammarion.

## LE CONTRAT, UNE RÉAPPROPRIATION POSSIBLE DE LA PAROLE : CONSENSUS DÉMOCRATIQUE ET NON-VIOLENCE

Fampiémin **SORO**

École Normale Supérieure d'Abidjan  
(Côte d'Ivoire)

[sfampiemin@yahoo.fr](mailto:sfampiemin@yahoo.fr)

### Résumé

La réappropriation possible de la parole exprime la volonté de l'émergence d'espaces de discours responsables et l'ancrage de la transmission des valeurs éthiques comme point de mire du cheminement démocratique. Cette dynamique enclenche le consensus, mû par l'exigence éthique et la non-violence. Telle est la condition de l'exercice de la citoyenneté et le levain de la démocratisation des institutions sociales en crise grâce à la participation réelle de tous les citoyens au processus démocratique.

**Mots clés :** Consensus démocratique, Éthique, Non-violence, Parole, Politique, Réappropriation.

### Abstract:

The possible reappropriation of speech expresses the willingness for emergence of responsible discourse spaces and the anchoring of the transmission of ethical values as the focal point of the democratic process. The consensus favors this dynamic driven by ethical requirement and non-violence. This is a condition for the exercise of citizenship and the leaven of the democratization of social institutions in crisis through the real participation of all citizens in democratic process.

**Key words:** Citizen, Democracy, Ethics, Non-violence, Speech, Policy, Reappropriation.

### INTRODUCTION

L'importance de la parole, d'une parole saine, vraie, sans un contenu manipulateur qui porte atteinte à l'intégrité de l'individu, de la société et à celle de l'humanité, se pose dans les pratiques actuelles de communication politique. L'usage de la parole pour communiquer, influencer, convaincre, séduire, argumenter, manipuler, indique que tous ces termes ont en commun l'idée que les hommes exercent une action les uns sur les autres en s'exprimant et en échangeant des représentations, des émotions. La réappropriation de la parole contribue à la renaissance de l'usage de la parole fondée sur le respect de l'autre, dénuée de toute manipulation et sans violence.

L'éthique impacte positivement l'usage de la parole, le lien social, la démocratie et rend le citoyen non-violent, grâce aux valeurs que cet usage sert à promouvoir. La parole est essentielle pour la communication dans les relations sociales. Elle permet à deux ou plusieurs sujets de se mettre spontanément d'accord sur un projet d'action commune ou sur une réalité partagée. La parole est un puissant moyen de mise en lien des relations humaines. Par elle : « (...), *les actions langagières ou les expressions non verbales équivalentes, assument la fonction de coordination de l'action et contribuent à construire les interactions* », (J. Habermas, p. 289).

A. de Tocqueville (1840) dans son ouvrage *De la démocratie en Amérique* indiquait à ce sujet, que la force des citoyens dans un pays démocratique, était de s'associer dans la réalisation de projets communs. Or, selon lui, pour s'associer, pour travailler ensemble, il faudrait que chacun puisse avoir accès à la parole. Autrement dit, il faudrait que tous aient les mêmes droits et les mêmes possibilités de s'exprimer. Cette condition révèle l'importance de la parole et la nécessité de la liberté d'expression du citoyen comme point de départ de la pratique de la démocratie, lieu par excellence de la construction des interactions sociales responsables grâce à une conduite non-violente. A. de Tocqueville pose en substance l'égalité de conditions dans la démocratie parla réappropriation possible de la parole saine comme une nécessité universelle et non un privilège pour communiquer du sens, mais, surtout comme un fondement de l'ordre humain dans la réalisation de projets communs.

Alors, C. Golliou (2012, p. 3) à raison de rappeler l'importance de l'universalité de la parole saine afin de contrer ses dérives. Pour elle, « *en Afrique noire plus qu'ailleurs, la parole est reine, et les mythes vivants. Ils légitiment les empires, nourrissent les destins, font que l'Histoire avec grand H est aussi littérature, poésie et morale* ». Ces propos attestent que la parole est non seulement le moyen privilégié qu'ont les hommes pour communiquer du sens, mais, elle est surtout au fondement de l'universalité de l'ordre humain. Plus qu'un moyen d'expression, la parole saine permet de faire fonctionner le mécanisme complexe des liens sociaux en tant qu'un moyen de rapprochement, d'expression de compassion et de comparaison des hommes. Elle est au fondement des relations humaines et rythme la vie sociale. Pourtant, les relations sociales dans les démocraties moins avancées permettent de constater la déviation de l'usage de la parole. Son instrumentalisation dans le but utilitariste à divers degrés entraîne des violences. Pourtant, les compétences requises pour exprimer et échanger du sens par le biais de la parole sont de toute première importance dans chacun des aspects de la vie, qu'il s'agisse des relations au sein de la famille ou des transactions sémantiques observées en matière d'éducation, de transmission des valeurs sociales ou politiques.

C'est pourquoi, J-J Rousseau (1755) dans son *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes*, alertait l'humanité sur les dérives de l'usage de la parole. Pour lui, dès que les hommes cherchent à convaincre, ils sont amenés à développer leur maîtrise de l'art manipulateur de la parole. Ce qu'il a si bien illustré avec l'appel du riche aboutissant au contrat vicié (J-J Rousseau, p. 234). Le clivage entre l'objectif avoué du riche : l'unité et l'enjeu de l'usage de la parole en vue d'organiser l'espace social ou politique est énorme. Il est alors essentiel de réfléchir sur l'usage de la parole en ce moment précis de l'évolution historique du continent africain. En effet, l'Afrique vit une crise politique qui met en cause l'usage de la parole. Certes, elle n'est pas la seule dans cette situation. Les crises politiques sont légions dans plusieurs pays sur tous les continents du monde en tant que le reflet de la nécessité démocratique comme forme d'organisation des sociétés les plus



conformes au respect des droits de l'homme et de la dignité humaine. Dès lors, faut-il opter pour la perpétuation de l'emploi des techniques rhétoriques guidées par la recherche de la plus grande efficacité pour convaincre à tout prix ou fonder l'usage de la parole sur la responsabilité éthique de l'homme dans l'espace social et politique ?

En réalité, la préoccupation essentielle qui se pose ici, est celle de la nécessité de réappropriation possible de l'usage de la parole en société ou en politique fondée sur des valeurs morales et éthiques. Cette exigence est actée par le contrat social qui prélude à l'émergence de la volonté générale en tant qu'instance de réalisation du consensus démocratique et gage de non-violence. Elle est surtout une dialectique qui fait surgir des spécificités historiques de l'usage de la parole, la validité des principes universels mis en lumière par l'analyse et le croisement d'expériences plurielles de la démocratie. Une telle préoccupation ne peut que poser la nécessité de la restauration de l'usage de la parole pour la démocratisation des institutions sociales par sa réappropriation possible fondée sur l'éthique et la responsabilité des citoyens dans un État.

Alors, la réflexion pose l'émergence d'espaces de discours responsables comme point de mire du cheminement démocratique, mû par l'exigence éthique et non-violente. Un tel espace est un lieu de transmission des valeurs éthiques et morales qui fondent la responsabilité de l'homme par l'usage citoyen de la parole nécessaire au débat politique, condition du renforcement des institutions démocratiques. Ainsi, l'accord du pacte dans *Du Contrat social* (J-J Rousseau, p. 522) marque historiquement, ce moment de la réappropriation possible de la parole par les citoyens comme levain du dynamisme des institutions démocratiques en crise, grâce à la participation responsable de tous au processus démocratique.

Le contexte actuel de la généralisation de la crise politique pose la question de l'usage de la parole. La responsabilité, la redevabilité, la transparence, l'éthique et la non-violence exigent le bon usage de la parole. Malheureusement, les obstacles à son utilisation efficiente sont multiples et multiformes. Il s'agit donc de reconstruire une pratique de la parole démocratique fondée sur l'éthique et la responsabilité des citoyens dans les États africains. Telle est la nécessité de la réappropriation possible de la parole fondée sur la dialectique mettant en lumière les spécificités et la validité des principes universels de la démocratie qu'elle sert à promouvoir.

Pour répondre à une telle préoccupation, notre réflexion suivra l'itinéraire d'une approche analytique et dialectique. Cette démarche pose la parole comme l'expression d'une certaine condition humaine dont le consentement à la vie civile fonde l'espace du discours responsable favorable à son usage démocratique comme une exigence éthique et non-violente.

### **1-La parole, expression d'une certaine condition humaine**

L'être humain est un loquens, un être parlant. Par analogie à l'homo sapiens, l'homme est un locuteur. Il est un homoloquens, c'est-à-dire un homme qui parle ou un être humain parlant. Les relations sociales exigent sa communication avec les autres au moyen surtout de la parole. Cette exigence de prise constante de la parole répond aux préoccupations complexes d'une société toujours en perpétuelle mutation. Mais l'usage de la parole se heurte très souvent à l'arrogance et à l'éloquente manipulation de certains hommes de pouvoir, notamment politiques ou riches. Ce qui brise l'espoir d'une société plus juste et fraternelle dont le désir des peuples est étroitement associé

à la liberté. Un tel usage de la parole traduit inéluctablement la sous-évaluation systématique des rapports sociaux, politiques et affectifs qui doivent fonder la société. La manière d'utiliser la parole décline la vision de la gouvernance de la société. Le mauvais usage de la parole est, ce par quoi la société fige toujours les relations humaines dans une condition de dépendance, d'inégalité, d'injustice et de la violence. Un tel usage de la parole sert à asservir les hommes par un totalitarisme matérialiste réduisant les plus faibles à l'état d'objets de producteurs et de consommateurs. Personne ne peut faire sérieusement l'impasse sur ces problèmes toujours actuels. Ainsi, le souci de prôner de bonnes conditions existentielles de l'humanité nécessite l'analyse des possibilités de réappropriation des valeurs de la parole afin défavoriser la restauration de son identité perdue. Telle est la préoccupation de J-J Rousseau (1971, p. 11) dans *Essai sur l'origine des langues*, qui s'interroge : « *D'où peut donc venir cette origine ?* » Et, sa réponse spontanée est assez expressive :

*Des besoins moraux, des passions. Toutes les passions rapprochent les hommes que la nécessité de chercher à vivre force à se fuir. (...) Les fruits ne se dérobent point à nos mains, on peut s'en nourrir sans parler ; on poursuit en silence la proie dont on veut se repaître : mais pour émouvoir un jeune cœur, pour repousser un agresseur injuste, la nature dicte des accents, des cris, des plaintes, (Idem).*

Parler selon lui, c'est manifester spontanément un sentiment, une passion. La parole exprime une condition, un état de l'homme : ses émotions, ses sentiments d'affection, ses aspirations profondes ou sa souffrance. La parole exprimerait alors une certaine condition de l'homme qui susciterait un rapprochement ou un éloignement des autres. Elle constitue ainsi une modalité déterminante qui crée l'espérance d'un meilleur lien social. Donc, elle n'est pas un phénomène anodin et banal parce qu'elle dévoile l'identité des conditions d'existence d'un peuple au travers des liens qu'elle projette aussi mettre en œuvre. A cet égard, elle est un instrument efficace qui sert à déterminer une certaine condition de l'humanité. La question fondamentale qui se pose ici, n'est pas tant celle de l'origine, mais celle qui fonde les potentialités culturelles des hommes à construire les relations sociales par le langage articulé verbalement : la parole. « *La recherche d'une origine ne vise donc tant la remontée vers une obscure préhistoire qu'elle ne questionne notre manière d'être au monde : le langage a partie liée à une certaine condition de l'humanité* », (F. Burbage, 2004, p. 162).

Parler, c'est questionner notre manière d'être au monde pour nous rapporter aux choses, aux autres et à nous-mêmes. Notre existence ne prend de la consistance qu'avec la parole. Ce qui montre que les hommes sont fondamentalement des êtres de culture. Les relations humaines qui fondent la société ne sont possibles que sur la base des échanges entre les hommes. La parole est alors au centre des relations sociales. Elle fonde toute culture à travers l'éducation, le droit, la politique et toutes les modalités de leurs interrelations. Mais, le progrès de l'humanité à l'aune de l'usage de la parole, engendre la régression des valeurs humaines, hypothèque gravement l'avenir des générations futures lorsqu'elle devient un moyen d'instrumentalisation des autres. Et, la parole a très souvent servi d'instrument d'exploitation de la condition des autres, avertit J. Swift (2004, p. 160) :

*La raison d'être de la parole, c'est de nous permettre de comprendre nos semblables et de recevoir des informations sur les faits. Or, si celui qui me parle dit "la chose qui n'est pas", (...) on ne peut dire alors que je le comprends, au vrai sens du mot, ou que je reçoive une information, bien au contraire, puisqu'il me laisse dans un état pire que*

*l'ignorance, et que je suis amené à croire qu'une chose est noire quand elle est blanche ou qu'une autre est courte quand elle est longue.*

Par conséquent, les dérives de la parole ont des conséquences collatérales dont les plus flagrantes sont les causes des dictatures, des guerres, des conflits, etc. Les vanités sociales de la parole engendrent un cercle vicieux de crises qui se renforce toujours par l'instrumentalisation des citoyens en accentuant encore plus les antagonismes. En effet, l'usage déviant de la parole a des implications subjectives et intersubjectives. Ce qui illustre bien l'état de nos sociétés en crise. Nos États n'offrent que des conditions d'existence misérables à cause des discours qui ne servent qu'à diviser, à stratifier les citoyens pour permettre l'atteinte d'un objectif voilé. Elle est aussi le signe d'extériorité de la subjectivité, un outil politique dans la mesure où parler devient le moment d'une mise en scène. Dès lors, la parole quitte le pur espace de la spéculation sur la réalité pour être une occasion de dissimulation. Ainsi, elle devient un acte par lequel les uns manipulent les autres, et également un acte politique lorsque cette parole concerne des questions relatives à la régulation de la vie sociale. Dans ces conditions, est-il encore possible de parler aujourd'hui de crédibilité de la parole dans nos États, tant la méfiance à l'égard de l'autre et surtout des hommes politiques est forte dans l'opinion publique ?

Et pourtant, l'usage de la parole rend encore vivace l'attente et l'espoir des citoyens lors de certaines activités sociales. Les moments des scrutins électoraux confirment ce paradoxe à travers l'usage éloquent de la parole pour faire d'innombrables promesses et aussi pour activer les germes de la violence. En ces périodes, la parole permet de maintenir l'opinion dans une projection commune de meilleures conditions d'existence pour tous ainsi que dans une atmosphère de méfiance, de crainte et de peur. Dans son *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes* (1755), J-J. Rousseau nous éclaire sur l'itinéraire de l'usage de la parole qui inscrit la condition humaine entre deux instants antithétiques : l'espoir et la désillusion. Chacun de ces moments est déterminant dans la compréhension de l'évolution de la nature humaine, des relations entre les hommes dans les institutions politiques. L'usage de la parole enclenche l'enchaînement des circonstances conduisant l'homme à abandonner le simple sentiment naturel d'autoconservation et de subsistance : l'amour de soi pour l'amour propre (J-J Rousseau, p. 223-224). Ce sentiment relatif, factice et source de vanité développe les passions, les désirs multiformes et favorisent les rapprochements des hommes, l'apparition de la propriété ainsi que la constitution des sociétés. Tel est l'esprit de la prise de parole qui proclame la possession selon J-J Rousseau (p. 228) : « Ceci est à moi, (...) ».

Cette prise publique de la parole proclame la possession et exprime aussi la stratification de l'état des hommes. Désormais, il existe des possesseurs et certains qui n'ont rien. Par ailleurs, c'est un appel adressé aux autres à déclarer leurs biens. Elle enclenche ainsi le mouvement conduisant au changement de la condition humaine par l'accroissement ultrarapide des inégalités inféodées à la logique de la course effrénée à la possession où rien n'est plus neutre. Tout est marqué ou n'est plus accessible à tous.

*Evidemment, Rousseau défendait l'argument que la société civile avait été effectivement fondée par la personne qui avait, la première, mis un enclos avant de proclamer sa propriété sur le morceau de terrain. Une fois que des gens croyaient à*

*cette déclaration, la société civile, comme moyen de justifier et de maintenir les relations de propriété, c'est-à-dire des relations d'inégalités, étaient inévitable (J. Stangroom, p. 64).*

Donc, la proclamation de la possession est consubstantielle à la stratification de la société et au développement des inégalités. Des hommes qui n'avaient que pour souci primordiale l'accomplissement des besoins physiologiques, on a maintenant des hommes passionnés qui veulent tout avoir. Ce qui fige les relations humaines dans la dépendance, l'injustice et la violence. L'appropriation met un terme à la quiétude.

*Que de crimes, que de guerres, de meurtres, que de misères et d'horreurs n'eût point épargnés au genre humain celui qui, arrachant les pieux ou comblant le fossé, eût crié à ses semblables : Gardez-vous d'écouter cet imposteur; vous êtes perdus, si vous oubliez que les fruits sont à tous, et que la terre n'est à personne (J-J Rousseau, p. 228).*

Cette prise de parole qui est une réplique, est certes un appel à la lucidité et au discernement, mais aussi, un appel à la résistance face à l'imposture. D'où le basculement de l'humanité dans la misère, la violence et l'horreur. Ce moment est l'interstice idéal choisi encore par le riche pour s'adresser une seconde fois aux autres afin de décliner sa ruse ; la vision d'une gouvernance de la société asservie par un nouveau totalitarisme matérialiste où la minorité sera réduite à l'état d'objet de producteurs, et de consommateurs :

*Unissons-nous, leur dit-il, pour garantir de l'oppression les faibles, contenir les ambitieux, et assurer à chacun la possession de ce qui lui appartient : instituons des règlements de justice et de paix auxquels tous soient obligés de se conformer, qui ne fasse exception de personne, et qui réparent en quelque sorte les caprices de la fortune, en soumettant également le puissant et le faible à des devoirs mutuels. En un mot, au lieu de tourner nos forces contre nous-mêmes, rassemblons-les en un pouvoir suprême qui nous gouverne selon les sages lois, qui protège et défende tous les membres de l'association, repousse les ennemis communs, et nous maintienne dans une concorde éternelle (J-J Rousseau, p. 234).*

Cette nouvelle prise de la parole amplifie les passions conflictuelles, rend plus misérable les conditions sociales. Tel est le reflet des réalités des hommes encore au XXI<sup>e</sup> siècle. La parole est inéluctablement à l'origine de la sous-évaluation systématique des nouveaux rapports sociaux qui fondent la société où la possession des biens matériels est une fin en soi. L'Afrique vit aujourd'hui l'expérience d'un tel contexte d'inégalités politiques, économiques et sociales caractérisé par les privilèges dont jouit la minorité au préjudice de la majorité. La société africaine régie par la violence, la force déchainée sans recours au droit, est l'œuvre de l'usage de la parole pour perpétuer les privilèges politiques quasi inhérents aux positions sociales. La parole exprime une certaine condition humaine où les hommes de pouvoir se mettent au-dessus de la loi pour usurper le pouvoir du peuple. Cette horrible conduite met les hommes partout dans les fers (J-J Rousseau, p.518) sans aucune possibilité de l'expérience de la liberté.

L'alternative à une telle situation désastreuse de l'état de société ne se trouve que dans la remédiation de la parodie de l'appel du riche à l'union. Alors, la solution consisterait à une substitution à la parole viciée du riche, figeant les relations sociales dans la dépendance, l'inégalité, la violence des guerres et des conflits ; une véritable base pour la parole qui instaure une société civile fondée sur la liberté et l'égalité de condition. Ainsi, la réappropriation d'un espace de discours responsable favorisera la renaissance d'institutions nouvelles comme point de mire du cheminement démocratique et l'ancrage de la transmission des valeurs citoyennes.

## **2- Le consentement à la vie civile : l'émergence d'un espace de discours responsable**

La démocratie représente pour l'histoire de l'humanité une modalité de gouvernance déterminante pour le respect des droits, de l'égalité, de la justice et de la liberté des hommes. Le passage des pouvoirs autoritaires à la démocratie exige la pratique des valeurs éthiques aussi bien au niveau collectif dans les structures sociales, qu'à l'échelle individuelle. La démocratisation de la société est une réalité lorsque chacun s'attèle non seulement à restituer les modes de penser, de parler, de sentir et d'agir à la place qui est la sienne, mais encore à inscrire utilement chaque action conformément à l'ordre universel. Ce véritable changement des modalités d'expression dans une organisation sociale offre de nouvelles perspectives dans les rapports de l'homme à autrui et aussi à sa société. Les modalités de la construction d'une société démocratique doivent nécessairement s'inscrire dans l'ordre moral afin de préserver à la fois le mieux-être individuel et collectif. Pour réaliser un tel idéal, une nouvelle modalité d'usage de la parole est absolument requise. L'ambition d'un idéal démocratique pour le bien être d'un peuple l'exige absolument.

Le consentement à la vie civile vise à ordonner le genre humain afin d'extirper les vices de la gangrène de l'exclusion de la propriété commune : la société civile. Et, la pensée de Jean-Jacques Rousseau est une immense source de consolidation de l'édifice moral et politique pour notre modernité en crise par l'exemple de l'usage de la parole qu'elle propose. Elle pourrait toujours servir à éclairer l'évolution de la condition humaine en se fondant sur l'histoire des origines. Ses écrits ouvrent de nouvelles perspectives du cheminement de l'évolution de la condition humaine en partant de la description minutieuse et méthodique du développement des imperfections de la société. En effet, ce parcours de la vision de l'humanité nous enseigne comment la parole, née des passions et des désirs moraux, proclame la propriété qui rompt la nature idyllique du bonheur des hommes par le développement des inégalités. L'usage de la parole est alors à l'origine de la propriété et au fondement de la *société*. *Les différentes prises de la parole ont servi à l'organisation de l'itinéraire culturel dans une dynamique d'inégalité sociale et politique* caractérisée par les différents privilèges dont jouissent certains au préjudice des autres. Nos sociétés sont aujourd'hui le reflet de cet itinéraire qui déploie encore des formes de *despotisme* extrêmement inhumain par certains dictateurs désirant s'éterniser au pouvoir en ce XXI<sup>e</sup> siècle. Cette lecture de la pensée de Rousseau permet de comprendre les dangers de la violence de la parole et de l'usurpation de la propriété commune. Le consensus conduit à l'accord contractuel qui permet de rendre chaque individu le titulaire réel d'un droit sur les biens qu'il possède par le simple respect de sa parole. Cela exige qu'en tant que membre de la société, que chacun parle et agisse pour le bien commun.

Le problème reçoit en ces termes aussi clairs, une réponse efficiente. Il s'agit de mettre en œuvre une forme de société où l'homme puisse se retrouver et recouvrer la liberté perdue par le respect de

sa parole. Telle est la nécessité de la logique de l'émergence d'un espace de discours responsable comme point de mire du cheminement démocratique et ancrage de la transmission des valeurs citoyennes. Les citoyens doivent constituer nécessairement l'instance active supérieure du pouvoir de protection de la propriété des biens dans une société où le droit garantit la légalité et la légitimité de la propriété.

Alors, les hommes doivent être au centre de l'autorité souveraine en participant à la fois à sa conception, à sa mise en œuvre et également *sujets* soumis au respect des normes qu'elle prescrit. Ainsi, le pacte social induisant le contrat social est l'instance de réappropriation de la parole qui établit l'ensemble des conventions fondamentales dans une république de réciprocité. Cette réappropriation n'aliène pas la liberté inhérente à la nature humaine, mais sert à la garantir. Elle favorise constamment la régulation de l'expression de la liberté, la clé de l'existence humaine. Pour Jean-Jacques Rousseau, la liberté doit être l'expression directe de la volonté générale dans laquelle tous les hommes doivent s'y retrouver. La réappropriation de la parole se fonde sur la recherche des modalités de l'expression durable des rapports sociaux, d'une relation légale et légitime de chaque individu aux autres membres de la société. C'est le respect de la parole consentie qui permet de réaliser le contrat qui est la plus haute instance de réappropriation de la parole, (J-J Rousseau, p 522) : *« car, (...), chacun se donnant tout entier, la condition est égale pour tous ; et la condition étant égale pour tous, nul n'a intérêt de la rendre onéreuse aux autres »*.

Le pacte social exprime la volonté de réappropriation d'abord par la décision de renonciation aux droits naturels pour chaque individu au profit de la généralité, qui, par sa protection, concilie l'égalité et la liberté. Donc, elle consiste à la recherche de l'harmonie par le consensus des actes individuels et collectifs avec l'autorité civile sans aucune contrainte. C'est pourquoi, tous les individus doivent s'accorder sur la nature de la relation contractuelle par laquelle ils s'engagent à respecter les lois comme valeurs universelles de l'accord régulateur des diverses fonctions et obligations des citoyens en échange des avantages offerts par la coopération sociale (J-J Rousseau, p. 522) :

*A l'instant, au lieu de la personne particulière de chaque contractant, cet acte d'association produit un corps moral et collectif, composé d'autant de membres que l'assemblée a de voix, lequel reçoit de ce même acte son unité, son moi commun, sa vie et sa volonté.*

La réappropriation de la parole est l'exigence qui maintient donc la pureté des relations sociales par les débats démocratiques où s'exprime impérativement et universellement la volonté générale. Mais, cette logique ne fonctionne pas assez bien dans la modernité actuelle qui vit une crise permanente due à l'usage de la parole. En effet, dans nos États la réappropriation de la parole est de première importance parce que la liberté politique ou civile s'actualise par son usage. La loi comme instrument de la liberté, est le produit du débat démocratique. Elle favorise le bien commun par le consensus démocratique qui rime avec le droit qu'implique le contrat social. Il n'y a que, par l'universalité de la nature de la loi, que les citoyens échappent à l'arbitraire des penchants des uns et des autres, et surtout des abus du pouvoir de la démagogie.

En réalité, la démocratie est en crise permanente parce que le pouvoir législatif, le pouvoir exécutif, le pouvoir judiciaire et le peuple n'ont pas un usage démocratique de la parole. Les

interrogations relatives à la réappropriation de la parole comme consensus démocratique ont ses justifications à travers les abus de la parole. Parler démocratiquement est un idéal qui a du mal à faire coïncider l'autorité morale dans les débats avec les principes démocratiques qui prennent en compte le bien commun. Mais, l'une des exigences fondamentales de la démocratie est la liberté d'expression. Chaque citoyen a le droit de s'exprimer et d'être entendu autant sur les questions qui le concernent que sur celles qui impliquent l'avenir de tous. Or, le droit à la liberté d'expression exclut le mensonge, la démagogie, les paroles méprisantes qui humilient. De tels abus créent la confusion, la peur, la honte qui empêchent le citoyen de parler afin de donner son opinion sur une question qui l'intéresse ou qui traite une problématique utile à tous. La réappropriation de la parole prône la démocratisation pour établir une forte cohérence entre la théorie et l'action qui supprime la corruption de la parole comme une dénaturation de la nature de la souveraineté.

Être citoyen, et l'assumer, c'est aussi être un individu capable de réclamer aux politiques, dans leurs paroles et dans leurs actes, une cohérence que chacun prouve dans sa conduite quotidienne parce que la démocratie est une demande constante de sens, de direction, d'orientation et d'ordre. Le consentement à la vie civile doit être fondé sur l'attente d'une histoire partagée grâce à l'émergence d'un espace de discours responsable et sur la redevabilité constante.

*Ainsi la parole publique dit-elle être d'abord un récit, une cohérence permettant aux individus de "s'y retrouver " et de se retrouver dans une dynamique collective. Un récit cohérent c'est un récit "qui se tient" et qui tient ensemble les individus, qui les dépasse et les inclut, quelque chose qui relie le présent des uns et des autres à un avenir collectif, à un mouvement d'ensemble. Ce besoin d'un récit commun est tel que l'attente de la parole publique demeure quand bien même les citoyens ont perdu confiance dans les porte-parole et dans les mots qu'ils portent (S. Rozès, 2018, revue-n° 20).*

Ces propos renouvellent l'esprit de la formation du corps social dont *Du Contrat social* (1762) établit le champ relationnel du vivre ensemble par le partage des valeurs qui fondent le consensus sur la qualité de la construction du fondement de la démocratie. En effet, la démocratie définit les fondements qui organisent le vivre ensemble en société. Alors la mise en œuvre d'une telle vision suppose plus fondamentalement que ces valeurs limitent le droit de l'individu autant qu'elles établissent la primauté du droit individuel de chacun. Il s'agit d'une égalité arithmétique de tout citoyen à tout autre citoyen dans son rapport à la nature, à la loi, à l'État, à la souveraineté, aux autres droits et devoirs.

Dès lors, le consensus implique une dynamique pédagogique identique aux citoyens dans les débats démocratiques. La réappropriation de la parole n'est possible que dans la construction d'une forme participative de la démocratie s'appuyant sur la volonté des citoyens qui déploient toutes leurs actions fondées sur une commune vision consensuelle. C'est pourquoi, la recherche de la formule idéale chez Rousseau pour établir le lien social implique une identité entre la volonté générale, la souveraineté et le peuple. Aujourd'hui, une telle idée doit s'actualiser et se réaliser par les citoyens dans la dynamique démocratique par l'identique reconnaissance de chacun dans le partage des valeurs et des symboles de la république. Chaque citoyen, en s'identifiant aux normes collectives, adhère à l'expression de la volonté générale. Le consensus du pacte aboutissant au contrat s'inscrit

dans une telle logique. Et, cette démarche justifie le sens de ces propos du médiateur Claude De Doncker : « *La vraie prise de décision par consensus est étrangère à la passivité ou l'indifférence qui rôdent si souvent dans les réunions. Il s'agit d'un véritable outil démocratique pour la résolution non-violente des conflits.* »<sup>1</sup>

Le consensus est une construction. Il ne peut être obtenu qu'avec l'usage de la parole comme le médium qui permet de véhiculer les idées. Il se construit à partir d'une dynamique de la discussion à tous les niveaux de responsabilité parce qu'il ne consiste ni à atteindre un accord définitif ni à s'entendre sur tout. Mais, il est une dynamique qui façonne progressivement les propositions en tenant compte des points de vue de chacun dans un esprit de médiation. Cet esprit doit être compris dans le sens de la création ou de la réactivation des valeurs qui fondent le lien social. Le consensus démocratique est, par conséquent, une construction permanente à travers la discussion démocratique par la confrontation des idées, des valeurs et des intérêts à visée universelle propice à amener concomitamment soi et chacun à se dépasser.

Donc, la réappropriation possible de la parole conduisant au consensus démocratique, implique nécessairement la liberté politique et civile. Elle est le point de mire du cheminement démocratique qui ne se consolide durablement que par l'ancrage de la transmission des valeurs citoyennes réellement pratiquées par tous. La pratique des valeurs citoyennes permet la vitalité de la démocratie favorable à l'émergence d'une vision coopératrice des volontés qui ne sont plus réductrices par un repli exclusif sur soi. Mais au contraire, la réappropriation possible de la parole conduisant au consensus démocratique rend possible l'ouverture inclusive des esprits sur l'universel favorable à une fraternité vivante pour tous. N'est-ce pas là, l'effectivité de l'usage démocratique de la parole comme une exigence éthique de non-violence ?

### **3- L'usage démocratique de la parole : une exigence éthique et non-violente**

Les valeurs citoyennes favorisent un comportement participatif, démocratique et responsable qui améliore la prise des décisions individuelles, collectives ou publiques. Elles permettent la création d'un climat social favorable au respect des personnes, des communautés, des droits et devoirs de chacun, selon l'observation des lois et des règles sociales. Alors, le droit à la liberté d'expression, de pensée, de conscience, de religion, d'association et de réunion pacifique nécessite l'utilisation citoyenne de la parole comme une exigence éthique et non-violente. La réappropriation de la parole inscrit le discours du citoyen dans la clarté, la précision et concision qui établissent la confiance entre les membres du corps social qui les libère de la méfiance et de la crainte. En se référant au contrat social qui remédie aux imperfections de l'appel du riche à union, l'usage de la parole se pose dès lors comme une exigence éthique et non-violente par le développement de la compréhension mutuelle. Dès lors, le citoyen est un individu qui apprend et comprend le bon usage de la loi. Cette dimension essentielle s'exprime par la pratique des valeurs de la tolérance et la solidarité nécessaire au vivre ensemble dans le respect de tous et de chacun, tel que prescrit par le consensus qu'établit le pacte. Ces valeurs permettent à chacun de se fixer des frontières d'usages de la parole transcendant les

---

<sup>1</sup> -Claude De Doncker, Médiateur, chargé d'enseignement à IFOMENE – ICP, membre de l'A.N.M. et de Médiation-Aveyron. Courriel : [cfdoncker@wanadoo.fr](mailto:cfdoncker@wanadoo.fr)



stéréotypes des images de la différence et de l'ennemi. L'établissement d'une frontière éthique symbolise l'apprentissage du dialogue et de l'échange sans violence.

Par principe, la non-violence ne se définit pas au niveau théorique sans la référence constante à la pratique. Elle est à la fois une attitude fondamentale dans la vie individuelle et une pratique collective. En effet, la non-violence ne présuppose pas un monde sans conflits, mais elle suppose des relations entre les hommes qui reposent sur la confiance. La confiance permet de construire des relations d'équité et de justice entre les individus à l'intérieur d'une même entité ou entre différentes communautés d'opinions. Telle est la fonction du pacte sociale avec Rousseau qui doit permettre d'établir le contrat instaurant la confiance pour protéger les droits respectifs de chacun. L'organisation de la vie en société doit reposer sur la justice qui implique une approche laïque de la vie sociale. D'où, l'exigence éthique et non-violente parce que l'homme moral n'est pas celui qui est toujours non-violent, mais celui qui, dans chaque situation, s'efforce de rechercher les moyens pratiques de l'action non-violente les mieux appropriés qui perpétuent la durabilité du vivre ensemble. La dimension de l'éthique prescrite par le pacte ou le contrat social n'est pas seulement individuelle, elle est aussi collective. Elle exige une morale sociale et une morale politique qui fournissent les critères d'appréciation de la légitimité des choix, des décisions et des engagements assumés par la société elle-même. Donc, la non-violence se présente comme une exigence fondamentale qui doit aussi animer et orienter la vie politique de la société parce qu'elle définit le sens de l'action éthique du citoyen.

En réalité, la conduite citoyenne éradique les préjugés discriminatoires à l'encontre des autres. Elle transmet les valeurs qui effacent les stéréotypes de l'ennemi contre ceux qui appartiennent à un autre parti, idéologie, religion, peuple ou culture par la communication qui imprime la bienveillance de l'identité humaine. C'est un processus enrichissant du vivre-ensemble qui met un terme à la guerre et aux conflits violents. La réappropriation de la parole est le levier de la communication participative, de la libre circulation de l'information et des connaissances indispensables à l'acquisition de la culture de la paix. Cet usage de la parole est une modalité qui sert à contrecarrer la promotion de la violence des médias, des technologies de l'information et de la communication.

La crise de la démocratie est l'éclipse de la vision universelle des valeurs correspondant au déclin de la quête de la parole qui exprime la vérité dans la société des réseaux sociaux. Il est alors évident que cela affecte la dynamique de la démocratie qui nécessite une certaine qualité morale d'un peuple qui se départit de toute hostilité envers ceux qui sont différents. C'est donc par les valeurs morales que le citoyen comprend l'usage démocratique de la parole comme un remède à la violence, une exigence éthique et non-violente nécessaire à la réalisation de la cohésion sociale au fondement du vivre ensemble durable. Les fondements de la démocratie reposent sur la valeur individuelle et collective des citoyens. La vitalité de la démocratie suppose la capacité de chaque citoyen à choisir son propre destin autant que celui de la collectivité. Le choix individuel doit être en congruence avec celui de l'universel, du destin commun de tous. Ce qui présuppose que chacun doit être pourvu de qualités de discernement guidées par sa conscience morale pour que les décisions concernant l'intérêt individuel riment avec ceux de la volonté générale. C'est la base de l'usage démocratique de la parole en tant qu'une exigence éthique et non-violente. L'impact politique de l'usage démocratique de la parole promeut l'amélioration de la qualité des institutions démocratiques. C'est

d'ailleurs en ce sens que le pacte social dans *Du contrat social* envisage la démocratie selon J. Stangroom, (Philosophie, p. 64) :

*Ce fut la question qu'il traita dans Du Contrat social, en particulier avec le concept de "volonté générale". En dehors des groupes sociaux, les individus sont libres de poursuivre leurs propres intérêts égoïstes. Toutefois, une fois que les gens commencent à vivre dans des relations fixes avec d'autres gens, ce type de liberté est réduit. Néanmoins, il y a une manière par laquelle les gens peuvent vivre dans des groupes sociaux et rester libres : un contrat social, par lequel chaque individu membre d'un groupe doit faire partie d'un corps souverain de ce groupe. (...), en mettant la souveraineté dans la volonté du peuple, l'idée de Rousseau de la "volonté général " marqua un moment important dans l'histoire de la pensée démocratique, (...).*

L'usage de la parole qui proclame le pacte détermine d'emblée le lien social entre les citoyens qui exclut la violence. La réappropriation possible de la parole est une dynamique de la démocratisation des institutions sociales pour qu'elles tendent toujours vers une destinée commune éthique et non-violente. Par la réappropriation de la parole qui permet sa conclusion, le contrat social fonde le développement d'une société où la violence est interdite. La conduite citoyenne tient une place fondamentale dans cette dynamique que prône le contrat. Le citoyen est au cœur des valeurs fondamentales de la société parce qu'il doit, par principe, vivre, respirer et sentir par et pour elle. Ses avis et décisions sur la structure de sa société doivent présenter des vues générales parce qu'il est le pilier, mais aussi le terreau sur lequel doit se fonder la restauration des déviations sociales. Alors, son expression est indispensable parce qu'il est celui qui, tout en gardant son individualité, sait en même temps se diluer dans le grand être collectif qu'est la volonté générale. Dès lors, l'exigence éthique relève à la fois de la conviction et de la responsabilité universelle de chacun pour tous. Il ne s'agit pas qu'il renonce aux moyens de la violence, mais de rechercher et de pratiquer ces moyens de la non-violence. En effet, en tant qu'être de moralité, il ne saurait avoir la certitude de trouver les moyens de la conduite non violente en toute circonstance. Mais, il doit exiger constamment de lui-même et des autres, la nécessité d'être toujours non-violent. Il est donc à l'image de celui qui, dans chaque situation, doit s'efforcer à rechercher les moyens pratiques de l'action non-violente les mieux appropriés par ses paroles et ses actions.

La réappropriation possible de la parole : consensus démocratique et non-violence correspond à l'adhésion d'un mode de vie qui perpétue une existence sans heurt. Mais, pour mieux respecter le principe démocratique énoncé plus haut avec Jean-Jacques Rousseau dans *Du Contrat Social*, il conviendrait de parler de consentement ; pas en termes d'adhésion tacite ou de servitude forcée. Mais, l'idée d'une coopération consciente de chacun des citoyens correspond au consentement au pacte social qui a pour but d'insuffler une dynamique interne, permanente et universelle à la démocratisation de la société. C'est un véritable défi dont l'enjeu est décisif pour l'avenir même de l'humanité parce qu'il faut nécessairement réaliser l'émergence d'espaces de discours responsables comme point de mire du cheminement démocratique mû par l'exigence éthique et non-violente. L'exigence de la réappropriation possible de la parole inscrit l'expression du citoyen dans la logique permanente de l'argumentation philosophique par : « *les sortes de mouvements et de contre mouvements qu'implique un tel effort* », (J. Stangroom, P. 5). Cette vision détermine sa définition de

la Philosophie dont l'enseignement favoriserait la réappropriation de la parole par la qualité de l'argumentation des citoyens afin que le consensus démocratique et la non-violence permettent de mieux réaliser le développement économique et social sur des bases durables. En réalité :

*Ce qui définit probablement la philosophie est une manière spécifique de penser. Elle exige la capacité à suivre un argument logique, à jouer avec des idées différentes pour voir où elles conduisent, à anticiper les objections et les contre-arguments, à accepter de mettre de côté les préconceptions, dans l'intérêt d'une objectivité détachée. Dans ce sens la philosophie n'est pas tant l'amour de la sagesse, comme le pensaient les anciens grecs, que l'amour de l'argument, et l'espoir que les bons arguments vont conduire à la sagesse, (J. Stangroom, P. 5).*

Telle est donc la vision de la réappropriation possible de la parole aboutissant au sens le plus large de la coopération des hommes dans la société et une concorde aboutissant au vivre ensemble le plus durable possible.

## CONCLUSION

La participation des citoyens aux affaires publiques est une question fondamentale d'éthique publique qui nourrit la citoyenneté. Elle exige l'exercice des droits et des libertés au citoyen par le développement des compétences démocratiques. Chaque citoyen doit alors savoir faire bon usage de la parole pour se faire comprendre en argumentant sans violence. Ainsi, la réappropriation de la parole comme un consentement démocratique est une responsabilité partagée de faire en sorte que la république améliore la qualité de la vie et de la démocratie. Les débats publics qui s'y déroulent doivent être inclusifs en tenant compte de la diversité des points de vue. Cette participation citoyenne à la vie de la nation améliore la qualité des décisions publiques et la gouvernance des institutions publiques et privées. Une décision est meilleure lorsqu'elle est le fruit d'un débat démocratique contradictoire. Telle est la condition de l'ancrage de la transmission des valeurs éthiques pour un usage citoyen de la parole, nécessaire au débat politique qui favorise le renforcement de la qualité des institutions républicaines et de la démocratie. La réappropriation de la parole est donc un levain du dynamisme des institutions démocratiques en crise grâce à la participation de tous au processus démocratique.

Donc cette réflexion vise à délégitimer la violence. La démocratie constitue un espace de discussion des citoyens dans la discipline et la transparence en tenant compte de leurs responsabilités. Le citoyen doit parler, mais sa responsabilité engage celle des autres. La tâche essentielle du citoyen consiste à développer une culture du respect de sa dignité et celle des autres parce que l'usage démocratique de la parole peut contribuer à faire reculer la culture de la violence. La finalité de la démocratie est de transmettre les valeurs morales qui font du citoyen un individu bon et libre. Ces qualités humaines sont nécessaires pour vivre ensemble dans le respect de tous et de chacun. Tel est le défi de la démocratie aujourd'hui qui consiste à mettre en adéquation la pratique des principes et des valeurs afin d'améliorer les conditions d'existence des citoyens dans une paix durable. Par conséquent, cette réflexion ne touche-t-elle pas à l'essence des fondements du vivre ensemble tels que la réconciliation, le dialogue dont la l'Afrique et le monde ont ardemment besoin en ces temps de périls démographiques, démocratiques, économiques, climatiques et spirituels ?

## BIBLIOGRAPHIE

- Burbage F, *Philosophie Terminales*, L.E.S. S, programme 2003, Paris, Nathan, 2004.
- Breton P, *Éloge de la parole*. Paris, La Découverte, 2003.
- Breton P, *L'incompétence démocratique, La crise de la parole aux sources du malaise (dans la) politique*, Paris, La Découverte, 2006.
- Golliou C, *Le point, L'ÂME DE L'AFRIQUE, épopées, contes et légendes*, Novembre-Décembre 2012.
- Honneth A., *La société du mépris, Vers une nouvelle théorie critique*, Paris, La Découverte, 2006.
- Habermas J, *De l'Éthique de la discussion*, trad. Mark Hunyadi, Paris, Éditions du Cerf, 1992.
- Habermas J, *Théorie de l'Agir Communicationnel*, T I, trad. Jean-Marc Ferry, Paris, Fayard, 1981.
- Hobbes T, *Léviathan*, Sirey, trad. Tricaud, 1971.
- Mellon C. et Sémelin J, *La non-violence*, PUF, collection Que sais-je? 1994.
- Muller J-M, *Lexique de la non-violence, Alternatives non violentes* n°68, 1988.
- Müller J-M et Sémelin J, *Comprendre la non-violence, Non-violence Actualité*, 1995.
- Morfaux L-M, *Vocabulaire de la Philosophie et des sciences Humaines*, Paris, Armand Colin, 1980.
- Rousseau J-J, *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes Œuvres Complètes*, Tome 2, Paris, Éditions du Seuil, 1971.
- Rousseau J-J, *Du contrat social, Œuvres Complètes*, Tomes 2, Paris, aux Editions du Seuil, 1971.
- Rousseau J-J, *Essai sur l'origine des langues, Paris, Nizet, 1970.*
- Swift J, *les voyages de Gulliver*, " "voyage chez les houyhnhnms", chap. IV, in *Philosophie Terminales*, L.E.S. S, programme 2003, dir. de Frank BURBAGE, Paris, Nathan, 2004.
- Stangroom J, *Philosophie : comprendre les plus grands philosophes qui ont marqué notre histoire*, Paris, Édition Contre-Dires, 2012.
- Tocqueville A. de, *De la démocratie en Amérique*, Paris, Ed. Gallimard, 1968.

## Webographie

- Habermas J, *Théorie de l'Agir Communicationnel* (1981) in *Jürgen Habermas et le fondement communicationnel du droit*, [www.cairn.info](http://www.cairn.info),

- Stéphane ROZÈS, *Entre parole publique et imaginaire national, une cohérence nécessaire*, in parole publique, revue-n° 20- juillet-2018/, [www.communication-publique.fr/parole\\_publicue/](http://www.communication-publique.fr/parole_publicue/)

- Rousseau, *Essai sur l'origine des langues*(1754),

[http://www.classiques.uqac.ca/classiques/Rousseau\\_jj/essai\\_origine\\_des\\_langues/origine\\_des\\_langues.pdf](http://www.classiques.uqac.ca/classiques/Rousseau_jj/essai_origine_des_langues/origine_des_langues.pdf)

- Doncker C. D, Médiateur, chargé d'enseignement à IFOMENE - ICP, membre de l'A.N.M. et de Médiation-Aveyron. Courriel : [cfdoncker@wanadoo.fr](mailto:cfdoncker@wanadoo.fr)

-[http://www.editionsladecouverte.fr/catalogue/indexL\\_incompetence\\_democratique\\_9782707146274.html](http://www.editionsladecouverte.fr/catalogue/indexL_incompetence_democratique_9782707146274.html).

- [https://www.fr.wiktionary.org/wiki/Homo\\_loquens](https://www.fr.wiktionary.org/wiki/Homo_loquens)

## Poésie

---

## **LA PEINTURE DE L'AMOUR ET DE LA GUERRE DANS LA POESIE EROTIQUE GUILLAUME APOLLINAIRE**

**Marina Myriam ONDO**

École Normale Supérieure de Libreville  
Centre de Recherche Appliquée aux Arts  
et aux Langues (CRAAL)  
(Gabon)

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

### **Résumé**

Guillaume Apollinaire est par excellence le poète de la guerre, une guerre qu'il a vécue lui-même dans sa chair et dans son esprit, car il a été maintes fois au front, arme et stylo à la main. Par ce fait, les vers de sa poésie érotique ressortissent au geste d'un peintre qui brise la dichotomie entre l'amour et la guerre pour faire pénétrer le lecteur dans son monde intérieur. C'est ce monde que cet article tente de mettre en lumière en explorant le jaillissement du cœur qui irrigue les vers érotiques d'Apollinaire. Notre étude propose donc de marquer les récurrences des mots tels que obus et étoile, des figures féminines telles que Louise Coligny, Annie Playden et Marie Laurencin. La représentation picturale de l'amour et de la guerre fournit, dès lors, des repères visuels qui consacrent la création poétique apollinarienne

**Mots clés :** poésie française, peinture, amour, guerre, érotique.

## **THE PAINTING OF LOVE AND WAR IN EROTIC POETRY GUILLAUME APOLLINAIRE**

### **Abstract**

Guillaume Apollinaire is the poet of war, a war that he lived himself in his flesh and in his mind because he was repeatedly at the front, weapon and pen in hand. By this fact, the verses of his erotic poetry emerge from the gesture of a painter who breaks the dichotomy between love and war to make the reader enter his inner world. It is this inner world that this article tries to highlight by exploring the gushing of the heart that irrigates the erotic verses of Apollinaire. Our study therefore proposes to mark the recurrence of words such as shells and stars, female figures such as Louise Coligny, Annie Playden and Marie Laurencin. The pictorial representation of love and war therefore provides visual cues that consecrate the poetic creation of Apollinaire.

**Keywords :** French poetry, painting, love, war, erotic.

## INTRODUCTION

Le poète, à la tête étoilée, a traîné tous les heurts de son crâne trépané à la guerre mais ce sont ses idéogrammes lyriques depuis *Alcools* (1913) qui témoignent le mieux du degré de plasticité des poèmes d'Apollinaire. Aborder la question de la peinture de l'amour et de la guerre chez Guillaume Apollinaire revient à révéler l'éclat d'un artiste trismégiste car fondé en dessins (*Le bestiaire*), en peinture (critique d'art) en poésie (*Alcools*, *Il y a*, *Vitam Impendere Amori*, *Calligrammes*, *Poèmes à Lou*). Au regard de ces œuvres (contes, pièces de théâtre, nouvelles et romans érotiques), on peut, sans risque de contrevenir à la logique apollinarienne, rapprocher la vie de l'auteur de sa peinture de la guerre et de l'amour. Il va sans dire que l'amour et la mort ont toujours fait vibrer la fibre poétique de l'auteur. Ce qui motive notre réflexion, c'est le désir de clairement rapprocher une esthétique apparemment antithétique (poétique et picturale) et deux notions contradictoires qu'Apollinaire a su magnifiquement allier (guerre et amour). Comment rend-il visible la peinture de la guerre dans ses poèmes à voir ? Si le XX<sup>e</sup> siècle est une époque chimérique car elle rime avec progrès technique et guerres mondiales, pour Apollinaire, il est caractéristique de la lueur picturale du mouvement rayonniste. Ce paradoxe a sidéré bon nombre de poètes, mais contre toute attente, Apollinaire cherche à déconcerter le lecteur en proposant une autre vision poétique de l'histoire en peignant un tableau inouï de la tragédie de l'homme. Nous proposons une lecture littéraire de quelques poèmes érotiques d'Apollinaire. Il sera question de donner une représentation picturale des obus et de Lou entremêlant calligrammes d'amour et de guerre.

### 1- La représentation picturale des obus

Le terme obus est assez récurrent dans les poèmes d'Apollinaire car la proximité avec l'artillerie pendant la guerre est flagrante. Toutefois, on peut voir dans le terme « obus » la métaphore du feu guerrier, de la flamme amoureuse. C'est la raison pour laquelle le poème « *Veille* » (*Calligrammes*, p.77) retrace le parcours du feu de manière assez picturale et la typographie de cet idéogramme lyrique représente les éléments hétéroclites qui renvoient aux soirs de veille pendant la guerre où le bruit des chevaux d'artillerie rythme le silence de la lune qui regarde le poète écrire. Les vers du poème dessinent une plume posée verticalement sur une feuille. La lune qui éclaire l'écriture du poète, sert de lampe de chevet participe aussi au rayonnement de la poésie. Cette lumière du soir, ainsi que le ferait une mère, veille sur la création du poète. D'où la comparaison de l'astre lunaire avec l'objet de la création : la femme. « Lou », seule compagne nocturne du soldat inspiré, est non seulement une muse mais aussi une confidente. Nul n'a su mieux qu'Apollinaire réunir le sens et la forme à travers des poèmes à voir comme dans les *Calligrammes*. Surtout dans les poèmes adressés aux femmes pendant la guerre, les poèmes représentant le soleil dans la nuit des affrontements, le seul espoir qui lui réside dans la création. « *Et quand la lumière s'exprime pleinement tout se colore. La peinture est proprement un langage lumineux* » (p.175). On se souvient de ces vers du poème dédié à Madeleine Pagès qu'Apollinaire a rencontré à Nice, dans le train qui le ramenait à Nîmes, après une courte permission passée auprès de Louise de Coligny :



*Tes seins sont les seuls obus  
Que j'aime  
(Calligrammes, p.16).*

Les obus représentent ici les éclats lumineux et explosifs vers lesquels le poète se tourne pour mieux transcender l'angoisse liée aux combats, aux effectifs en perte humaine sur le front. Les visions d'horreur se muent en d'éclatantes descriptions aux couleurs de l'amour, sans doute peut-on en dire autant du poème « Ma Lou » :

*Ma Lou je coucherai ce soir dans les tranchées  
Qui près de nos canons ont été piochées  
C'est à douze kilomètres d'ici que sont  
Ces trous où dans mon manteau couleur d'horizon  
Je descendrai tandis qu'éclatant les marmites  
Pour y vivre parmi nos soldats troglodytes  
Les trains s'arrêteraient à Mourmelon le Petit  
Je suis arrivé gai comme j'étais parti  
Nous irons tout à l'heure à notre batterie  
En ce moment je suis parmi l'infanterie  
Il siffle des obus dans le ciel gris du nord  
Personne cependant n'envisage la mort*

Ce poème peut être considéré comme la dernière lettre d'amour adressée à Louise de Coligny-Chatillon avec qui Apollinaire a vécu une relation passionnée et intense. Ce poème qui date de 1915 résulte de l'ensemble des lettres enflammées écrites de 1914 à 1916. D'ailleurs, les poèmes épistolaires de Guillaume Apollinaire tels que « *Photographie* », « *L'inscription anglaise* », « *Abricave* », « *Fusée* » sont en grande partie inspirés de ses échanges avec ses proches. Son amour de jeunesse, Annie Playden lui a inspiré certains poèmes d'*Alcools* comme « *La chanson du mal aimé* ». Au demeurant, la vie sentimentale d'Apollinaire ainsi que ses choix esthétiques ne sont pas sans lien avec les charmantes aquarelles de son amante, Marie Laurencin. « *Apollinaire suit son travail, la guide, l'aide à dégager sa personnalité, l'entraîne à toutes les manifestations artistiques et littéraires propres à la faire connaître. On ne les voit plus l'un sans l'autre, elle est son ombre, une partie de lui-même* ». (Pierre Marcel Adéma, 1968, p. 129). Selon Claude Debon, « *il faut entendre dans ce cas par « poème épistolaire » une lettre en forme de poème autrement dit, des informations mises en vers, agrémentées par la fantaisie du poète. Un poème ajouté dans une lettre n'a pas le même caractère car sa visée est d'abord poétique et séductrice* » (p. 123). Cette forme de poésie-correspondance entre vers réguliers et irréguliers mêle l'existence du soldat et l'expression des sentiments amoureux. En effet, le poète livre à sa compagne, les conditions de vie dans les tranchées, où le soldat se terre. Les métaphores de la descente sont visibles à travers des mots tels que « *trous* », « *tranchées* », « *piochées* », « *descendrai* ». Dans le poème « *Ma Lou* », il semble que les lettres d'amour et le renversement de l'horreur de la guerre permettent au poète d'accepter sa situation de soldat. Les adjectifs possessifs « *ma Lou* », « *mon manteau* », « *nos canons* » montrent que le poète désigne un être cher et des éléments de la guerre qui lui appartiennent. Ici, la pleine assumption de son état de soldat retranché le pousse à assumer la réalité vécue. Un enjambement avec rejet s'impose au niveau de l'anaphore et de l'asyndète : « *Et nous vivons ainsi sur les*

*premières lignes/J'y chanterai tes bras comme les cols des cygnes/J'y chanterai tes seins d'une déesse digne* ». Les images environnantes aident le poète à composer son bouquet de paroles-feux d'artifice : « *Je t'envoie un obus plein de fidélité /Et que t'atteigne ô Lou mon baiser éclaté* ». On peut y voir la métaphore filée de l'éclatement oxymorique d'un obus de baisers tendres ainsi que la lecture d'un journal intime où l'expérience intérieure laisse une place considérable à la circonstance extérieure. Il faut aller chercher l'allusion aux Troglodytes dans *Tendre comme le souvenir* pour comprendre le grand dénuement des soldats : « *la vie des tranchées en hiver a quelque chose de si simple qu'on sent ce que pouvait être la vie des Troglodytes de la préhistoire* » (1952, p.128). Pour traduire le manque sexuel des soldats, le poète révèle un nouveau lyrisme propre à créer un réel qui s'identifie avec la poésie (Marie-Louise Lentengre, *Apollinaire. Le nouveau lyrisme*, p. 54) :

*Et nous vivrons ainsi sur les premières lignes  
J'y chanterai tes bras comme les cols des cygnes  
J'y chanterai tes seins d'une déesse digne  
Le lilas va fleurir Je chanterai tes yeux  
Où danse tout un chœur d'angelots gracieux  
Le lilas va fleurir ô printemps sérieux  
Mon cœur flambe pour toi comme une cathédrale  
Et de l'immense amour sonne la générale  
Pauvre cœur mon amour daigne écouter le rôle  
Qui monte de ma vie à ta grande beauté  
Je t'envoie un obus plein de fidélité  
Et que t'atteigne ô Lou mon baiser éclaté.*

Les alexandrins riment par trois pour célébrer à la fois Lou, la guerre et la vie dans un espace qui abolie tout repère temporel. On pourrait penser que le soldat appelle de ses vœux, sa Lou avec l'espoir de vivre tous les deux « *sur les premières lignes* ». En cela, les poèmes étudiés affichent volontiers d'un côté, un mouvement centripète vers l'amour, de l'autre, un mouvement centrifuge vers la mort. Les métaphores périphrastiques présentent – fût-ce au niveau des détours rhétoriques – un caractère lapidaire. Le poème met le sujet à distance pour s'ouvrir sur un monde féérique comme l'indique le phonème [è] ouvert « *première* », « *déesse* », « *chanterai* », « *gai* ». La lumière et la mystique nocturne traversent la nuit de veille du poète et l'écriture en est imprégnée. Pourtant, la visée du poème est esthétique, on s'en doute, mais des voix tonitruantes et des images impressionnantes viennent littéralement strier le texte. Transformés, martelés, les mots disséminés présentent activement l'élan amoureux du poète, en témoigne, l'enregistrement des sons et visions extraordinaires. Ce faisant, dans son adresse à Lou, le poète se montre très enthousiaste d'où le dynamisme et la vitalité qui se dégagent de ces vers « *Nous irons tout à l'heure à notre batterie/En ce moment je suis parmi l'infanterie/Il siffle des obus dans le ciel gris du nord/Personne cependant n'envisage la mort* ». C'est l'esprit enjoué, que le poète traduit à partir des rimes riches qui se répondent. À y regarder de plus près, l'inscription typographique et la précision didascalique renseignent sur l'intensité du désir d'éternité. Il en va de même dans le poème-photographie de Lou qui comporte des irrutions diffuses d'autosatisfaction à des points stratégiques de la représentation picturale de Lou.

Tel un blason qui loue le corps féminin, le poète promet de chanter les « *bras* », les « *seins* » et les « *yeux* » de sa bien-aimée. De même, l'occurrence du verbe « *danser* » renvoie à l'exaltation de la beauté printanière comparée à celle de Lou. Les images de la guerre font écho à la pureté de l'amour « *cygnes* » mais si l'on va plus loin dans notre réflexion, on n'en arrive à considérer que la fin du poème fait allusion à l'éclatement du baiser. Cet éclatement, pourtant on ne peut plus, rattaché à la fidélité révèle cependant l'adresse à plusieurs femmes : « *Qui monte de ma vie à ta grande beauté/Je t'envoie un obus plein de fidélité/Et que t'atteigne ô Lou mon baiser éclaté* ». On note déjà l'infidélité qui se profile à l'horizon de cet échange passionné, puisqu'au lieu d'épouser Lou, Apollinaire se fiance avec une autre femme, Jacqueline Kolb le 10 août 1915. La seule activité qui tient le poète en éveil est la rêverie. Lorsqu'il ne trouve pas le sommeil, il se réfugie dans ses carnets, les lettres d'amour de sa compagne Marie qui arrivent à un rythme régulier, aussi régulier que les bombes et les coups de canon qui fusent. Dans cette atmosphère belligérante, pour un poète en mal d'inspiration, Apollinaire puise sa source poétique, son « *eau de vie / eau de mort* », un excellent breuvage qui va constituer la matière première de sa poésie de guerre. Pour marquer toute son expérience dramatique, Apollinaire dira d'ailleurs :

*Je lègue à l'avenir l'histoire de Guillaume  
Apollinaire  
(...)*

*Dans les femmes dans les canons dans les  
Chevaux*

*(Alcools, « Merveilles de la guerre », p. 138-139).*

Il en va de même pour la forme audacieuse du poème « Lettre-océan » qui met en corrélation la poésie, la peinture rayonniste et la narration. Gabriel Arbouin va même jusqu'à déclarer à chaud que « par l'effet de logique déterministe qui entraîne l'évolution de tout mécanisme, semblables poèmes doivent finir par présenter un ensemble pictural en rapport avec le sujet traité [...] Donc, assurément pas narration, difficilement poème. Si l'on veut : poème idéographique » (1914). Plus tard, dès sa réception, Georges-Armand Masson, adresse une charge polémique contre *Calligrammes* : « *De son flirt avec la guerre, à qui maintes fois il fit des déclarations mélancoliquement passionnées, M. Apollinaire n'a pas retiré grand avantage. Sa fauve maîtresse le récompensa en ne lui cassant la tête qu'à demi, et en dotant son lyrisme d'un caractère quelque peu picrocholin* » (1918). Certains exégètes, comme Emmanuel Aegerter et Pierre Labracherie, diront qu'Apollinaire a créé des collages poétiques, par un procédé de pyrotechnie de mots qui fusent de tous côtés pour illuminer la page en application au lyrisme visuel préconisé par l'Esprit nouveau (1943, p. 250-251). En clair, la vision des obus doit être rayonnante car elle est à la fois d'essence visuelle et charnelle. En dehors de la représentation picturale des obus, il y a une figure féminine qui revient dans la poésie d'Apollinaire, celle de Lou.

## **2- La représentation picturale de Lou : un exutoire**

L'une des toiles les plus significatives de la représentation picturale de Lou est le calligramme dans lequel Lou est dessiné à partir d'une photographie : elle porte un grand chapeau et esquisse un sourire. Cette photographie qui a sûrement aidé le poète à tenir bon pendant la guerre est une

forme d'exutoire à la douleur lancinante de l'absence. La présence affective de la femme à travers la pensée vient lester le poème du poids du réel. La représentation de Lou ne se limite pas à un condensé de vers érotiques, elle va au-delà de l'amour charnel. Dans sa lettre à Lou écrite, le 28 décembre 1914, Apollinaire intrique son amour pour la patrie et celui qu'il voue à Lou : « *Je te lèche partout, te bois, t'adore, Lou adorable, je te prends toute, comme mon bien, mon seul bien, ma seule chose précieuse, la seule chose qui vaille la peine qu'on la désire, la seule chose qui vaille la peine qu'on soit soldat pour la défendre* » (L. Campa et M. Décaudin, 2014, p. 95). Nous devons comprendre ici que les contours du lyrisme amoureux se dessinent dans le corps même du poème à partir du transfert d'émotions contradictoires. Pour tenter d'éclairer cette façon de concevoir les alliances au rythme bien accordé, qui se terminent parfois en contre-sens, sans pour autant sonner faux. La violence du désir se profile à travers les vers entrecoupés, l'épistrochisme, Apollinaire a l'avantage, par ce procédé, de mettre en valeur les gestes les plus anodins, par la figure dérivative (adore/adorable) que l'on retrouve également dans le poème dédié à Madeleine Pagès. Cela dit, le polyptote (adorable personne/buste adoré) accentue le côté palpitant de la déclaration d'amour sans pour autant oblitérer son caractère touchant.



La disposition typographique du poème laisse place à des blancs qui segmentent les vers et les ensembles isolés confèrent un corps aux écrits. Apollinaire établit *visuellement* un lien entre la femme aimée et le dessin des vers qui courent sur le papier. Tout autant que le lecteur visualise les effets produits par le sujet mis en relief, il cherche à construire un sens. Si l'on doit lire tout le poème, à la verticale, nous aurons un dizain :

*Reconnais-toi  
 Cette adorable personne c'est toi  
 Sous le grand chapeau canotier  
 voici l'ovale de ta figure  
 œil nez ta bouche  
 Ton cou exquis  
 un peu plus bas  
 c'est ton cœur qui bat  
 Voici enfin l'imparfaite image*

*de ton buste adoré  
vu comme à travers un nuage.*

Ce poème, sous la forme d'un blason, loue le corps de Lou perçu comme une « *imparfaite image* ». Les parties du visage « *œil nez ta bouche/Ton cou exquis* » sont dessinées de manière à reconnaître la fameuse photographie qui a servi de support à cette création calligrammatique en hommage à Lou : « *Je pense à toi mon Lou ton cœur est ma caserne* » (2014, p. 95). Le tutoiement abrite l'écoulement en cascade d'images aériennes qui esquissent les traits ingénus du portrait d'une dame timide. Tout y appelle un ruissellement d'amour où le poète dévoile, et avec quelle merveilleuse délicatesse, quelle diaphanéité subtile, le visage de sa muse. Par la disposition des vers hétérométriques, on comprend qu'il élude la matérialité voluptueusement dissimulée derrière un voile nuageux, pour ne laisser imaginer que l'éblouissante abstraction des sentiments, maintes fois par lui, louée. Les pulsations du cœur qui bat sont mises en résonance avec la localisation du buste formant ainsi une rime équivoquée (bas/bat). Mais il nous faut, à présent, méditer sur cette mystérieuse inspiratrice suspendue à fleur de terre, sous la plume apollinarienne. Ici point de coup de pinceaux affinés et épais, qui ne soit miraculeusement fondu dans un rayonnement où baigne le tâtonnement des mots. Pour se situer, au plus près, de la légèreté, par ses beaux vers, le poète ne fait qu'êtreindre des visages sans brutalité, il invite à la cécité. Cet aveuglement s'abolit dans la brèche invisible de la description morale et de l'effusive ardeur mises en relief par la sensibilité des vers et de l'ostentation du dessin calligraphique représentant physiquement la femme aimée. Nous songeons ici à la façon dont Apollinaire accole les couleurs sélectionnées à l'épaisseur de l'encre, mieux encore, aux constellations de couleurs qui font le lit de l'exaltation des sens. En cette irrigation se dessinent les lignes de passages qui grèvent d'optimisme ces vers de s'insinuent épanchement lyrique et affection. Apollinaire a su capter avec vibratilité un instant mémorable sous l'épiderme des mots où il enferme l'écho suraigu de son bonheur, à la vue de cette photographie qui l'aide à supporter ses froides nuits de soldat.

De même, le poème, « *Visée* » dédié à Madame René Barbier est une forme de calligramme éclaté fait ressortir toute la fantaisie de la guerre devenue illumination et fête sous la plume affûtée du poète. Ainsi, les fusées, les bombes, les mitrailleuses, les coups de canons sont comme la pluie qui berce, comme une harpe, une douce musique qui apaise l'esprit des soldats. L'ennemi qui frappe sans coup férir est une « *plaie* » tout comme les blessures d'« *un enfant aux mains coupées* » et porte la marque du déchirement. Même le ciel porte un masque aux yeux du poète. L'oxymore « *guerre paisible* » souligne le désir de dépasser le désespoir de la solitude engendrée par la guerre. Une solitude métaphysique car elle place l'homme seul face à son destin de mortel, les camarades du front sont nombreux certes, mais le soldat est seul à ressentir la crainte de quitter le monde et les êtres chers. À ce titre, Laurence Campa note : « *alors que l'idéogramme classique sépare le son du signe graphique, Apollinaire invente un signe complet, visuel et auditif. Retrouvant une sorte de cratylisme, il recrée la liaison du signifiant et du signifié* » (*L'esthétique d'Apollinaire*, op. cit., p. 60). Ce qui, à notre sens, devrait déterminer la façon dont les vers apollinariens sont scandés superbement, presque, à en rôle mourir. Si on regarde de près, les vers sont rythmés à partir d'une forme de dislocation qui invite à quelque autre forme d'irrégularité au niveau de la métrique et des rimes semi-équivoquées (femme/flammes, hommes/sommes).

*Puisque tu es, cœur éternel : La femme  
 Et que je te connais  
 Onde qui fuit, porte sur rien, insaisissable flamme  
 Ou gamin pied de nez  
 Ou bien, ô mon cher cœur, tu es cette musique  
 Qui monte nuit et jour du creux des bois profonds  
 Et tes bras blancs levés en geste prophétique  
 Annoncent ce que font  
 Et tout ce que feront les longs troupeaux des hommes  
 Vénus sous ton regard chargé de volupté  
 Te crier leur Désir, dire ce que nous sommes  
 Et ce qu'avons été »*

Le poème « Je rêve de revoir », constitué de quatrains évoque le souvenir de la femme aimée. Ce poème de Guillaume Apollinaire représente la forme littéraire du cubisme avec le thème de l'opposition entre le passé et le présent. Le plan visuel est fragmenté, le temps n'est pas linéaire. On voit, dans cette peinture de l'amour, plus d'un point de vue représenté sur des plans latéraux, on voit une partie du corps en même temps que les foules qui émergent du passé et ceux qui construisent le présent. Dans ce poème-peinture, on remarque aussi un manque distinct de forme. Pour achever ce projet, la peinture de l'amour témoigne d'une nouvelle technique d'improvisation en poésie. A travers ces expressions artistiques, on peut lire le désir des poètes de transcender les règles traditionnelles qui limitent l'esprit créatif. En effet, comme l'affirme Gérard Genette à propos de l'écriture dans la partie intitulée « La littérature comme telle » :

*Une création neuve n'est ordinairement que la rencontre fortuite d'une case vide (s'il en reste) dans le tableau des formes, et par conséquent le désir constant d'innover en se démarquant de ses prédécesseurs [...] Ce qui paraît nouveau n'est le plus souvent qu'un retour à une forme délaissée depuis longtemps, à la limite depuis toujours, mais dont la virtualité, pour le moins, est inscrite dans le système intemporel du langage. Autrement dit, la succession des formes n'est pas une histoire (cumulative et progressive), mais simplement une série de modifications hasardeuses, une rotation semblable à celle de la Mode : « Tout revient comme les jupes et les chapeaux ». Cette récurrence ne tient pas à une disposition cyclique du Temps, mais simplement au nombre limité des possibilités d'expression (Figure I, 1966, p. 263).*

On a souvent reproché à Apollinaire d'être revenu à l'écriture des hiéroglyphes et on pourrait s'attendre à voir le poète se replier sur les charges des critiques de l'époque. Mais Apollinaire s'enhardit et décuple la force de ses poèmes-fusées. Il les déploie encore plus en restant sensible aux médiations artistiques. Contentons-nous de comprendre cette position toujours en équilibre entre calligrammes d'amour et de guerre.

### **3- Entre calligrammes d'amour et de guerre**

Le sujet réunissant les thématiques de l'amour et de la guerre pourrait sembler émoussé tant il s'est traité sous l'angle de la comparaison. Toutefois, nous voulons revenir sur l'héroïsme et l'érotisme

du poète mal vécu car il s'est essayé à la chasteté. Ses amours sont des abris psychologiques, « *abri-caserne* » où il peut se livrer à l'exaltation charnelle et à la célébration de l'amour de la patrie. De quel amour s'agit-il, exactement ? Répondre à cette question est à la fois difficile et relativement aisé. Difficile, puisqu'on sait qu'Apollinaire a aimé principalement deux femmes connues : Louise de Coligny et Madeleine Pagès. Aisé parce qu'on sait que Louise de Coligny surnommée Lou occupe une place de choix dans son œuvre : *Poèmes à Lou*. À en croire Adéma,

Pour Madeleine, comme pour Lou, les lettres seront bien vite quotidiennes. A l'une et à l'autre, il révélera, dans une continuité ininterrompue, toute sa vie, physique et morale, dans ses moindres détails. Ses lettres à Madeleine, véritable Journal, constitueront un extraordinaire et peut-être unique document sur la vie d'un soldat et d'un poète dans la guerre. Leur rapprochement avec les lettres à Lou, moins concertées et partant plus vraies, plus directes, plus charnelles, éclairent son complexe comportement sentimental. À son amour pour Lou, qui ne se nourrit plus que de souvenirs et de regrets, va s'opposer la passion naissante pour Madeleine (p. 271).

Et que voit-on au juste à travers les vers lumineux d'Apollinaire ? La lumière des mots crus pour chanter les plaisirs qui lui sont défendus. La lumière elle-même se dissout pour donner naissance à des lueurs dans le poème « Chant de l'horizon en Champagne » : « O lueurs soudaines de tirs ». Ces lueurs de tirs sont comparées à son amour pour Madeleine Pagès : « Notre amour est une lueur ». Le poète s'identifie aussi à un observateur des lueurs dans la nuit. Observateur percevant la vibration de lueurs distinctes dans les vers du poème « *Si je mourais là-bas ...* », il y a une progressive émergence d'un obus représenté comme un mourant.

*Si je mourais là-bas...*

*Si je mourais là-bas sur le front de l'armée  
Tu pleureras un jour ô Lou ma bien-aimée  
Et puis mon souvenir s'éteindrait comme meurt  
Un obus éclatant sur le front de l'armée  
Un bel obus semblable aux mimosas en fleur*

*Et puis ce souvenir éclaté dans l'espace  
Couvrirait de mon sang le monde tout entier  
La mer les monts les vals et l'étoile qui passe  
Les soleils merveilleux mûrissant dans l'espace  
Comme font les fruits d'or autour de Baratier*

*Souvenir oublié vivant dans toutes choses  
Je rougirais le bout de tes jolis seins roses  
Je rougirais ta bouche et tes cheveux sanglants  
Tu ne vieillirais point toutes ces belles choses  
Rajeuniraient toujours pour leurs destins galants*

*Le fatal giclement de mon sang sur le monde*

*Donnerait au soleil plus de vive clarté  
Aux fleurs plus de couleur plus de vitesse à l'onde  
Un amour inouï descendrait sur le monde  
L'amant serait plus fort dans ton corps écarté*

*Lou si je meurs là-bas souvenir qu'on oublie  
- Souviens-t-en quelquefois aux instants de folie  
De jeunesse et d'amour et d'éclatante ardeur -  
Mon sang c'est la fontaine ardente du bonheur  
Et sois la plus heureuse étant la plus jolie*

*Ô mon unique amour et ma grande folie*  
30 janv. 1915, Nîmes. (Guillaume Apollinaire - *Poèmes à Lou*).

Les rimes sont tour à tour jumelles, entrelacées ou embrassées pour traduire le patriotisme du poète-soldat. La métaphore plastique se retrouve dans chaque vers qui se colore du rouge de la passion. Les anaphores « Je rougirais » succèdent aux épiphores « *le front de l'armée* », « *dans l'espace* », « *choses* », « *sur le monde* », « *folie* » pour s'étendre à l'antépiphore qui constitue aussi le titre du poème « Si je mourais là-bas ». L'amour et la mort sont liés ici dans la tendre réunion du « *je* » et du « *tu* » : « *Je rougirais le bout de tes jolis seins roses Je rougirais ta bouche ...Tu* ». Ainsi, c'est le souvenir de l'amour qui fait vivre au-delà de la mort, les moments de tendresse partagés comme l'indique cet oxymore « *souvenir oublié vivant* ». Cette opposition se poursuit avec l'antiparastase vient réarranger la tournure de ce vers en partant d'une formule plus faible pour aboutir à un argument en faveur des parties du corps de Lou devenues monuments aux destins galants : « *Tu ne vieillirais point / toutes ces belles choses rajeuniraient toujours* ». Les comparaisons des obus avec les mimosas en fleur et des soleils avec des fruits d'or témoigne des alliances multiples qu'Apollinaire recherche afin de créer un simultanésisme des idées et des couleurs. Le rouge se retrouve exploité à des degrés divers jusqu'à l'amuïssement de son éclat, dégradé en rose. Le rose est d'ailleurs assimilé au sexe féminin chez Apollinaire en ce sens que les tournures périphrastiques telles que « *cheveux sanglants* », « *corps écarté* » ne sont là que pour évoquer les « instants de folie » les souvenirs intenses de leur jouissance sexuelle « *fontaine ardente du bonheur* ». La métaphore de l'extase, du « *fatal giclement* » se confond avec l'éclatement de l'obus-sexe après l'énumération des éléments « *La mer les monts les vals et l'étoile...*

*les soleils* » qui, pas à pas, vont contribuer à cette fête des sens.

Le terme « *Mon sang* » fait référence au liquide séminal et la parataxe d'images rougeoyantes s'étend de la deuxième « *Et puis ce souvenir éclaté dans l'espace/Couvrirait de mon sang le monde tout entier* » à la troisième strophe. Claude Debon remarque qu'« *en alliant les mots, les formes et les couleurs, le poète crée un nouvel objet esthétique sans équivalent et tente de dépasser les clivages traditionnels entre les modes d'expression* » (2004, p. 161). Il existe aussi un poème, « *Les fiançailles* » dédié à Picasso, qui renvoie aux jours terribles passés dans les tranchées pendant la guerre : « *d'autres jours ont pleuré avant de mourir dans des / tavernes / où d'ardents bouquets*



*rouaient / aux yeux d'une mulâtresse qu'inventait la poésie/ Et les roses de l'électricité s'ouvrent encore / dans le jardin de ma mémoire »* (p. 117). Intéressons-nous un moment au mot « *mulâtresse* » lorsqu'on sait qu'Apollinaire créait des vers multiformes, ajoutons à cela, l'acception qu'il confère à l'expression « *les roses de l'électricité* » qui font allusion aux sexes féminins. Mais revenons à la topographie « *tavernes* », il évoque le lieu explicite des souvenirs heureux à inscrire dans l'éternité. À ce titre, il arrive que, l'énumération (folie, jeunesse amour, ardeur) s'étende jusqu'à la catachrèse « *la fontaine ardente du bonheur* » dans ces vers que l'on ne se privera pas de citer intégralement : « *Souviens-t-en quelquefois aux instants de folie/De jeunesse et d'amour et d'éclatante ardeur - /Mon sang c'est la fontaine ardente du bonheur/Et sois la plus heureuse étant la plus jolie* ». L'inscription du sang dans cette évocation renvoie à la ferveur patriotique qui anime le soldat, fier de verser son sang par amour pour la patrie. Sans doute est-ce le cas dans cette déclaration ultime où la splendeur des amours mêlés (amour sensuel et amour patriotique) s'exprime dans toute son ambiguïté. Si nous examinons de près la façon dont le poème se structure en insistant sur le fait que l'objet étudié se limite à la peinture de la guerre et de l'amour, l'adresse explicite à la femme se confond avec l'acte de copulation. Dans ce cas d'usage de la copule (et), l'emploi de lettres majuscules et du présent de vérité générale rend compte de la puissance de l'apostrophe : Ô mon unique amour et ma grande folie. La grande folie que celle de s'engager en amour et dans l'armée. La voix poétique semble animée d'une telle vivacité qu'elle s'exprime au moyen de métaphores picturales saisissantes. Par exemple, les sonorités rythmiques de l'allitération en [m] dans le vers « *Le fatal giclement de mon sang sur le monde* » se donne à entendre dans le flot d'énumérations, dans les contours métaphoriques par lesquels Apollinaire place vertigineusement les mots hors de leur contexte.

Une analyse du même ordre devrait être menée sur la notion d'espace typographique et topographique, puisque la disposition des vers ainsi que les enjambements sont propices à créer visuellement une tour tout en nourrissant les détours rhétoriques. À lire de près ces vers « *Et puis ce souvenir éclaté dans l'espace/Couvrirait de mon sang le monde tout entier/La mer/les monts les valls et l'étoile qui passe/Les soleils merveilleux mûrissant dans l'espace Comme font les fruits d'or autour de Baratier* », on peut s'appesantir sur la dimension jouissive de l'espace représenté par la beauté solaire des fruits issus de la commune française de Baratier. En effet, les fruits, qui y poussent, bénéficient des bienfaits de magnifiques rayons de soleil pour parvenir à maturité. Comme dans le rayonnisme pictural, la poésie d'Apollinaire joue pleinement sur les énergies concentrées sur les lieux ensoleillés, liminaire où la jouissance se voit bordée par le savoir. Cette esthétique rayonniste se manifeste avec éclat dans le poème-peinture qui allie image figurative de germination et peinture abstraite constituée de rayons de couleurs. Sous la description poétique d'Apollinaire dans le poème, « *Si je mourais là-bas...* », la réalité s'anime de dynamiques vibrations lumineuses. Il faut donc éclairer ce poème-testament à la lumière de la vie mythique et mystifiée du poète-soldat qui n'a eu de cesse de rendre épique ses faits de guerre, sa quête esthétique et ses conquêtes féminines. Ce n'est donc pas un hasard si le poète rend allusivement hommage aux femmes en évoquant le mimosa en fleur (de couleur jaune, utilisée pour célébrer la femme en Italie) dont la saveur poétique se marie si bien à la couleur du soleil : « *Un obus éclatant sur le front de l'armée/Un bel obus semblable aux mimosas en fleur* ». La comparaison de l'obus avec cette plante qui fleurit en hiver vient renforcer l'intensité de l'oxymore hyperbolique qui induit

une syllepse de sens et de sensations « *obus éclatant* » peut signifier à la fois « *obus qui éclate* » et « *obus plein d'éclat* ». Toutefois, le terme « obus » reste lié à la couleur sombre et à la destruction, à la guerre et non à l'éclat de la rayonnante explosion de joie que procure l'amour. Mais Apollinaire, dans son désir d'inventer des signes visuels et sonores, n'hésite pas à créer un espace aéré et délicieusement vertigineux pour nos sens de lecteurs. S'il mourait là-bas sur le front, Apollinaire refuserait de sombrer dans l'oubli, il refuserait, avec toute la force de ses vers lumineux, que son souvenir ne s'éteigne « *comme meurt un obus éclatant sur le front de l'armée* ». Et là encore, notre surprenant poète-soldat songe à son front blessé et au front de l'armée. La plupart des poèmes rédigés au front pendant la guerre s'accompagnaient de graffitis, de dessins. En l'occurrence, les manuscrits recueillis chez celle qui fut l'amante de Guillaume Apollinaire témoignent de cette esthétique qui corrélait poésie et peinture. On serait partial si l'on ne tenait pas compte des influences picturales qui étreignent toute sa poésie. Pour Apollinaire, la peinture de la guerre se corse de la musique des suggestions érotiques qui peuvent traduire l'extase poétique. *In fine*, ne pourrait-on pas voir ici une analogie frappante avec la vie tumultueuse du poète ?

## CONCLUSION

Guillaume Apollinaire est considéré comme l'un des plus grands poètes français du début du XX<sup>e</sup> siècle car tant d'effervescence agite sa poésie, traversée de contradictions, d'abstractions rythmiques et imagées, qu'on ne peut prétendre à l'exhaustivité lorsqu'on l'étudie. Autant dire que la peinture de la guerre chez Guillaume Apollinaire est une vaste toile des sensations partagées entre la vision hallucinante de la bien-aimée et les images traumatisantes de la guerre. On serait tenté d'affirmer que s'il n'y avait pas eu la guerre, le poète ne nous aurait pas décrit un foisonnement de sons, de sens se déclinant en multiples fusées lumineuses lancées dans l'interstice de la poésie moderne. Il n'y aurait sans doute pas eu ces multiples étoiles qui ont parsemé son front étoilé où logeait la matière grise qui a vu fleurir les bouquets de lys, des colchiques, tels qu'on les a connus. Tendres et cruels, parfois les vers apollinariens baignent dans un univers qui ne laisse place à aucune chaleur, sinon à la seule dureté, à la rigueur du feu dévorant des bombes et de l'hiver. Jamais une guerre n'a été si sanglante, jamais des visages chéris n'ont été si parlants. La vérité réside peut-être dans ses poèmes érotiques où l'on peut aisément percevoir que le poète ne cède pas au chantage des règles établies en poésie pour transcender ce qui avait été déjà élaboré auparavant.

## BIBLIOGRAPHIE

### *Corpus*

APOLLINAIRE Guillaume, 1925, *Calligrammes*. Paris : Poésie/Gallimard, 1966 pour la préface (coll. « nrf »).

APOLLINAIRE Guillaume, 1955, *Œuvres complètes de Guillaume Apollinaire* sous la direction de Michel Décaudin, Paris : Hermann.

APOLLINAIRE, Guillaume, 2007, *Je pense à toi mon Lou, Poèmes et Lettres à Lou*, nouvelle édition commentée par Laurence Campa, Paris : éd. « Textuel ».

### **Autres ouvrages**

DECAUDIN, Michel, 2002, *Apollinaire*. Paris : Librairie Générale Française.

DECAUDIN Michel, 1967, *Œuvres poétiques de Guillaume Apollinaire*, Paris : Pléiade.

CAMPA Laurence et DECAUDIN Michel, 2014, « *Mon cher petit Lou* » : *lettres à Lou, 28 septembre 1914 – 2 janvier 1915*. Paris, Gallimard.

CAMPA, Laurence, 1998, *Tendre comme le souvenir*, écrits d'Apollinaire revus par L. Campa, Paris, L'imaginaire/Gallimard.

RICHARD Jean-Pierre, 1967, *De Ronsard à Breton*, « Étoiles chez Apollinaire », Hommages à Marcel Raymond, Corti.

DECAUDIN Michel, GILLE Vincent, NDIAYE Francine, SECKEL H., DERYNG X., DAGAN P., 1993, *Apollinaire, critique d'art*, textes réunis par, (Pavillon des arts,) Paris-Musée/Gallimard.

APOLLINAIRE Guillaume, 1960, *Chroniques d'Art, 1902-1918*, Paris : Idées/Gallimard.

CAMPA Laurence, 1999, *L'esthétique d'Apollinaire*, Paris : S.E.D.E.S, coll. « Esthétique ».

COHEN Nadja, « D'une « prose du monde » (Cendrars, Apollinaire) à une prose de soi (Breton) : des usages du document dans la poésie moderniste et surréaliste », article est tiré d'une communication faite lors du colloque "ce que le document fait à la littérature", Aix-en-Provence, 22-23 mars 2012.

AEGERTER Emmanuel et LABRACHERIE Pierre, 1943, *Guillaume Apollinaire*, éditions littéraires de Monaco, René Julliard.

DECAUDIN Michel, 2002, *Apollinaire*. Paris : Librairie Générale Française.

DUMEZIL Georges, 1973, *Mythe et épopée*, III : Histoires romaines, Gallimard, (« Bibliothèque des sciences humaines »).

CAMPA Laurence, 2002, *Apollinaire critique littéraire*, Paris : Honoré Champion édition.

**S**anté publique

---

## **LES DETERMINANTS SOCIAUX DE LA FAIBLE UTILISATION DU PRESERVATIF DANS LA REGION DE L'INDENIE-DJUABLIN (COTE D'IVOIRE)**

**KOUAME Téya**

Université Alassane Ouattara de Bouaké  
(Côte d'Ivoire)

[teyakouame@yahoo.fr](mailto:teyakouame@yahoo.fr)

### **Résumé :**

Cet article vise à identifier les déterminants sociaux qui entravent l'utilisation du préservatif par les populations à Affalikro, Aniassué, Amélékia et Bettié. Il s'est focalisé à la fois sur les méthodes de recherche qualitative et quantitative avec pour approche théorique la dialectique. Sa cible est de 305 individus interrogés à travers questionnaires et guides d'entretien. Comme résultats, le préservatif féminin est moins connu tout comme les sources d'informations sur le préservatif. Aussi, 30% d'enquêtés déclarent n'avoir jamais vu de préservatif. Tout ceci traduit leur faible niveau de connaissance sur cet élément. La "diminution du plaisir sexuel", le "sida maladie des sorciers" et "comme les autres maladies" sont des idées qui consolident le rejet du préservatif par les enquêtés. Enfin, le "désir d'enfant" et "la religion" motivent à la sexualité procréative plutôt qu'à l'usage du préservatif. Cette situation participe à l'expansion du VIH/sida dans les sites étudiés. Il faut donc prévoir des stratégies de sensibilisation afin d'amener les populations à utiliser le préservatif.

**Mots clés :** déterminants sociaux, utilisation, préservatif, région de l'Indénie-Djuablin.

### **Abstract :**

This article aims at identifying the social determinants which block the use of the condom by the populations with Affalikro, Aniassué, Amélékia and Bettié. It was focused at the same time on the methods of qualitative and quantitative research with for theoretical approach the dialectical one. Its target is of 305 individuals questioned through questionnaires and guides of maintenance. Like results, the female condom is less known just like the sources of information on the condom. Also, 30% of surveyed never state not to have seen of condom. All this translated their low level of knowledge on this element. The "reduction in the sexual pleasure", the "AIDS disease of the wizards" and "AIDS disease like the others" consolidates the rejection of the condom by surveyed. Lastly, the "desire of child" and "the religion" justify with procreative sexuality rather than for the use of the condom. This situation takes part in the expansion of VIH/sida in the studied sites. It

is thus necessary to envisage strategies of sensitizing in order to lead the populations to use the condom.

**Key words :** Social determinants, use, condom, area of Indénié-Djuablin.

## INTRODUCTION

Depuis 2009 jusqu'à nos jours, la prévalence du VIH/sida en Côte d'Ivoire se situe à 3,4 % contrairement à 4,7 % en 2005 (Rapport UNGASS, 2012). Cependant, malgré cette stabilité, le pays demeure l'un des plus touchés de la sous-région Ouest-Africaine avec des conséquences graves. En effet, en tant que maladie, le sida menace la vie des personnes atteintes, complique leur insertion sociale voire leur prise en charge sociale et partant l'équilibre collectif de la société. Ainsi, face à la difficulté de trouver un remède curatif, ce fléau inquiète toujours et l'on s'interroge sur le comportement sexuel des individus. Dès lors, l'origine du sida est diversement interprétée.

Pour les uns, il résulte de l'action des hommes contre eux-mêmes par transgression des règles. Pour les autres, c'est le résultat d'une désobéissance à Dieu par la perversité sexuelle de l'individu ou encore, c'est une maladie des génies ou des sorciers (Asfort, 2000). Par ailleurs, les épidémiologistes affirment que le sida résulte de causes biologiques tandis que pour des chercheurs en sciences sociales, il est lié à des raisons sociales.

Comme causes biologiques, le sida est lié à une vulnérabilité physiologique due au fait que l'appareil génital féminin présente une aire de contamination plus grande que chez l'homme. Outre cela, il s'explique par la transfusion sanguine non contrôlée ainsi que les antécédents de lésions génitales ulcérées ou non et les IST récidivantes (UREF, 1989). Sur le plan biologique donc, le virus contamine tout le corps et lorsque surgit l'aggravation d'autres maladies (paludisme, tuberculose etc.), le sida se présente comme une maladie inguérissable. Sur le plan social, le sida apparaît comme une maladie sanction de l'inconduite sexuelle voire l'impudicité, la débauche, l'adultère et rend le malade responsable de son mal.

Chez les Agni, ce mal s'appelle "Babassô" qui est le résultat d'une sexualité interdite (APACI-CI, 2005). On l'acquiert au cours des relations sexuelles sales, impures puisque ladite sexualité est détournée de celle héritée des normes sociales. Par-dessus toutes ces interprétations, le sida se révèle comme une maladie grave. Car, non seulement elle suscite la peur mais aussi, elle précipite à la mort. Cette mort perçue comme la fin de l'homme sur terre montre l'étendue de la gravité de cette maladie. Devant cette situation, des solutions sont proposées depuis lors, pour éviter que la société soit décimée par ce fléau. Parmi celles-ci, l'usage du préservatif comme comportement préventif a été suscité par les spécialistes en Santé de la Reproduction. Par conséquent, depuis toujours, des réflexions sont menées pour encourager les populations à l'adoption de ce comportement.

C'est dans cette perspective que s'inscrit la présente étude qui porte sur les déterminants sociaux face à l'usage du préservatif dans la région de l'Indénié-Djuablin. En effet, dans cette région, la lutte contre ce mal a permis de passer de 14,6 % en 2001 à 5,8 % en 2005 pour se stabiliser aujourd'hui à 3,6 % comme prévalence (Trait d'Union, 2012). Bien que cela, les situations à Affalikro (6,75 %), Bettié (6,20 %), Amélékia (5,49 %) et Aniassué (2,78 %) [Rapport d'activités, ANADER,

2011] montrent que le sida non seulement persiste mais aussi connaît une expansion vertigineuse (ANADER, idem).

Dès lors, l'usage du préservatif comme solution à cette situation connaît une promotion depuis les chefs-lieux (Abengourou, Agnibilékrou et Bettié) de départements passant par les Sous-Préfectures jusqu'aux villages et particulièrement dans ceux d'Affalikro, Amélékia, Aniassué et Bettié. En effet, en 2001 face à la gravité du sida, un comité de lutte a été créé. Il est composé du Projet Santé Ivoir-Belge (PSIB) en collaboration avec la Direction Régionale de la Santé (DRS), de l'Agence Nationale d'Appui au Développement Rural (ANADER), les responsables des Centres de Santé Communautaires et l'ONG "Ruban Rouge" qui font tous la promotion du préservatif. Outre ces structures, il y a les centres que sont " Santé Jeune", "Carrefour Jeunesse", " Hall d'Information", "Foyer Féminin". Les Centres de Dépistage Volontaires (CDV), les pharmacies et certaines boutiques à travers villes, communes, sous-préfectures et villages font aussi la promotion des préservatifs.

Mieux, à travers ces structures, des actions de sensibilisation sur le sida et par ricochet sur le port du préservatif sont réalisées. Cependant, le taux d'utilisation du préservatif reste toujours faible dans la région et particulièrement dans les villages. Selon une étude menée par la Direction Régionale de la Santé en collaboration avec l'ANADER en 2006, le taux d'utilisation du préservatif en milieu rural est de 28 %. Dans le même sens, celle de TEYA en 2007 indique que 73,3 % de jeunes n'ont pas utilisé le préservatif lors de leurs premiers rapports sexuels. Au-delà, ce sont 48,3 % de jeunes qui n'utilisent pas du tout le préservatif contrairement à 38,7 % qui affirment le faire. De ce fait, on constate qu'à l'instar des zones rurales dans leur ensemble, l'ampleur du sida peut essentiellement s'expliquer par la non utilisation du préservatif à Affalikro, Amélékia, Aniassué et Bettié. Mais, quels sont les déterminants sociaux qui entravent cette utilisation du préservatif dans ces milieux ruraux ? En d'autres termes, qu'est-ce qui explique le faible taux d'utilisation du préservatif par les populations dans ces villages ?

Le faible niveau de connaissance des populations sur le préservatif influence-t-il son adoption ? En référence aux valeurs socioculturelles comme le besoin d'enfant et la religion, comment les populations dans ces villages se comportent-elles vis-à-vis du préservatif ? Les pratiques des populations dans ces localités en matière de sexualité sont-elles guidées par les représentations qu'elles se font du préservatif et du sida ? L'objectif de cette étude est d'identifier les déterminants sociaux qui entravent l'utilisation du préservatif par les populations rurales dans l'Indénié.

Ainsi, de façon spécifique, il s'agit de montrer que le faible niveau de connaissance des populations rurales sur le sida et le préservatif explique sa faible utilisation par celles-ci. Ensuite, illustrer que les représentations liées au sida et au condom déterminent l'adoption du préservatif chez les populations rurales. Enfin, expliquer que le besoin d'enfant et la religion obligent les populations rurales à adopter des comportements procréateurs au détriment de tout usage du préservatif. Ce faisant, l'enquête a été menée auprès de 308 individus dont l'âge varie entre 15 et 75 ans vu que le préservatif concerne tout le monde dès lors que son usage constitue un moyen pour éviter les IST/sida. Du reste, ces objectifs ont pu être atteints par l'adoption des méthodes

qualitatives et quantitatives sous tendues par l'approche dialectique ainsi que des techniques que sont la recherche documentaire, le questionnaire et le guide d'entretien.

Ainsi, pour évaluer le niveau de connaissance des enquêtés, les questions ont porté sur les informations reçues sur le condom, les différents moyens d'acquisition de celles-ci, les genres de préservatifs ainsi que leur appréhension de ce produit dans sa matérialité physique. Sur la question des représentations, les interrogations ont été relatives aux opinions tant sur le préservatif que sur le sida. Enfin, en ce qui concerne les valeurs socioculturelles, les échanges ont tourné autour des intérêts que représentent un enfant et la religion pour les populations rurales. Bien plus, différents guides d'entretien ont été adressés à :

- 02 responsables chargés de la lutte contre le sida à l'ANADER / Abengourou et Bettié ;
- 01 secrétaire de la Mairie d'Abengourou ;
- 01 directeur Départemental de la Santé à Abengourou ;
- 01 directeur Régional de la Santé à Abengourou ;
- 01 responsable de la Cellule Technique d'Appui aux Initiatives Locales (CTAIL).

Au demeurant, cette étude comporte trois parties à savoir, le faible niveau de connaissance et son impact sur l'utilisation du préservatif, les représentations sociales du sida, du condom et leur influence sur l'utilisation du préservatif ; et les valeurs socioculturelles ainsi que leurs conséquences sur l'utilisation du préservatif.

## **1- Le faible niveau de connaissances des populations sur le sida, le condom et son impact sur l'utilisation du préservatif**

Le niveau de connaissance des populations se mesure à travers les informations reçues ainsi que les moyens qui les rendent possibles d'une part et la connaissance du rôle du préservatif d'autre part.

### **1-1- Les informations et les moyens de communication sur le préservatif**

Il ressort que les enquêtés (95 %) sont informés du préservatif. Cependant, ces informations sont acquises à travers différentes sources de communication selon eux. Il s'agit des mass-médias (radio, télévision), de l'école, du conjoint, d'un Ami et d'un parent. Toutefois, des enquêtés sont restés sans réponse à ce sujet (5 %).

23 % des enquêtés sont en effet informés du préservatif par les mass-médias (radio, télévision, journaux etc.) tandis que 22 % le sont par l'école. Contrairement à eux, 18 % ont entendu parler du préservatif à travers leurs conjoints pendant que 12 % l'ont été par un ami. En outre, 11 % ont été informés sur le préservatif par un parent. A l'opposé, 14 % ne se sont pas exprimés sur cette question.



On note que les taux liés aux différents moyens de communication sur le préservatif sont faibles. La faiblesse au niveau des mass-médias est due au fait que beaucoup de ménages ne disposent pas de télévision et de radio. Même, pour ceux qui en disposent, l'intérêt est plus accordé aux feuillets contrairement aux journaux télévisés et documentaires qui sensibilisent sur le préservatif. L'autre fait est qu'entre conjoints, amis et parent, on parle moins de préservatif encore moins de sida (Nodjiadjim et al, 2003, Tinsley, 2004). Cela s'explique par l'idée que « *le préservatif encourage le vagabondage sexuel tandis que le sida est une maladie déshonorante* » selon les populations rurales.

En résumé, bien que le maximum de personnes interrogées a entendu parler de préservatif, les moyens de communication sur la question ne sont pas les mêmes pour celles-ci. Cependant, entendre parler du préservatif est une chose pendant que le connaître ainsi que son rôle en sont deux autres.

### **1-2- La connaissance du préservatif et de son rôle**

Connaître le préservatif suppose qu'on l'ait vu au moins une fois et qu'en plus, on sait distinguer le préservatif masculin du féminin ainsi que leur rôle d'une manière générale. Cela dit, il résulte que 70% d'enquêtés déclarent avoir vu le préservatif. Cependant, seuls 22% savent qu'il existe et le préservatif masculin et celui féminin à contrario de 48% qui ne connaissent uniquement que le masculin. En revanche, 30% ont entendu parler de préservatif mais n'en ont jamais. Cette méconnaissance s'explique par le désintérêt accordé aux sensibilisations sur le préservatif que ce soit à travers les mass-médias comme sur les places publiques. Autrement dit, quand il y a les sensibilisations sur les places publiques les populations ne s'y rendent pas pour acquérir des informations.

En ce qui concerne son rôle, 45 % des enquêtés savent que le préservatif protège contre le VIH/sida et les grossesses non-désirées. Toutefois, des réserves sont émises quant à sa fiabilité parce que pour certains (20 %), le condom s'éclate facilement. Ce discours montre que le port correct du préservatif reste toujours une difficulté chez les populations rurales (Antoine S., 2006). A l'opposé, 55 % affirment ne rien savoir comme rôle du préservatif.

Au total, la plupart des populations rurales interrogées connaissent de visu le préservatif masculin plus que le préservatif féminin. Mais, moins nombreux sont ceux qui savent que le préservatif protège à la fois contre les grossesses et les IST/sida contrairement à ceux qui ne savent rien du tout. Cependant, connaître le préservatif dans sa matérialité et au-delà son rôle, est ici bien différent des représentations dont les individus se font de cette matière (préservatif) et par ricochet du sida.

### **2- Les représentations sociales du condom, du sida et leur impact sur l'adoption du préservatif**

Parler de représentations sociales, c'est faire allusion à la façon dont les populations pensent et perçoivent aussi bien le préservatif que la maladie du sida.

## 2.1- La perception du préservatif

L'usage du préservatif remonte à plusieurs millénaires. Une statuette égyptienne vieille de 6.000 ans montre déjà un Égyptien muni d'un "étui" anti-contraceptif. En effet, au cours de la XIX<sup>ème</sup> dynastie (1350 - 1200 avant notre ère) le "préservatif" en lin était destiné à se protéger des maladies. Le "Deutsche Gesellschaft für Urologie" de 1911 montre une illustration d'un "fourreau Égyptien non contraceptif", utilisé par les chefs de tribu en tant que protection contre les infections, blessures et morsures d'insectes. Des fresques ornant différents tombeaux du temple de Karnac, bâti au cours de cette dynastie, représentent un homme dont l'extrémité du sexe est recouverte d'un petit capuchon. Depuis ces siècles, l'usage du préservatif ou condom va évoluer.

Mais, il fallait attendre la Révolution française puis les mœurs "faciles" du Directoire pour voir l'utilisation et le commerce du préservatif légalisés. Des boutiques, telle celle d'un certain Gros Millan, autour du Palais-Royal, se spécialisent dans la vente de cet article encore élitiste. Ce commerce, pour lequel les vendeuses étaient entraînées à avoir l'œil juste pour évaluer les tailles afin de ne vexer personne, devint rapidement des plus florissantes. C'était l'époque où les longueurs des préservatifs étaient multiples et les hommes souvent vantards. Il fallait savoir discerner le client prétentieux de celui qui, par manque d'assurance, pouvait induire en erreur le marchand, le conduisant à sous-estimer la taille.

Cependant, avec le temps, les préoccupations des révolutionnaires vont orienter le préservatif sur un autre terrain que celui du seul plaisir. Dès lors, le contrôle des naissances devient une préoccupation majeure et fait baisser sensiblement la fécondité. Condorcet le confirme en 1793, tout en affirmant que la limitation des naissances sera nécessaire, conséquence de l'augmentation de l'espérance de vie. Cinq ans plus tard, en Grande-Bretagne, Malthus publie un essai établissant que la population s'accroît plus rapidement que les richesses naturelles. Le malthusianisme prône donc la limitation des naissances par l'abstinence, reconnue comme la seule façon, à ses yeux, d'éviter la misère.

Dès lors, à cette époque, le préservatif devient dans de nombreux esprits un outil purement contraceptif. De nos jours, au-delà d'être considéré comme le seul moyen contraceptif efficace pour l'homme et la femme, l'utilisation du préservatif est perçue comme une pratique qui permet d'échapper à l'infection au VIH. A ce titre elle apparaît comme un fait culturel et donc social (Michel Bergeron, 2000). Cependant, son adoption reste encore une problématique majeure étant donné les diverses perceptions dont il est objet dans certaines sociétés

Ainsi, il ressort de l'étude menée que pour 75 % des enquêtés, le préservatif empêche le plaisir sexuel. Contrairement à ceux-ci, 18 % de personnes pensent que l'usage du préservatif signifie que le partenaire sexuel a le sida ou qu'on se reproche soit même quelque chose. Enfin, l'usage du préservatif suggère selon 17 % des enquêtés, qu'il encourage le vagabondage sexuel. Au demeurant ; ces différentes perceptions expliquent la non adoption du préservatif chez les populations rurales en Côte D'Ivoire comme en témoignent ces propos « *Je ne peux pas manger la banane avec sa peau ; y a pas dégoût* » (Habitant d'Affalikro) ; « *Un jour j'ai fait la connaissance d'une fille. Quand nous sommes arrivés dans la chambre et que j'ai voulu utiliser le préservatif ; elle s'est levée et elle est partie en me disant que si moi je pense qu'elle a le sida ; je me trompe donc elle*

*s'en va »* (Habitant d'Aniassué). Comme le préservatif, le sida est l'objet de diverses perceptions sociales.

## **2-2. La perception du sida**

Le sida est une maladie des sorciers ou un sort. Cela est le point de vue de 35 % des enquêtés.

Les cas de maladie ou de mort prématurée sont presque toujours attribués en Afrique à l'action de forces invisibles, souvent celles de la « sorcellerie » qui en effet s'entend comme la manipulation, par des individus désireux de nuire à autrui, de pouvoirs qui sont attachés soit à une personne, soit à des entités spirituelles, soit à des substances. La victime est habituellement en relation assez intime avec le jeteur de sort (amants, parents, voisins, camarades de classe ou collègues de travail figurent en général en tête des listes de suspects), lequel est le plus souvent mû par la « jalousie », dans une acception qui englobe aussi l'envie (ASFORT, 2000). En outre, le sida résulte des rapports sexuels non protégés (65 %) et de l'usage d'un objet infecté (15 %). On constate que ceux qui perçoivent que le sida résulte de relations sexuelles non protégées sont plus nombreux. Cela traduit leur connaissance des modes de transmission sexuelle du sida. En revanche, cette connaissance est faible pour ce qui est de l'usage des objets infectés. Ce qui confirme le faible niveau de connaissance des populations sur le sida d'une manière générale en Côte D'Ivoire (Rapport UNGASS-CI, 2012). Ainsi, les rapports non protégés s'expliqueraient soit par le fait que les individus n'aiment pas le préservatif soit parce qu'ils poursuivent d'autres objectifs tel que le désir d'enfant par exemple. En définitive, pour la plupart des enquêtés (85 %), le sida est une maladie comme les autres, il ne fait plus peur car il se guérit.

On constate somme toute que, les représentations liées à la fois au préservatif et au sida expliquent sans doute le refus d'utiliser le préservatif chez les individus en milieu rural en Côte d'Ivoire. Cela dit, loin de constituer les seuls déterminants de la non adoption du condom, force est de constater que certaines valeurs socioculturelles font aussi barrière à toute décision de pratiquer le préservatif.

## **3- Les valeurs socioculturelles et leur conséquence sur l'utilisation du préservatif en milieu rural en Côte d'Ivoire**

Les relations sexuelles des populations dans les communautés rurales en Côte d'Ivoire sont fonctions de valeurs essentielles que sont le désir d'enfant et la religion.

### **3.1- Le besoin d'enfant**

Un couple ou un individu sans enfant est mal vu dans la société. Il n'est pas respecté, son point de vu n'est pas pris en compte dans certaines situations données. Un enfant est une richesse, il fait la fierté et l'honneur de ses parents. En avoir plusieurs, c'est bénéficier d'une main-d'œuvre importante dans les travaux champêtres. Des études ont montré qu'en Afrique au subsaharienne, le taux de fécondité est le plus élevé du monde (Tabutin, 1988). Par exemple, au Cameroun, des Enquêtes démographiques et de Santé (EDS-C, 2004) montrent que la fécondité demeure élevée avec en moyenne 5 enfants par femme, avec cependant une fécondité précoce élevée dans la

tranche d'âge se situant entre 15 et 19 ans, soit 142 pour mille. En outre, cette étude révèle que le niveau de fécondité est plus fort en milieu rural qu'en milieu urbain tant il est vrai que l'indice synthétique de fécondité est de 3,1 dans les villes de Yaoundé et Douala, 4,5 dans les autres villes, mais se situe à 5,8 en milieu rural.

La relative constante des niveaux actuels de fécondité permet d'estimer le nombre d'enfants d'une femme en zone rurale à 2,7 enfants contrairement à 1,3 enfants en zone urbaine.

Toutefois, quel que soit leur milieu de résidence, les femmes réalisent le maximum de leur fécondité entre 25 et 29 ans. Cette pression démographique observée découle non seulement de la représentation que l'Africain se fait de la famille, mais aussi des comportements actuels en matière de sexualité. A ce titre, l'enfant en milieu africain continue d'être perçu à la fois comme une valeur biologique et culturelle. C'est pourquoi, Roussel (1995) affirme que « *la famille est le lieu obligé de cette double survie puisqu'elle assure à la fois le renouvellement des générations et par l'éducation, la permanence des valeurs sociétales* ».

Cette importance accordée à la fécondité de la femme est de nature à rendre fragile la santé de reproduction de la mère et même à la rendre vulnérable aux IST dont le SIDA. C'est dire qu'en Afrique, le nombre de naissances, surtout les garçons, détermine le statut social de la famille (Akam 1999 et Rwenge 2000). C'est ce qui explique que la fécondité élevée est un trait caractéristique et reluisant de l'image de la femme. Pour dire que, plus une femme est féconde, plus grand sera son statut au sein de la société, et toute remise en question de cette fonction maternelle de la femme peut conduire cette dernière à la marginalisation (Dozon et Guillaume 1994) et au mépris. En replaçant la fécondité dans son contexte culturel, l'on se rend compte que les attitudes des personnes sont révélatrices des rapports et des comportements les plus fondamentaux de l'homme et de la femme. D'où l'affirmation selon laquelle, l'amélioration du statut de la femme passe nécessairement par une action sur la fécondité, les conditions de vie et de santé tant en milieu urbain qu'en zone rurale.

En revanche, l'usage du préservatif n'intéresse point celui qui est à la recherche d'enfant, surtout que par moment, il devient difficile d'en avoir pour faute de santé génitale (Buran, *et al*, 2004, pp. 244-252).

Mieux, tout rapport sexuel apparaît pour ce dernier comme une opportunité pour s'en acquérir. Ce comportement est tout de même un risque parce qu'il peut occasionner une infection au VIH. Il est donc clair que, le désir d'enfant, bien qu'important, conduit à un comportement à risque même si l'enfant apparaît comme une valeur sociale à l'instar de la religion dans la société.

### **3.2- La religion**

Pour les populations enquêtées, la religion est l'occasion de communion avec Dieu même si on ne le voit pas. Il est le facteur de salut (86 %). En effet, par la foi du fidèle et à travers ses actes louables Dieu peut le sauver de la maladie, lui accorder le succès dans toute activité, lui accorder le bénéfice d'un bien ou mieux-être social. En un mot, la religion est la voie du bonheur dont l'acquisition d'un enfant constitue un élément. Dès lors, l'utilisation du préservatif n'a pas d'intérêt parce que vue comme contradictoire aux normes religieuses. Aussi, la religion incarne-t-elle la

bonne moralité (78 %). A ce titre, l'usage du condom vu d'emblée comme un frein à la procréation est systématiquement rejeté. En effet, l'usage du préservatif n'a pas l'adhésion des confessions religieuses. Au catholique par exemple, les papes qui se sont succédé n'ont rien changé malgré les vastes débats sur le sujet. Du côté du judaïsme, l'homme ne doit jamais utiliser de préservatif car son sperme ne doit pas se perdre comme le fit Oman. Toutefois, la contraception et l'avortement sont permis si la santé de la femme est en danger (Kouamé, 2007). Ensuite, perçu comme facteur de vagabondage sexuel, l'usage du préservatif est considéré comme immoral au regard de l'éthique religieuse dont dépendraient les comportements sexuels des adeptes (Gruenais, 1999, pp. 253-270).

En somme, les déterminants sociaux qui font obstacles à l'usage du condom se situent à trois (3) niveaux. Il s'agit en premier lieu du faible niveau de connaissance sur le préservatif par les populations. En effet, bon nombre de personnes (95 %) sont informées du préservatif et par ricochet des moyens de communication sur cet objet. Aussi, connaissent-ils exactement son rôle dans les rapports sexuels. En outre, le préservatif masculin est plus connu que le préservatif féminin parce qu'avoir été vu au moins une fois par les enquêtés.

Le second obstacle est relatif aux représentations liées à la fois au préservatif et au sida. S'agissant du préservatif, il est fondamentalement considéré comme non seulement diminutif du plaisir sexuel, mais aussi constitue un véritable frein à l'obtention d'un enfant. Quant au sida, il serait lié à un sort ou à la sorcellerie pour certains, et est également perçu comme les autres maladies (tuberculose, palu, ictère etc.) pour d'autres. Il ne fait donc plus peur parce qu'il peut être guéri par les tradi-thérapeutes. Enfin, le refus d'utiliser le préservatif dépend des valeurs sociales comme le désir d'avoir au moins un enfant dans sa vie et la religion vue comme pratique d'œuvres de bonne foi, véritable gage d'acquisition du bonheur.

Au demeurant, les déterminants sociaux évoqués ci-dessus constituent les principales raisons de la non-utilisation du condom par les populations rurales en Côte d'Ivoire. Il importe de mener une vaste sensibilisation sur la question tout en impliquant les acteurs locaux depuis les prises de décisions jusqu'aux actions concrètes à réaliser. Il s'agira aussi d'adopter une approche communicationnelle fondée essentiellement sur les langues locales afin d'amener l'auditoire notamment les populations rurales à se saisir des informations sur le préservatif et partant sur le sida.

## **CONCLUSION**

L'objectif assigné dans cette étude est d'identifier les déterminants sociaux qui entravent l'utilisation du préservatif en milieu rural en Côte d'Ivoire. A ce titre, il s'agissait de montrer que le faible niveau de connaissance des populations rurales sur le sida et le préservatif influence son adoption par celles-ci. Ensuite, d'illustrer que les représentations liées au sida et au condom déterminent l'adoption du préservatif chez les populations rurales. Enfin, expliquer que le besoin d'enfant et la religion obligent les populations rurales à adopter des comportements procréateurs au détriment de tout usage du condom.

Par conséquent, il ressort que les populations connaissent moins le préservatif féminin que le préservatif masculin. En outre, ils connaissent que la télévision et la radio comme sources de communication sur le sida. Cependant, ils s'intéressent moins aux émissions sur le sida contrairement aux feuillets. Quant aux autres sources d'informations elles sont moins connues par les individus. En termes de représentations, le préservatif empêche non seulement le plaisir sexuel mais aussi d'avoir un enfant selon les populations. Ajouter à ces raisons, l'intérêt que requiert un enfant pour les individus et la religion, garante de la moralité sont des valeurs essentielles qui privilégient la procréation. Comme telles, elles constituent des freins à l'utilisation du préservatif qui reste quoi qu'on dise, l'un des principaux moyens de lutte contre le sida. A ce titre, il convient que des stratégies soient adoptées pour faire sa promotion afin de freiner l'évolution du virus dans la région de l'Indénié-Djuablin et par ricochet en Côte d'Ivoire.

## BIBLIOGRAPHIE

- ANDEZIAN S., *Nouvelles représentations de la santé et de la maladie : la dialectique entre traditions et modernité*, Université de Laval, 1985.
- APAC-Cameroun, *Étude de base communautaire sur les facteurs socioculturels de la propagation et de la prévention du VIH/SIDA au Cameroun*, in Rapport de recherche, Cameroun, 1994.
- APACI-CI, *Les pratiques socioculturelles qui favorisent ou préviennent l'expansion du VIH/SIDA en Afrique Subsaharienne : Etude en région Agni Sanwi d'Aboisso*, Abidjan, Janvier 2005.
- ASFORT A., *Quand le sida est sorcellerie en Afrique du sud*, in CAINR.INFO, PUC, 2000.
- BELTZERN. et Al., *Les connaissances, attitudes, croyances et comportements face au VIH/sida en France*, ANRS/INPES, 2004.
- BURAN C. F., KATHLEEN J. S., et Al., *Les adolescents avec le myelomeningocele : activités, croyance, espérances, et perceptions "Développementales, Neurologie de médecine et d'enfant*, vol. 46, non 4, 2004.
- DOZON J. P. et GUILLAUME A., *Contextes, conséquences socio-économiques et coûts du sida, Populations africaines et Sida*, Paris, La Découverte / CEPED, 1994.
- GRUENAI S. M. E., « La religion préserve-t-elle du sida ? Des congrégations religieuses congolaises face à la pandémie de l'infection par le VIH » In *Cahiers d'études africaines*. Vol. 39 N°154. 1999.
- KOUAMET., *LUTTE CONTRE LE VIH/SIDA : Attitudes et comportements des jeunes dans le Moyen-Comoé vis-à-vis du préservatif (le cas d'Abengourou)*, Projet de thèse, IES, UAC, 2007.
- Rapport d'activités, ANADER, 2010.
- Rapport d'activités, ANADER / Abengourou 2011.

Rapport UNGASS-CI, 2012.

Roussel L., « Fécondité et famille » in *Gérard, H. et Piché, V. (dir.)*, La sociologie des populations, Montréal : PUM ; Paris : AUPELF/UREF, 1995.

Trait d'Union du 06 Février 2012.

UREF, SIDA INFECTION A VIH aspects en zone tropicale, éditions Marketing/Ellipses, 1989.





## IMAGES FIXES ET LEXIQUE HISTORIQUE

**HONVO** Camille

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

Côte d'Ivoire, Abidjan

[Jeancamilleh6@gmail.com](mailto:Jeancamilleh6@gmail.com)

[camillehonvo87@gmail.com](mailto:camillehonvo87@gmail.com)

### Résumé

L'étude montre comment l'interaction entre des images fixes et le lexique historique opérée par les élèves-maîtres n'est pas à même de mettre en œuvre des capacités de nomination et de conceptualisation de façon à déconstruire les concepts quotidiens. Il s'agit d'observer, à partir du décryptage des images fixes, le rôle des mots dans la construction du lexique historique.

**Mots clés** : Images fixes, lexique historique, conceptualisation, concepts quotidiens

### Abstract

This research shows how the interaction between pictures and historical lexicon managed by the student -teachers is not able to undertake successfully the ability of nomination and conceptualization when its aims building daily concepts. It's about to notice the functions of words in the buildings of specific and non-specific historic language thought the decrypting of pictures.

**Key-words** : pictures, historical lexicon, conceptualization, daily concepts

### INTRODUCTION

Peut-on faire l'histoire sans les mots ? À l'évidence non, car l'historien a toujours construit des mots. La relation originelle de l'histoire au langage ou à l'écriture prend un tour particulier lorsque l'objet historique étudié est lui-même les mots (Damon, 1997, p. 159). Si les mots médiatisent l'histoire pour l'historien, en amont, ils médiatisent la réalité pour les contemporains. L'importance que prennent le mot et l'image font de ce lien un objet d'apprentissage riche. Les élèves-maîtres<sup>1</sup> utilisent l'image fixe comme illustration et non comme moyen de soutenir leurs apprentissages. Cette conception dominante des images fixes dans les classes d'histoire engendre des difficultés au niveau du langage historique, notamment les noms relatifs aux faits historiques. C'est pourquoi, notre étude montre comment l'interaction entre des images fixes et le lexique historique opérée

---

<sup>1</sup> Futurs enseignants du premier degré formés dans les Centres d'Animation et de Formation Pédagogique (CAFOP)

par le futur enseignant de l'école élémentaire n'est pas à même de mettre en œuvre des capacités de nommer et de conceptualiser de façon à déconstruire à partir des images fixes, les concepts quotidiens. Il s'agit d'observer, à partir du décryptage des images, le rôle des mots dans la construction du langage historique non spécifique et spécifique à l'histoire. L'articulation images fixes et lexique historique notamment des concepts est central pour l'étude des réalités sociales (périodes historiques ou préhistoriques) (Chiasson-Desjardins, S., 2017).

Pour l'auteur, un concept central et des concepts particuliers sont identifiés pour l'étude de chacune d'elles.

Cinq moments structurent l'étude. Le premier présente la problématique qui suscite des questions sur la manière d'articuler images fixes, lexique historique et les stratégies didactiques. Il se consacre au postulat et aux objectifs de l'étude. Le deuxième porte sur l'éclairage théorique en prenant en compte la définition de l'image fixe et des théories de la didactique que sont le champ conceptuel et les situations didactiques. Le troisième aborde les principaux outils du processus méthodologique. Le quatrième présente les données recueillies et leurs interprétations. Le cinquième porte sur la discussion des résultats.

## **1. Problématique**

L'image fixe et le lexique historique sont peu sollicités pour construire des savoirs en classe d'histoire, or la lecture, tout aussi attentive des divers manuels d'histoire de l'école primaire les met en exergue. Les noms renvoyant aux notions et concepts historiques n'entrent que pour une faible part dans les pratiques de classe d'histoire. Les élèves-maîtres utilisent abondamment des noms en classe d'histoire qui induisent l'idée implicite qu'ils en maîtrisent les concepts sous-jacents, or dans la réalité des classes d'histoire, c'est le contraire. Ce problème du lien entre images fixes et lexique historique n'est finalement que peu présent dans les classes d'histoire.

Les questions qui émergent de cette préoccupation se focalisent sur la manière d'articuler images fixes et lexique historique dans le fil ordinaire des activités de classe d'histoire pour créer chez les élèves-maîtres les conditions favorables de nomination et de conceptualisation. Une autre interrogation concerne les stratégies didactiques à mettre en place pour que l'image fixe ne soit plus simplement montrée, mais apparaisse comme un facilitateur du lexique historique. C'est pourquoi, l'étude part du postulat selon lequel les images fixes et le lexique historique sont insuffisamment articulés par les élèves-maîtres dans leur pratique de classe d'histoire.

Le traitement de ces préoccupations a pour objectifs d'observer le rôle des noms dans le décryptage des images fixes et de construire des stratégies didactiques dans lesquelles celles-ci apparaissent comme facilitateur de la construction des concepts en classe d'histoire.

## **2. Cadre théorique**

### **2.1. Qu'est-ce qu'une image fixe ?**

Le mot image recouvre des acceptions très diverses : l'image comme représentation mentale, l'image comme métaphore et l'image figurée (Duprat, 2007, p.3).

Pour cet auteur, l'image peut apparaître tantôt comme objet concret (un dessin, un tableau, une photographie...), tantôt comme un concept abstrait, une image-sujet entrant dans différentes catégories d'études.

Le point commun entre ces différentes significations est l'analogie, car matérielle ou immatérielle, visuelle ou non, naturelle ou fabriquée, une image est quelque chose qui ressemble à quelque chose d'autre (Joly, 2011, p.31). On distingue deux types d'images : des images fixes c'est-à-dire celles qui ne bougent pas et des images animées.

Selon Fresnault-Deruelle (1983), l'image peut véhiculer deux discours : d'un côté, il y a le message en lui-même, et de l'autre, le contact que l'image tente d'établir avec le lecteur. Une image n'est jamais dénuée de sens et même si Fresnault-Deruelle parle du « *mutisme de l'image* », ce n'est en aucun cas pour démontrer que l'image ne véhicule aucun message. Bien au contraire, l'auteur se dresse comme le défenseur de l'image qui, souvent, en dit bien plus que la parole ou l'écrit. Malgré ce pouvoir évocateur, l'image est accompagnée de mots sous forme de commentaires, écrits ou oraux, de titres, de légendes.

L'étude prendra en compte le couple image/événement, deux notions toujours liées, dans la mesure où c'est bien souvent l'image qui fait l'événement, celui-ci étant toujours construit par la pensée et par la mémoire (Duprat et Delporte, 2003).

L'image, notamment fixe se caractérise par l'interaction de trois messages, à savoir le message plastique, le message iconique et le message linguistique, et chacune d'eux se distingue par des traits spécifiques qui se complètent afin de donner une lecture intégrale de l'image. Cela nous renvoie à ce que l'on appelle « *lecture de l'image* ». En revanche, l'expression « lecture de l'image » est chargée de malentendus parce qu'on ne lit pas un texte comme une image et qu'elle est un mode de communication non immédiat et complexe. Dans l'image, un lien relie ce que les linguistes appellent le signifiant (partie perceptible du signe) au signifié ou référent (l'objet qu'il veut désigner). Il est d'usage de distinguer deux niveaux d'analyse de l'image : le dénoté et le connoté. L'image est identifiée comme lien stratégique d'activation des compétences linguistiques aidant en particulier à l'expression orale et écrite de l'apprenant. L'image est considérée comme « *la préhistoire du concept, ce qui précède le sens* » (Le Roux et Gachet, 1998).

C'est pourquoi, on la considère alors d'une part dans la totalité des codes qu'elle utilise et d'autre part comme un lien de production de sens avec les entraînements à la catégorisation et à la conceptualisation.

## **2.2 Lexique historique et champ conceptuel**

Le lexique est composé de tous les mots de différents domaines de l'expérience humaine, représentés en langue. Le lexique historique est utilisé pour définir les mots d'un fait historique comme par exemple la colonisation et la décolonisation.

Étudier le lexique en classe d'histoire consiste à analyser les multiples sens des mots et les relations qu'ils entretiennent en tenant compte du contexte historique.

Cela nous renvoie au concept de langage historique, car l'objet de l'enseignement de l'histoire n'est pas seulement ni de manière prioritaire les faits, les événements mais la construction des concepts. Pour Martineau (1999, p. 153), ce langage représente un « *cadre de référence à l'aide duquel la matière historique est pensée et traitée* ». Il s'agit d'un vocabulaire bien précis qui a trait à des faits,

à des concepts et à des théories, car la conformité lexicale consiste à choisir le bon terme pour un concept. C'est dans cette optique que chacun construit des concepts qui sont liés à son domaine professionnel c'est-à-dire une *conceptualisation en acte* (Vergnaud, 1990). Pour lui, le point décisif dans la conceptualisation du réel et dans la didactique est le passage des *concepts-comme-instrument* aux *concepts-comme-objet* et une opération linguistique essentielle dans cette transformation est justement la *conceptualisation*. Cette dimension linguistique de l'analyse des concepts – aussi utile soit-elle – ne suffit pas dès lors qu'on envisage des concepts de type *scientifique* car il existe des concepts *quotidiens* (Vygotsky, 1985). En classe d'histoire, la conceptualisation est un processus de construction de concepts pour nommer les faits historiques ou les classer dans un champ conceptuel.

Vergnaud (1990, op. cit. pp. 145-146) définit un concept par le triplet : situations, invariants, signifiants en soulignant que celui-ci se construit dans un champ conceptuel dont la notion clé est l'analyse de la tâche. L'image fixe utilisée comme support didactique en classe d'histoire implique la tâche comme élément de recherche et de découverte, car celle-ci amène à penser en termes d'interprétation pour l'apprenant comme pour l'enseignant à travers des catégories de situations didactiques.

### **2.3 Lexique historique et catégories des situations didactiques**

Quelles stratégies didactiques mettre en place pour articuler images fixes et lexique historique de sorte à donner du sens à cette articulation en classe d'histoire ?

C'est à cette question que répond la théorie des situations didactiques proposée par Brousseau (1998). Il la définit comme des situations qui servent à enseigner.

En effet, un des objets de la théorie des situations didactiques est de classer les situations et par conséquent les connaissances en fonction de leurs apports et des possibilités d'apprentissage et d'enseignement qu'elles offrent. C'est dans cette perspective que Brousseau (Ibidem) définit des catégories de situations à savoir les situations d'action, de formulation, de validation et d'institutionnalisation.

Pour l'étude, nous retenons les trois premières parce qu'elles permettent de construire des stratégies didactiques.

Les situations d'action sont destinées à placer l'apprenant devant un problème présentant plusieurs caractéristiques comme l'image fixes (polysémie et foisonnement des signes) et lexique historique (identification du lexique non spécifique à l'histoire, concept quotidien et scientifique).

Les situations de formulation portent sur des échanges d'informations au moyen d'un langage approprié c'est-à-dire les mots techniques ou spécifiques au fait historique (conquête, colonisation, empire colonial, décolonisation, indépendance ...); image (signifiant, signifié, connotation, dénotation ...).

La validation empirique obtenue lors des situations d'action et de formulation reste insuffisante. Il faut passer à la justification qui se fait dans les situations de validation. Elles rejettent les comportements mécaniques comme l'utilisation des images comme illustration du discours magistral de l'enseignant ou l'explication d'un mot sans le mettre dans un contexte historique. C'est dans les situations de validation que l'on repère des variables didactiques qui commandent des stratégies didactiques.

### **3. Orientations méthodologiques**

#### **3.1. Cadre d'étude**

Notre cadre d'étude se limite à trois CAFOP : Aboisso, Bassam, Dabou et des écoles primaires d'application qui leur sont rattachées.

Ces deux terrains d'étude c'est-à-dire CAFOP et écoles d'application nous paraissent à priori, favorables pour observer des pratiques de classe et la pertinence des stratégies didactiques mises en place pour articuler images fixes et lexique historique.

Les trois villes qui abritent ces CAFOP, nous renvoient à la mémoire des lieux, notamment les sites coloniaux qui pourraient susciter la contextualisation des contenus sur le fait colonial et leur donner du sens.

#### **3.2. Public concerné**

Nous avons réalisé notre étude auprès de 470 élèves-maîtres titulaires du Baccalauréat toutes séries confondues. Nous avons utilisé la méthode d'échantillonnage raisonné à cause de l'opportunité des missions d'encadrement pédagogique et didactique de l'École Normale Supérieure.

#### **3.3. Instruments de collecte des données**

Nous avons réalisé des entretiens semi directifs qui ont permis de faire émerger les conceptions des élèves-maîtres sur le lexique du fait colonial sous-tendu par des concepts et leur mise en dialogue avec l'image fixe. Par rapport à l'image fixe, nous les avons entretenus sur les différentes fonctions, leur intégration dans une situation didactique et l'articulation avec le lexique historique. Pour ces entretiens semi directifs, nous avons mobilisé 10 groupes de 7 élèves-maîtres par groupe et par CAFOP. Au total nous avons organisé trente entrevues de groupe semi-dirigées. L'entretien semi-directif a permis de combiner une attitude non directive pour favoriser l'exploration de la pensée dans un climat de confiance et un projet directif pour obtenir des informations sur des points définis à l'avance (Brossais et Terrisse, 2007, p. 89).

Quoique riche à cause des productions discursives obtenues par groupes, cet instrument n'aurait pu suffire à récolter des données. C'est pourquoi nous l'avons associé à l'observation participante complète par opportunité, car des écarts peuvent être constatés entre le « dire » et le « faire ».

Avant l'observation des séances d'entraînement pédagogique des élèves-maîtres sur la colonisation et son antonyme la décolonisation suivies d'entretiens post-séances, nous avons mis en œuvre l'articulation images fixes et lexique historique en nous basant sur un corpus de onze (11) images fixes (Annexe 1) et un protocole de mise en œuvre de la stratégie didactique (Annexe 2) qui a permis aux élèves-maîtres de déterminer le nombre de séances. Nous avons observé six (6) séances c'est-à-dire trois (3) sur la colonisation et trois (3) pour la décolonisation.

Nous avons limité le corpus à onze images fixes à cause du temps didactique, car s'il est vrai que l'historien chercheur sélectionne son "corpus" documentaire, celui-ci se veut large, sinon exhaustif, tandis que le nombre de documents retenus par l'enseignant est, par la force des choses, très réduit (Leduc, Marcos-Alvarez et Le Pellec 1994, p. 48).

Ce sont des images de la période coloniale et postcoloniale puisque le fait colonial est un problème historique et d'actualité (Boyer-Ben Kemoun, 2004, p. 6).

Du point de vue didactique, répondre à la question du nombre d'images dans un corpus, c'est procéder à des choix assumés, faire une sélection et éviter l'accumulation (Granier et Picot, 2003, p. 178).

L'étude se limitera aux noms, et ne prendra pas en compte les autres unités, à savoir les adjectifs, les verbes et les locutions qui peuvent caractériser le fait colonial. Notre choix s'est porté sur le fait colonial parce qu'elle représente une question socialement vive caractérisée par des mots que les images fixes permettront de décrypter et de comprendre. Le choix de cette source paraît idoine pour expliquer le fait colonial et semble pertinent pour poser le problème du lexique historique en classe d'histoire.

La structure de la stratégie didactique comprend deux activités : Émergence des représentations à travers la technique de la fresque et des définitions spontanées ; Travail sur le corpus d'images relatif au fait colonial et apprentissage des concepts par déduction et comparaison. La stratégie didactique a permis d'observer des variables didactiques : images fixes, lexique historique (lexique de la colonisation et la décolonisation. mots simples/mots dérivés, les procédés d'explication : -la définition -la reformulation, la caractérisation, la famille des mots, exemples et contre-exemples) grâce aux situations-problèmes et jeu de rôles.

### **3.4. Approche quantitative et qualitative**

La démarche quantitative a permis de comprendre le principe un fait, des documents iconographiques et de construire notre corpus d'images fixes. L'approche quantitative a permis d'observer les occurrences des notions et concepts spécifiques ou non à l'histoire.

La classe d'histoire ne peut plus être un simple montage d'images mais plutôt la mise en place des stratégies didactiques pour permettre la construction du lexique historique. Le choix d'une démarche qualitative correspond aux fondements épistémologiques et didactiques sur lesquels nous fondons notre étude basée sur la conceptualisation en classe d'histoire. La méthode de découverte du lexique historique utilisée est la technique de reformulation et le test de la contradiction (Schwarze, 2001, p. 7). Cela nous a permis d'observer l'aptitude des élèves-maîtres à désigner le fait historique par des noms qui sont des concepts.

## **4. Résultats et interprétation**

Les résultats font l'objet d'une présentation en trois (3) points : résultat de l'entretien semi-dirigé qui prend en compte des mots utilisés pour définir les concepts en jeu, les fonctions des fixes et des observations de classe portant sur la colonisation et la décolonisation et l'entretien post-séance.

### **4.1. Ensemble confus de définitions des concepts**

Des mots utilisés pour définir la colonisation et son antonyme décolonisation ont été consignés dans un tableau.

**Tableau 1 :** Nombre d'occurrences des mots utilisés pour définir colonisation et décolonisation

Mots	Mots utilisés	Occurrences
Colonisation	- Colonialisme	15
	- Impérialisme	10
	- Occupation	05
Décolonisation	- Indépendance	20
	-Anticolonialisme	10

Ces mots « impérialisme, colonialisme, indépendance et anticolonialisme » cristallisent l'effort de la classe, en premier lieu parce qu'ils sont suffisamment relayés par les médias. Les réseaux de sens (antonymes, synonymes) et ceux de forme (composition lexicale et dérivation) n'ont pas été correctement activés par les élèves-maîtres. Cela met en relief une partie des difficultés de conceptualisation en classe d'histoire, car il y a des concepts qui ne se limitent pas à la période historique étudiée et qui sont transdisciplinaires (l'impérialisme, le colonialisme, l'anticolonialisme, le néocolonialisme, la domination et l'occupation).

Après les mots utilisés pour définir les mots colonisation et décolonisation, nous avons approché les représentations des élèves-maîtres sur les fonctions des images fixes présentées dans le tableau ci-dessous.

**Tableau 2 :** Nombre d'occurrences des mots ayant trait aux fonctions des images fixes

Fonctions des images fixes	Occurrences
Illustration	15
Motivation	15
Conceptualisation	00

L'image tend à devenir un témoin rapide de ce qui est dit de façon plus magistrale, car elle illustre, concrétise des faits exposés. Cela relève des coutumes didactiques installées depuis le parcours scolaire des élèves-maîtres.

La confusion entre le réel et la représentation fait croire à la transparence des images fixes. Pour eux, le lexique à la fin du manuel scolaire est largement suffisant pour l'apprenant.

L'efficacité du « dire » sur l'articulation images fixes et lexique historique est mesurée à partir des classes d'histoire que nous avons observées.

#### **4.2. Difficile articulation images fixes et lexique historique**

Les observations de classe révèlent que les élèves maîtres n'intègrent pas le lexique historique dans le processus enseignement-apprentissage et que l'image intervient après le discours de l'enseignant pour renforcer ses propos.

De ce fait les apprenants conservent dans la communication didactique, le sens commun et le contexte historique trouve difficilement une place dans cette stratégie didactique. Cette attention au contexte historique peut amener les pratiques de classe d'histoire à accorder une importance au lexique historique.

Un autre aspect qui marque la persistance de la connexion image-illustration et sens commun, c'est que nos élèves-maîtres viennent en classe avec un champ lexical puisé dans leur environnement socioculturel et marqué par le sens commun qu'on ne pourrait pas déconstruire avec un modèle didactique qui rend l'apprenant passif. Les mots utilisés dans la rue, dans les discussions familiales, ce qui se débat entre pairs et qui n'est pas forcément scientifique, influence de toute façon le lexique historique des apprenants.

#### **4.3. Connaissance partielle du lexique historique**

Les énoncés des entretiens post-séances et la mise à distance des concepts pendant les six séances nous sont apparues très symétriques et ont permis de préciser les caractéristiques de la connaissance partielle du lexique historique des élèves-maîtres. La principale caractéristique est la non prise en compte du contexte historique. Les résultats mettent en évidence des confusions qui se trouvent confirmées lors des prestations pédagogiques. Les élèves maîtres connaissent les mots cités et pourtant, ils n'en maîtrisent pas la signification. Cela met en relief les questions de connaissances encyclopédiques et la structure conceptuelle des mots (Schwarze, Ibidem, p. 26). On peut soutenir, certes, que le colonialisme est un mot de même famille que colonisation, mais n'est pas synonyme de colonisation.

### **5. Discussion**

L'étude a été introduite en précisant le postulat selon lequel les images fixes et le lexique historique sont insuffisamment articulés par les élèves-maîtres dans leur pratique de classe d'histoire. Les résultats confirment notre postulat et sont mis à distance en considérant deux points.

#### **5.1. Lexique historique et complexité de la tâche d'enseignement**

Le langage de la science est univoque mais transposé dans les classes, il subit des transformations. On mesure dans cette perspective, la complexité de la tâche d'enseignement. L'histoire doit se reconnaître et se faire reconnaître comme science organisée par des concepts spécifiques ou non, qu'il s'agit de faire construire par les élèves (Dalongeville, 2006, p. 154).

En effet, enseigner un concept ou une connaissance scolaire ne peut plus se limiter à un apport d'informations correspondant à l'état de la science du moment. Enseigner devrait permettre de reformuler son cadre de référence et de questionnement. C'est dans cette perspective que De Vecchi et Carmona-Magnaldi (1996, p. 157) postulent que : « *L'objectif essentiel de l'enseignement de l'Histoire n'est pas le passé mais bien un certain nombre de grands concepts qui structurent la pensée* ». Cependant nous reconnaissons avec Prost (1996, p. 129) que le concept historique n'est jamais établi *à priori*, il est construit empiriquement par l'énumération des caractéristiques d'un objet qui renvoient à une classe générale toujours incomplète et contextualisée. C'est le cas du discours colonial qui consistait à « naturaliser » de nombreux mots, en les inscrivant dans le contrôle idéologique et culturel marqué par l'imposition de la langue française.

#### **5.2. De l'image-illustration aux situations-images pour la construction des concepts**

La fonction illustrative des images se révèle alors plus sécurisante que pédagogique (Delporte et Gachet, 2004, p.187). Dépourvue d'outils et de modèle d'analyse, l'élève- maître se trouve souvent



fort embarrassé lorsqu'il lui faut passer de l'image-illustration aux situations-images pour construire des concepts.

Quand l'image-illustration prend le pas sur les dispositifs interactifs quel serait le rôle du lexique historique dans une classe d'histoire alors que les « *situations-images* » sont les situations d'apprentissage les plus appropriées car elles englobent "gestion des représentations" et "situation - problème » (Gachet et Le Roux, 1998, p. 7).

Ces résultats mettent en relief deux paradigmes disciplinaires possibles, l'un qui est centré sur l'enseignement qui utiliserait l'image-illustration pour transmettre une vérité, l'autre centré sur l'apprentissage, qui privilégie l'approche constructiviste et socio constructiviste de l'histoire scolaire qui consisterait à construire, déconstruire et reconstruire des concepts en articulant situations-images et lexique historique.

## CONCLUSION

Le rôle des noms dans la construction du lexique historique non spécifique et spécifique à l'histoire est une question fondamentale pour l'histoire scolaire. Ces noms qui mettent en relief des thématiques historiques permettent de faire évoluer les concepts quotidiens chez les élèves-maîtres et de les faire accéder aux concepts scientifiques. L'utilisation des concepts en classe d'histoire répond à une nécessité didactique pour éviter de tomber dans l'énumération des dates, évènements et des mots sans en comprendre le sens.

## BIBLIOGRAPHIE

Boyer-Ben Kemoun, J. (2004). *Colonisation européenne et système colonial du milieu du XIX<sup>e</sup> siècle aux années 1960*. Paris : Ellipses Edition.

Brousseau, G. (1998). *Théories des situations didactiques*. Grenoble : Penser Sauvage.

Brossais, E. et Terrisse, A. (2007). Rapport au savoir et mémoire professionnel de l'enseignant-stagiaire en lettres : trois études de cas à l'IUFM Midi-Pyrénées, *Savoirs*, 15, 81-103. DOI : 10.3917/savo.015.0081.

Chiasson-Desjardins, S. (2017). L'enseignement des concepts en histoire et éducation à la citoyenneté au premier cycle du secondaire : savoir pratique et théorique. *Formation et profession*, 25(1), 66-77. <http://dx.doi.org/10.18162/fp.2017.396>.

Damon, M. (1997). L'histoire mot à mot. Les mots des migrations dans le discours politique traditionnel des années trente, *Cahiers de la Méditerranée*, 54 (1), 159-171.

Dalongeville, A. (2006). *Enseigner l'histoire à l'école*. Paris : Hachette Education.

Delporte, C. et Gachet M.-C. (2004). Les images dans l'enseignement de l'histoire, Actes du colloque. Sous la direction de Michel Hagnerelle. *Apprendre l'histoire et la géographie à l'école*, Versailles : SCEREN.

De Vecchi, G. et Carmona-Magnaldi, N. (1996). *Faire construire des savoirs*. Paris : Hachette.

Duprat, A. (2007). *Images et Histoire. Outils et méthodes d'analyse des documents iconographiques*. Paris : Belin.

Duprat, A. et Delporte, C. (2003). *L'évènement, histoire, mémoire, représentation*. Grâne : Créaphis).

Fresnault-Deruelle, P. (1983). *L'éloquence des images*. Paris : PUF.

Granier, G. et Picot, F. (2003). La place des documents dans l'enseignement de l'histoire et de la géographie » in Michel Hagnerelle (dir.), *Apprendre l'histoire géographique* : Actes du colloque organisé à Paris les 12, 13 et 14 décembre 2002, Marly le Roi, CRPD de l'Académie de Versailles, 177-184.

Joly, M. (2011). *Introduction à l'analyse de l'image*. Paris : Armand Colin. 2<sup>e</sup> édition.

Leduc, J., Marcos-Alvarez, V., Le Pellec, J. (1994). *Construire l'histoire*. Toulouse : Bertrand Lacoste / CRDP Midi Pyrénées.

Le Roux, A. et Gachet, G.-J. (1998). *Apprendre avec les images et les médias*. Caen : CRDP Basse Normandie.

Martineau, R. (1999). *L'histoire à l'école. Matière à penser*. Paris : Le Harmattan.

Prost, A. (1996). *Douze leçons sur l'histoire*. Paris : Seuil. Coll. Points histoire.

Schwarze, C. (2001). *Introduction à la sémantique lexicale*. Tübingen : Narr.

Vergnaud, G. (1990). « La théorie des champs conceptuels », in *Recherches en didactique Des mathématiques*. 10. 2-3. Grenoble : La Pensée sauvage.

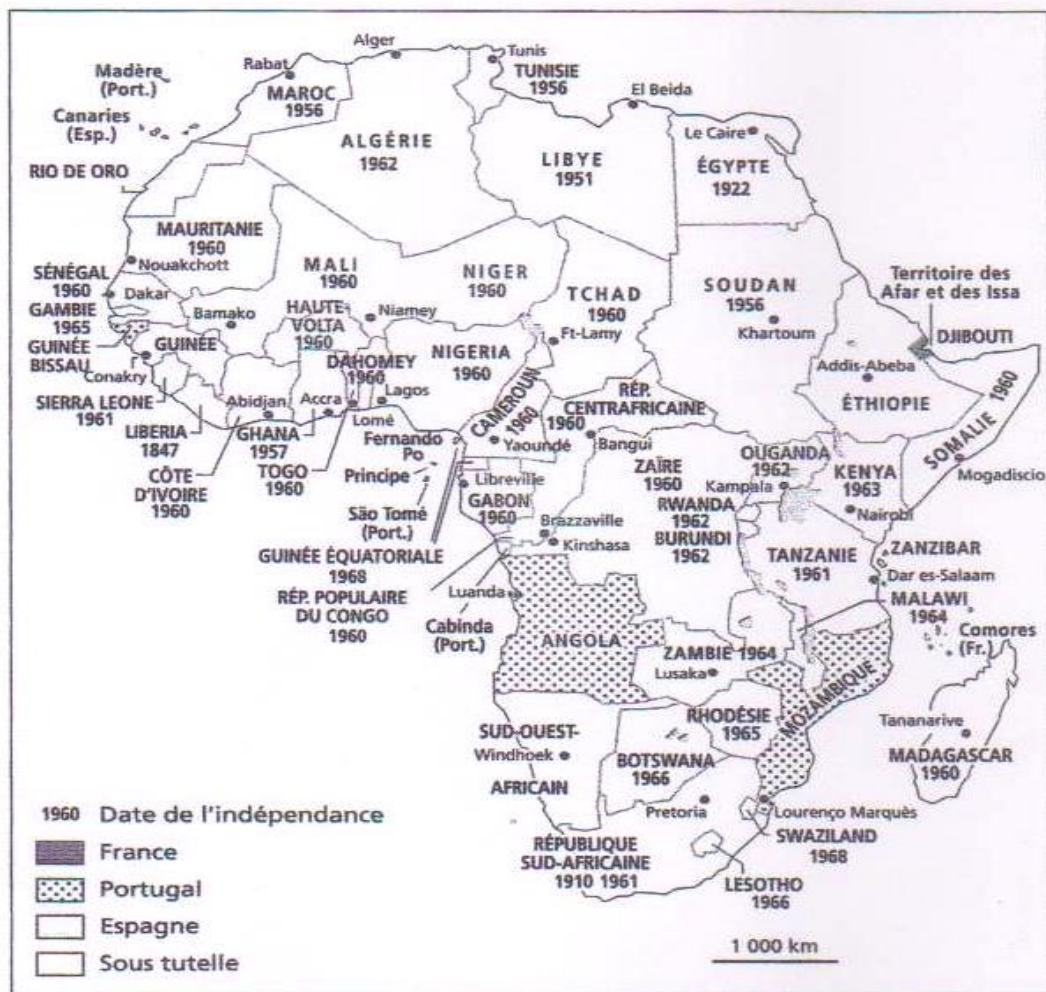
Vygotsky, L. S. (1985). « Le problème de l'enseignement et du développement mental à l'âge scolaire », in Schneuwly B. et J.-P., *Vygotsky aujourd'hui*, coll. « Textes de base en psychologie ». Neuchâtel-Paris : Delachaux et Niestlé.

## Annexe 1 Corpus d'images fixes sur la thématique de la colonisation et la décolonisation

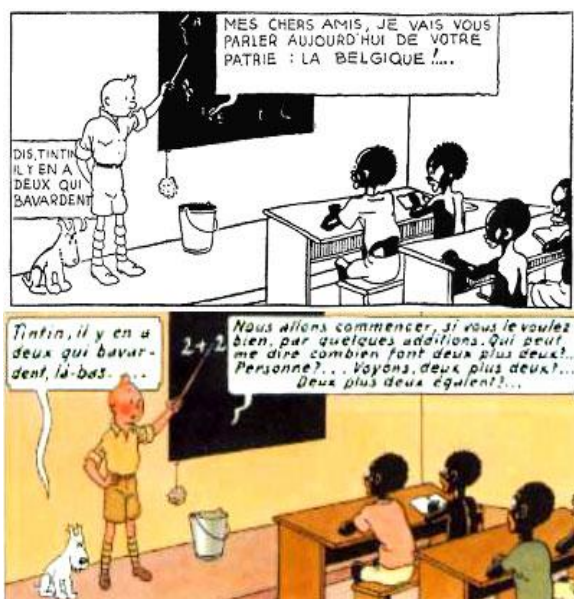


HERGÉ "Tintin au Congo"

## L'Afrique à la fin des années 1960



Source : d'après Catherine Coquery-Vidrovitch, Henri Moniot, *L'Afrique noire de 1800 à nos jours*, op. cit., carte p. 142.



HERGÉ "Tintin au Congo"



Source : <http://www.ina.fr/fresques/jalons/video/InaEdu04540/l-exposition-la-france-d-outre-mer-dans-la-guerre>

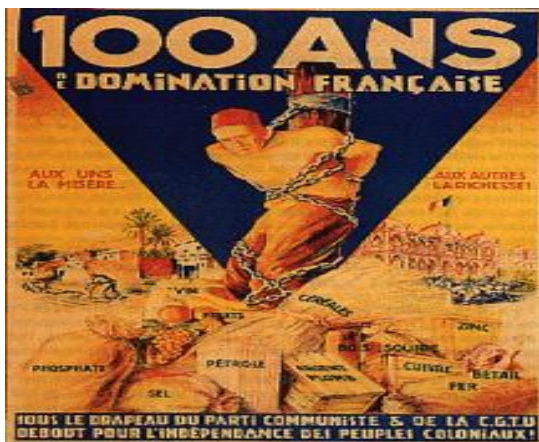




Photographie extraite de Kharbine Tapabor/Collection IM. , p.31 Histoire et



Source : Jean Yves LE NAOUR « Les français dans la grande guerre », in *IMAGES ET HISTOIRE*, Festival de cinéma et d'histoire



Source : affiche du Parti Communiste Français et de la CGTU (Confédération générale du travail unifiée) 1930



Source : Kipré, P. (1992) *Histoire de la Côte d'Ivoire*, Abidjan : AMI, p.81



Source : Affiche de Massacrier, 1962



Source : [http://www.lexpress.fr/actualite/monde/de-gaulle-et-la-bombe-de-brazzaville\\_910916.html#3bVOxWzwYSGAo3rv.99](http://www.lexpress.fr/actualite/monde/de-gaulle-et-la-bombe-de-brazzaville_910916.html#3bVOxWzwYSGAo3rv.99)



**Source :** Pierre Kipré (1992) *Histoire de la Côte d'Ivoire*,  
Abidjan: AMI, p.98

## **Annexe 2** Protocole de la mise en œuvre de l'articulation images fixes et lexique historique

### **Confrontation entre partisans et non partisans de la colonisation**

Vous êtes un partisan de la colonisation chargé par vos pairs de défendre vos intérêts sur l'importance de la colonisation lors d'une série de débats, au cours desquels vous affronterez des non partisans qui vous accusent d'être à la base de certains abus et du sous-développement de l'Afrique.

#### **Consignes ou missions**

- 1- A partir des images, proposer des mots ou expressions qui ont un lien avec la colonisation puis la décolonisation et les inviter à définir les concepts.
- 2- Vous avez à votre disposition un certain nombre d'images. Lesquelles vous choisirez pour soutenir votre argumentation ?
- 3- Répertoirez un maximum d'arguments à présenter lors de ces débats. Vous veillerez à exploiter les images et les notions appropriées pour convaincre les observateurs.

#### **Objectifs :**

- interpréter une image en utilisant le lexique historique
- construire une argumentation dans un jeu de rôles à partir d'une situation-problème comme par exemple Un legs colonial ambigu : la France responsable ? L'article 4 de la loi du 23 février 2005 demandant que soit enseigné « le rôle positif de la colonisation ».
- participer au débat et convaincre avec le lexique historique

#### **Formation des groupes**

Groupe 1 de 5 partisans de la colonisation

Groupe 2 de 5 non partisans

Groupe 3 observateurs

### **Étape 1 : Sélection des images**

1- Travail individuel 2 minutes

2- Mise en commun au sein du groupe 4 minutes

- Chaque membre présente rapidement au groupe les images qu'il a étudiées et explique pourquoi il a fait cette sélection.
- Le groupe inscrit dans un tableau la liste des images qu'il compte utiliser.
- Chaque membre du groupe prend note.

3-intergroupe (4 minutes)

Discussion sur les choix opérés par les différents groupes

4- retour dans les groupes de base (4 minutes)

Discussion, sélection définitive des images

### **Étape 2 : Construction de l'argumentation 1 h 45 mn**

- Formuler des arguments, toujours liés à une ou plusieurs images et au lexique historique.
- Ces arguments doivent être rédigés et hiérarchisés (fondamentaux, secondaires)
- Chaque membre du groupe prend note des arguments
- Penser à une stratégie pour le débat :  
Quels sont les arguments à avancer en premier?, en second .... ?  
Quelles sont les objections que pourraient nous faire nos adversaires ? Comment les contrer ?

Mise en commun, débat et synthèse à partir du lexique historique dans un texte de 5 lignes.

## DEMARCHE QUALITE EN EDUCATION : CAS DU PROFIL DE PERFORMANCE D'UN ENSEIGNANT DES LYCEES ET COLLEGES

**GOHOUA** Dago Emile

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

Côte d'Ivoire, Abidjan

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

### Résumé

Dans la perspective de l'enseignement, la démarche qualité en éducation suggère aux acteurs pédagogiques des aptitudes, des habiletés et des méthodes à acquérir. Celles-ci sont empruntées au monde de l'entreprise pour être plus efficaces. Ainsi, relever le défi de performance de notre système éducatif par l'expertise des enseignants, tel est l'objet de la présente communication.

**Mots clés** : démarche qualité, éducation, performance, enseignant, climat scolaire.

### Abstract

From the point of view of teaching, the quality approach in education, suggests to educational players skills, abilities and methods to be acquired. These are borrowed from the corporate world to be more efficient. Thus, meeting the performance challenge of our education system through the expertise of teachers is the object of this communication.

**Keywords** : quality approach, education, performance, teacher, school climate.

### INTRODUCTION

Les enseignants jouent un rôle d'une importance capitale dans la vie de tous les apprenants. Par cela même, ils influencent d'une manière ou d'une autre, toutes les communautés. C'est alors que leur domaine d'expression fait partie des priorités de l'Etat en vue d'un développement inclusif du pays. C'est pourquoi l'Etat de Côte d'Ivoire, par le Budget Général de Fonctionnement et le Budget Spécial d'Investissement et d'Equipement, consacre plus de 40 % des dépenses publiques au secteur *Education/Formation*. Mais les résultats attendus du système éducatif ne sont pas toujours en adéquation avec les efforts fournis dans ce domaine, D'où, la proposition d'un nouveau mode de gestion et de fonctionnement des écoles emprunté au monde des entreprises pour tenter de relever les défis de l'efficacité de l'école : *La démarche qualité en éducation*. A cet effet, comme

axes de travail, cette communication présente d'abord un fondement théorique de cette approche ensuite, quelques résultats au Bepc et au Bac et enfin, le profil d'un enseignant performant.

## 1-ESQUISSE DE DEFINITION DE LA DEMARCHE QUALITE EN EDUCATION

Promouvoir un service de qualité par la définition des normes. La démarche qualité est un modèle de gestion des entreprises qui consiste à optimiser leurs rendements. Son but est donc la satisfaction de la clientèle. Autrement dit, le client a un pouvoir légitime d'appréciation du service ou du produit qu'il reçoit. La qualité du service ou du produit est en conséquence l'émanation de la somme des expertises des unités de production qui interviennent dans le processus d'achèvement du service ou du produit prêt à la consommation. La symbiose entre les unités de production en interconnexion, nécessite l'établissement des principes standards (type universel) selon la diversité des secteurs de prestation de services ou des types de secteurs de productions. L'école en quête permanente de performances peut-elle y accéder en adoptant cette approche qualitative ? Telle est la problématique !

Quels en sont les fondements ?

## 2- FONDEMENTS THEORIQUES DE LA DEMARCHE QUALITE EN EDUCATION

Les théories sont plusieurs mais nous en avons choisi deux pour cet exemple.

### 2-1-Le modèle théorique de l'entreprise

Cette théorie a été proposée par Jean Brun, un chef d'établissement. Il constate une analogie entre l'école et l'entreprise en vue d'améliorer les résultats des systèmes éducatifs en crise dans les années 1980.

Tableau-1 Analogie entre l'entreprise et l'école

Désignations	Entreprise	Etablissement scolaire
Objectif de gestion	Optimiser les produits	Rendements à optimiser
Normes universelles	Normes universelles	Normes universelles
Promotion	Service de qualité par le respect des normes	Avoir un service de qualité par le respect des normes
Issue de l'effort consensuel	Le service ou le Produit	Les rendements
But	Satisfaction de la clientèle	Satisfaction des partenaires
Test du produit	Appréciation du client	Appréciation des partenaires
Nature des résultats	Ressources matérielles	Ressources humaines
Contrôle et exigence de qualité	Les opérateurs	Les partenaires

Jean Brun déclare à ce propos : « *ma conviction c'est que l'école en recherche d'excellence, a tout avantage à fréquenter l'entreprise et à s'inspirer des méthodes du management qui en assurent l'efficacité* ».



## 2-2-La théorie du climat scolaire

Cette théorie est élaborée par l'équipe des chercheurs sociologues canadiens sous la direction de Janosz et Parent (1998, p. 286). Selon cette équipe, « *le climat scolaire renvoie aux valeurs, aux attitudes et aux sentiments dominant dans le milieu.* » Il est nécessaire de les connaître et de les appliquer pour être mieux performant dans l'environnement scolaire où l'on travaille. Ce climat se subdivise en 05 indicateurs qui sont :

Le climat relationnel, le climat de sécurité, le climat de justice, le climat éducatif et le climat d'appartenance.

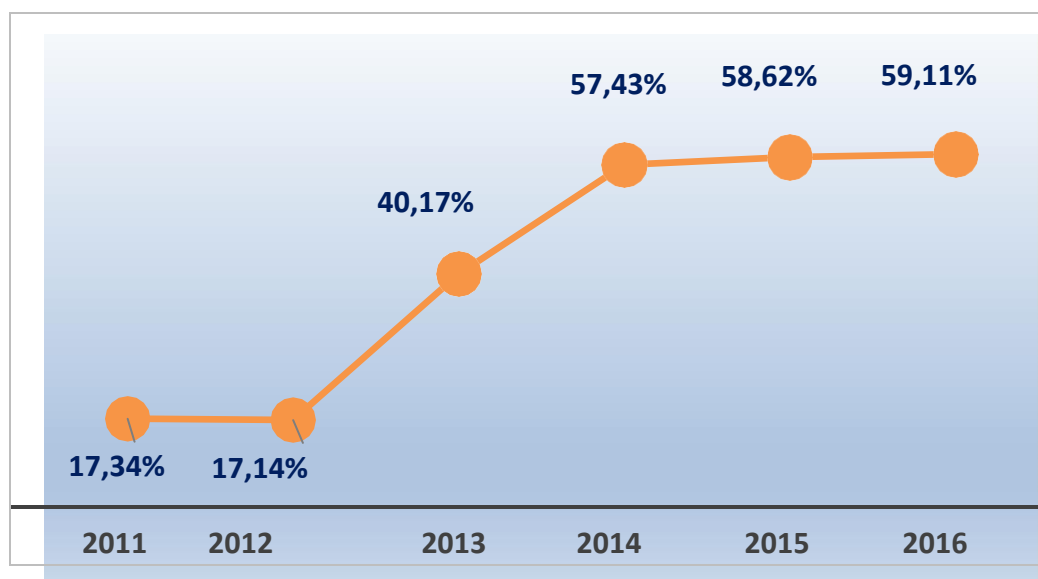
La démarche qualité en éducation concerne tous les secteurs dynamiques externes et internes inhérents au système éducatif en général et en particulier les établissements scolaires. Il s'agit notamment de :

- La politique générale d'éducation ;
- Les critères de choix des systèmes éducatifs en fonction du niveau de développement de la société ;
- L'administration scolaire (Chef d'établissement et censeurs, Intendant ou économiste ...) ;
- Le personnel d'éducation ;
- Les enseignants ;
- Les apprenants (élèves ou étudiants).

Nous avons prioritairement choisi d'exposer le profil d'un enseignant performant parce que, celui-ci étant que dépositaire et dispensateur des savoirs, est l'épine dorsale du système éducatif. A l'instar de tous les acteurs du système éducatif, les résultats suivants témoignent aussi du niveau de productivité des enseignants.

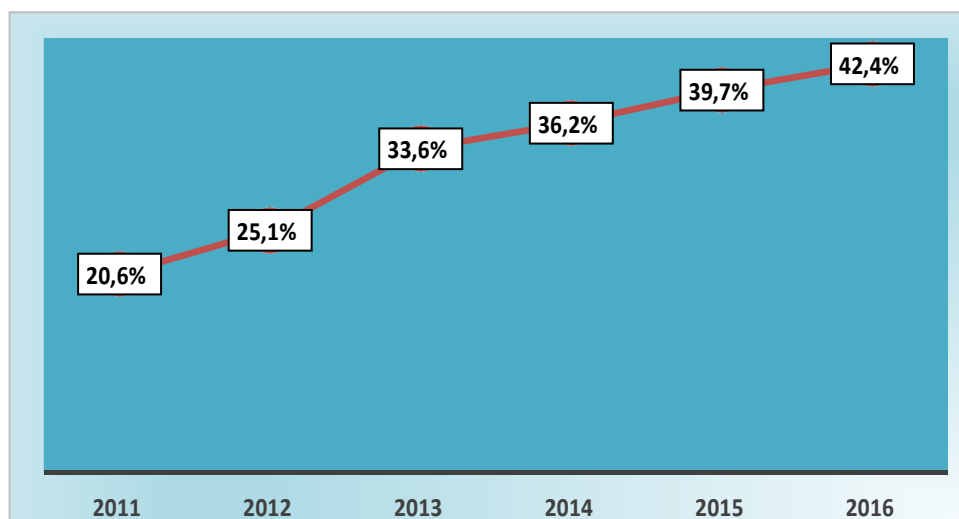
## 3-QUELQUES RESULTATS

### 3-1-Graphique 1: Evolution du taux de réussite au BEPC de 2011 à 2016



Sources : service des statistiques du MEN

### 3-2 Graphique 2: Evolution du taux de réussite au BAC de 2011 à 2016



Sources : service des statistiques du MEN

A propos de ces résultats, notons qu'en regroupant les taux d'admission par 6 années successives depuis 1960 jusqu'à nos jours, ceux-ci sont les meilleurs de notre système éducatif à l'époque de cette rédaction. Cependant, en termes d'efficacité, ils ne sont pas en conformité avec les normes de performances de l'Unesco.

En effet, l'Unesco considère efficace, un système éducatif si ses taux d'admission sont entre 80 et 100 %.

L'inefficacité du système éducatif ivoirien a été aussi mise en évidence à travers les taux élevés des redoublements, les déperditions et le contenu des programmes qui n'est pas toujours en adéquation avec le monde du travail.

#### **4-LE PROFIL D'UN ENSEIGNANT PERFORMANT**

Les qualités substantielles de l'enseignant et les facteurs qui favorisent ses performances, constituent l'ossature de son profil de performance.

##### **4-1- Les qualités substantielles de l'enseignant**

La qualification des enseignants, leur ancienneté dans l'exercice professionnel et l'art d'enseigner, sont les principaux indicateurs de cette partie car en effet, dit-on « *sans enseignants pas d'école* ».

##### **4-1-1- Qualification**

Ce premier maillon de la qualité professionnelle de l'enseignant est de type académique et pédagogique.

Le premier aspect concerne l'acquisition des diplômes dans les universités et grandes écoles. Ici, les progressions diffusent des savoirs de base à caractère général.

Le second aspect a un caractère technique et professionnel. Il s'agit de la formation pédagogique de l'enseignant En Côte d'Ivoire, celle-ci se fait à l'ENS pour l'enseignement des lettres, des langues des sciences ..., à l'INSAAC pour l'enseignement artistique et culturel, à l'INJS pour enseignement sportif et à l'IPNETP pour l'enseignement technique et professionnel. Cette formation est assortie de certificats d'aptitudes pédagogiques nécessaires pour un enseignement de qualité.

Si la qualité de la formation des enseignants est un socle, la maîtrise de leurs disciplines s'avèrent une nécessité Ceci parce que, avant de dispenser un savoir quelconque, il faut d'abord le posséder et bien le maîtriser au fil de l'ancienneté.

#### **4-1-2- Expériences professionnelles**

Pour *Mingat et Jarousse* (1989), en ce qui concerne l'expérience professionnelle des enseignants, les résultats des études tendent à montrer que si l'effet est généralement positif, plus l'expérience est longue et plus sont élevés les niveaux de performance des élèves. L'ancienneté de l'enseignant est donc l'un des facteurs qui concourt à l'amélioration de la qualité de l'enseignement. Ce faisant, c'est un maillon essentiel dans le processus de l'encadrement pédagogique des élèves.

#### **4-1-3- « L'Art d'enseigner »**

L'art d'enseigner, c'est l'aptitude de l'enseignant à susciter la passion des apprenants autour de sa discipline.

Cela suppose que l'enseignant doit préalablement prendre un certain nombre de dispositions pour y parvenir. D'abord, il doit minutieusement préparer le cours. Ensuite, il révisera et actualisera ses connaissances et enfin dispenser son cours avec aisance et professionnalisme.

Ce point suppose que le plus grand nombre d'apprenants doivent avoir bien compris et mêmes être capables à leurs tours d'expliquer aisément le cours aux éventuels absents. Pour y arriver, il faut :

- ❖ Imposer le respect et la discipline dans la relation didactique entre l'enseignant et l'apprenant autour du savoir (le cours), pour atteindre l'objectif immédiat (être bien compris par l'élève).
- ❖ Veiller à ce que le cours se passe dans une ambiance de paix et de tranquillité (l'enseignant doit éviter le contentieux entre lui et les élèves)
- ❖ Respecter le timing du cours et se donner le temps de bien reporter la progression dans le cahier de texte pour mettre à l'aise les contrôleurs.

#### **4-2-Gestion du temps de travail**

Selon les propos de Diambomba (1997), *le temps est un facteur capital surtout dans l'apprentissage. L'enseignant efficace est aussi celui qui arrive à maximiser le temps d'apprentissage réel.*

Il existe trois modes de gestion du temps de travail des enseignants: la ponctualité, l'assiduité et les absences aux cours.

#### **4-2-1-La ponctualité et l'assiduité des enseignants**

Ces vertus consistent à être à l'heure en classe et y être toutefois qu'on a cours. Elles conduisent à relever le défi du timing de chaque cours et de la progression dans de bonnes conditions.

#### **4-2-2- Les absences aux cours**

Dans l'exercice de leur fonction, les enseignants, tout comme les personnels de direction ou d'éducation ... ont droit de prendre une autorisation d'absence.

Cette affirmation est conforme à l'article 64 alinéa 2 du statut de la Fonction publique qui dispose que « *le fonctionnaire en activité a droit à des autorisations d'absence et des permissions spéciales ...* ». Cette demande d'autorisation d'absence doit être motivée par une cause jugée valable par le supérieur hiérarchique immédiat ou le chef d'établissement. Au niveau des professeurs, la demande d'autorisation comporte une rubrique où l'enseignant prend l'engagement de rattraper les heures de cours perdues du fait de son absence légale. Les absences de quelques heures ou d'une journée, sont autorisées par les censeurs. En effet, les censeurs sont chargés du contrôle et du suivi de la pédagogie. A ce titre, ils font des contrôles de présence ou d'absence des enseignants 30 mn environ après le début des cours aussi bien dans les matinées que dans les soirées. Il se trouve curieusement que des professeurs s'absentent pour une ou deux heures sans avertir la hiérarchie. Selon les censeurs, ces absences sont souvent fréquentes aux heures de cours de 13 heures à 15 heures pour ceux qui font la double vacation, dans les dernières heures des vendredis et surtout en fin de mois ou de trimestre après le calcul des moyennes. Ces actes irresponsables et inciviques malheureusement récurrents, relèvent d'un déficit de conscience professionnelle de la part de ces enseignants.

Pour le sociologue Diambomba (1997), « *le manque d'efficacité des écoles publiques est lié en partie à la perte de temps. De plus l'analyse des différences de performances entre les élèves fait ressortir que le temps scolaire explique une variation importante des résultats entre écoles et entre secteur public et privé.* »

#### **4-3- Faire les évaluations**

Toutes les évaluations doivent être assorties de notations et des corrections. Il existe deux grands types d'évaluation : l'évaluation formative et l'évaluation sommative.

##### **4-3-1 L'évaluation formative**

Elle se passe pendant le cours. Ce sont les questions de compréhension que pose l'enseignant aux apprenants pour se rassurer si ceux-ci comprennent les différentes articulations de l'enseignement qui est dispensé. Ce sont des interrogations orales, des exercices de maison ou des devoirs de maison.

##### **4-3-2- L'évaluation sommative**

Celle-ci concerne les interrogations écrites, les devoirs de classe, les devoirs de niveau, les examens blancs et les examens de fins de cycle.

Ces évaluations doivent porter *sur le contenu des cours* dispensés, et être en rapport direct avec les exercices d'application ou les explications données par l'enseignant. Leur fréquence doit être aussi raisonnable. Tout se limitera donc au curriculum de la progression.

Quant à la *notation*, elle doit être conforme au *barème* établi à cet effet. Cela suppose que toute réclamation doit recourir au strict respect dudit barème. Enfin, l'enseignant doit donner l'occasion aux apprenants de découvrir leurs compétences et leurs faiblesses par des *corrections régulières* et bien faites. Celles-ci peuvent être faites par l'enseignant lui-même ou les candidats qui ont particulièrement réussi leurs compositions.

NB : Ne jamais donner 00/20 à un élève pour cause de bavardage ou d'indiscipline. C'est un acte anti pédagogique et dépourvu de tout sens. Mieux vaudra alors recourir aux services des éducateurs pour les questions d'indiscipline.

## CONCLUSION

La démarche qualité en éducation fait partie du vaste domaine des performances en éducation. Mais elle s'exprime mieux dans la micro sociologie des écoles. Elle s'intéresse surtout aux différents éléments systémiques de la dynamique interne des établissements scolaires. Dans cette démarche, Nous retenons qu'un enseignant est performant si la plupart de ses apprenants comprennent très bien ses cours et réussissent leurs évaluations. La performance des enseignants repose en premier lieu sur leur formation en sciences de l'éducation (pédagogique, didactique, etc.). Aux heures de la recherche effrénée de l'excellence, mieux vaudrait privilégier ce type de formation et arrêter de déverser dans nos lycées et collèges des individus recrutés directement sans aptitude technique à l'exercice du métier délicat d'enseignant.

## BIBLIOGRAPHIE

**Anderson, L.W. 2004.** *Accroître l'efficacité des enseignants.* Paris : UNESCO

**Caillods. F et Postlethwaite. T.N 1989.** *Les conditions d'enseignement et d'apprentissage dans les pays en développement.* Paris : IPE.

**Cousin O-, 1998,** *L'efficacité des collèges, sociologie de l'effet établissement,* Paris PUF.

**Avaud Gros et Hexel2005.** *Climat d'établissement : enquête auprès des directrices et des directeurs de collèges du cycle d'orientation,* service de la recherche en éducation, Genève.

**Erouet et Duterrq, 1997,** *Etablissement scolaire, autonomie local et service public,* Paris, ESF, 2<sup>e</sup> édition.

**Doyle, W. 1986,** *Paradigme de recherche sur l'efficacité des enseignants.* In l'art de la science de l'enseignement. Bruxelles : Labor, p. 425-482.

**Establet, 1987,** *L'école est-elle rentable ?,* Paris, PUF.

**Felouzis. G, 1997.** *L'efficacité des enseignants. Sociologie de la relation pédagogique.* Paris : PUF.

**Janosz M. Georges, P. Parent S.** « L'environnement socioéducatif à l'école secondaire, un modèle théorique pour guider l'évaluation du milieu », *Revue canadienne de psychoéducation*, vol 27 n°2, 1998, p. 286.

**Rocare 2010 :** *Politiques d'efficacité interne et qualité de l'éducation dans le système général : Cas des établissements publics d'Abidjan et de.*



## LE FASSA-LA DANS LA COMMUNICATION ORALE, UN AXE DE DEVELOPPEMENT CULTUREL EN COTE D'IVOIRE

Gnéré Laetitia Blama **DAGNOGO**

Université Alassane Ouattara de Bouaké  
(Côte d'Ivoire)

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

[d\\_joticia@yahoo.fr](mailto:d_joticia@yahoo.fr)

Arrouna **SAMASSE**

Université Alassane Ouattara de Bouaké  
(Côte d'Ivoire)

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

### Résumé

"Il n'y a pas de développement sans développement culturel", a-t-on coutume d'entendre. Partant de cela, on peut affirmer que la culture est le facteur capital dans le processus de développement. Ainsi, le *fassa-là* qui est une forme de communication orale, un art oratoire essentiellement pratiqué par les griots en pays mandingue, est un trait culturel de cette communauté et mérite qu'on s'y intéresse relativement aux questions de développement. Dès lors, les recherches menées dans le cadre de cet article ont pour objectif d'inscrire cette pratique dans le répertoire des cultures ivoiriennes susceptibles d'accompagner le développement. Pour cela, l'étude, essentiellement de source orale, est basée sur les récits et témoignages d'acteurs et d'adeptes du *fassa-lâ*. Elle permet de faire connaître cette activité, de découvrir ses origines, ses pratiques ainsi que les mutations qu'elle a subies dans la société traditionnelle mandingue.

**Mots clés :** *fassa-là*, Culture, Identité, Communication, Griots, Développement.

### Abstract

There is no development without cultural development", is what we are commonly heard to say. From this, it can be said that culture is the crucial factor in the development process. Thus, the *fassa-là*, which is a form of oral communication, a public speaking art essentially practiced by griots in Mandingo country, is a cultural trait of this community and is worth considering when we think about issues of development. Therefore, the investigations in this paper aim to include this practice in the repertory of Ivorian cultures that could contribute to development. To do this, the study, which is essentially oral in source, is based on the stories and experiences of actors and



followers of fassa-lâ. It aims to make this activity known, to discover its origins, its practices and the mutations it has been subjected from the traditional Mandingo society to the present day.

**Key words:** *fassa-lâ*, Culture, Identity, Communication, Griots, Development.

## INTRODUCTION

La colonisation a entraîné une vague de changements et de bouleversements dans toutes les structures de base de la société traditionnelle africaine, tant au niveau politique, économique, social que culturel. Elle a inculqué une nouvelle manière de penser, d'agir et de se comporter, reléguant ainsi au second plan certaines traditions qui représentaient l'identité de l'Afrique noire. Parmi les pratiques traditionnelles sujettes à des variations, figure l'activité des griots à travers leur maîtrise de la parole, dans la société mandingue. La pratique parolière que nous avons nommée le "*fassa-lâ*" c'est-à-dire chanter les éloges, a connu des mutations au fil du temps dans les événements de prédilection, que sont les cérémonies de baptêmes et de mariages. En effet, le *fassa-lâ* est une forme de communication orale, une pratique culturelle ancestrale du peuple mandingue qui se matérialise par le fait qu'un griot chante les louanges et encense une personne publiquement dans l'optique soit de lui rendre hommage, de lui donner une grande estime d'elle-même, soit de lui accorder une haute importance aux yeux des autres. Selon Zaneti Vincent (1990), dans la société mandingue, le griot (*djeli*) est celui qui détient le pouvoir de la parole, il est l'artisan du verbe. Il est "*nyamakala*", c'est-à-dire artisan, homme de caste. Pratiquée majoritairement dans les pays de l'Afrique de l'Ouest tels que le Mali, la Guinée et le Sénégal, le *fassa-lâ* fait également partie du capital culturel ivoirien, à travers les communautés du nord ivoiriens. C'est un aspect culturel essentiel qui pourrait contribuer, de façon significative, à impulser le développement dans sa dimension culturelle. Comme dit Ropivia, « l'Afrique a besoin d'un réajustement culturel pour son développement. » (M-L Ropivia, 1995, p. 402). Alors, quelles sont les pratiques du *fassa-lâ* et comment cette forme de communication orale peut-elle favoriser le développement culturel en Afrique de l'Ouest en général et en Côte d'Ivoire en particulier ? Nous partons du postulat selon lequel le *fassa-lâ*, parce qu'il occupe une place prépondérante dans l'imaginaire social mandingue, pourrait être un canal par excellence de transmission et de valorisation de cette culture, dans sa dimension documentaire et artistique. Aussi, cette dextérité dans le maniement de la parole qu'est le *fassa-lâ* fait-elle partie d'un patrimoine culturel, d'une identité culturelle, celle du peuple Mandingue. Alors, cet article qui s'inscrit dans le champ théorique de l'identité culturelle sera triplement articulé. Après une brève présentation de l'historique du *fassa-lâ*, nous faisons une incursion dans l'imaginaire culturel mandingue pour comprendre les fondements de cette pratique. Enfin la discussion consistera à argumenter en faveur d'une valorisation de la pratique qui contribuerait au rayonnement de l'identité culturelle mandingue en général. Mais avant, qu'est-ce que l'identité culturelle ?

### 1. Cadre théorique et méthodologique

Mariette Thérberge définit l'identité culturelle comme « *ce par quoi se reconnaît une communauté humaine (...) en termes de valeurs, de pensées et d'engagement, de langues et de lieu de vie, de pratiques, de traditions et de croyances, de vécu en commun et de mémoire historique* » (1998, p. 267). En outre, la théorie de l'identité culturelle stipule que l'inefficacité d'un modèle de

développement résulte de l'inadaptation à la culture du peuple auquel il est appliqué. Alors, selon Guy Bessete (1997), tout développement territorial doit être local et culturel, et, pour atteindre cet idéal, « chaque peuple devrait inventer son modèle de développement, conforme à son identité culturelle, son histoire, sa mémoire » (1997, p. 14). Pour lui, il faut sauver du passé tout ce qui peut l'être et sélectionner dans la modernité tout ce qui ne nuit pas à l'identité ; car, la base du développement est le local (non le national) et le culturel (non le politique) (G. Bessète, idem.).

Les localités choisies pour cette étude sont les villes de Ferkessedougou et Bouaké en Côte d'Ivoire. La démarche méthodologique de collecte de données est l'approche qualitative avec un échantillon aléatoire sans prédéfinition de la taille. Ainsi, sur le terrain, nous avons combiné l'observation in situ et les entretiens semi-directifs avec des griots et griottes actifs dans le *fassa-là*. Leurs récits, d'où nous tenons également en partie, les informations relatives à l'historique de la pratique, ont été évalués à l'aune de l'analyse du discours social.

## **2. Genèse et pratiques du fassa-lâ dans la société mandingue**

Quelles sont les origines ou les fondements du *fassa-lâ* et qu'est-ce qui caractérise sa pratique dans la société mandingue, sont les questions qui trouvent leurs réponses dans cette séquence. Ces informations sont essentiellement basées sur les récits des interviewés lors de nos investigations.

### **2.1. De l'histoire du fassa-lâ chez le peuple mandingue**

Les propos recueillis à l'issue de nos investigations indiquent que le fondement de la pratique griotique serait profondément lié à la religion musulmane et à l'histoire du peuple mandingue, notamment l'empire mandingue. En effet, nombreux sont ceux qui attribuent l'origine du *fassa-lâ* avec son acteur principal, le griot, au prophète de l'Islam, Mahomet (la paix soit sur Lui) à travers des légendes aux versions similaires. Ces légendes mettent en scène le prophète et Soura kata Ibn Malik, présenté comme un chef de guerre non musulman à qui il avait été promis de l'or, de l'argent ainsi que des esclaves, s'il parvenait à capturer ou tuer le Prophète, qui se rendait à Médine. Une confrontation eut lieu entre les deux individus au cours de laquelle, le Prophète de l'Islam réussit non seulement à vaincre Soura Kata Ibn Malik, mais aussi à le convaincre de se mettre au service de l'Islam en tant que communicateur, annonciateur et griot. Soura Ibn Malik serait de ce fait considéré comme l'ancêtre des griots. C'est ce qui ressort des propos suivants de Aboubakar Dramé : « *La pratique griotique a commencé depuis le temps du prophète de l'Islam (...) Elle a débuté avec la victoire du prophète Mahomet sur le guerrier Soura kata ibn Malick* »<sup>1</sup> et de Lassiné Dramé, « *l'ancêtre des griots se nomme Soura kata Ibn Malik, c'était un maître de guerre donc un guerrier redouté par tous (...) il a eu plusieurs enfants (...) dont descend Gnankouma Doha, fils de Douga qui est le premier griot du mandé* »<sup>2</sup>.

Par ailleurs, Gnan Kouma Doha serait également celui qui a osé franchir la porte de soumangourou, le roi Sosso aux pouvoirs mystiques, que tout le monde craignait et que personne ne pouvait approcher ni vaincre. Gnan Kouma se serait alors faufilé dans cette maison, dans le but d'espionner les pratiques mystiques de Soumangourou. Mais sur les lieux, il s'est permis de jouer

---

<sup>1</sup> Entretien réalisé avec Aboubacar Dramé, le 13 avril 2020 à Bouaké

<sup>2</sup> Entretien réalisé avec le griot Lassiné Dramé, le 14 avril 2020 à Bouaké

au balafon sacré du roi après avoir négocié avec l'épervier qui gardait l'instrument en question. Lorsqu'il a commencé à jouer Soumangourou serait apparu comme poussé par le vent. Surpris par cette présence audacieuse dans sa maison, le roi crût d'abord avoir affaire à un génie, mais Gnan Kouma avoua qu'il était un être humain. Alors, craignant les répercussions de la colère du roi, Gnan Kouma se mit à lui faire des éloges, à proférer des paroles qui magnifiaient son pouvoir, sa puissance et sa notoriété. Cela plût au roi qui l'adopta et lui donna le nom de Balla Fasseke Kouyaté, en le nommant officiellement comme le griot du roi. Ainsi, les Kouyaté sont considérés comme les précurseurs du *fassa-là* dans la société mandingue. Comme dit cette autre interviewée du nom de Djegnale Kouyaté, « *La Caste des griots dont le Kouyaté est maître est née puis s'est développée dans un monde où n'existaient pas l'écriture, moins la Radio et la Télévision (...) les Kouyaté sont considérés comme les premiers de toutes les familles griottes* »<sup>3</sup>. Dans notre société actuelle, quels sont les aspects et les pratiques de cette forme de communication orale, aux origines ancestrales mais qui demeure un attrait dans la culture mandingue ?

## **2.2. De la pratique du *fassa-là***

Dans la société mandingue, le *fassa-lâ* est pratiqué par le *djeli* (griot), une personnalité d'une importance capitale dans la culture mandingue. Le griot jouit d'un énorme privilège et fait preuve de plusieurs compétences dont la plus prestigieuse est le maniement de la parole, l'art de rendre hommage à une personne en public. Cette pratique que nous avons nommée le *fassa-là*, et dont les effets ressemblent parfois à un envoutement, est une forme de communication orale avec les principaux facteurs de la communication.

### **2-2-1- Le *fassa-là* ou l'art de la communication orale**

Les études en communication nous apprennent que dans un système de communication, il y'a six principaux éléments encore appelés six facteurs de la communication. Ce sont l'émetteur, le récepteur, le message, le canal, le code et le référent. A ces six facteurs on ajoute un septième élément, le feedback, sans lequel l'action de la communication, réalisée dans un contexte bien précis, reste inachevée. La communication est donc accomplie dans le cadre du *fassa-là* parce que le griot (émetteur) qui s'adresse à une personnalité (récepteur) pour chanter ses éloges (message) en utilisant son art oratoire (canal) et en se référant à la généalogie de celui-ci (référent), dans une langue qui leur est commune (code), lors d'évènements heureux ou malheureux (contexte), reçoit une rétribution (feedback) en fonction de l'effet produit par sa prestation.

Ainsi, dans la pratique du *fassa-lâ*, le griot est un parolier, un as dans le maniement du verbe. Il est aussi musicien et chanteur. Son éloquence et son habilité à manier le verbe lui confère une parfaite réussite dans la pratique du *fassa-lâ*. En effet, à travers son art oratoire, le griot met en scène des techniques et des formes de récit qui ne peuvent laisser indifférent celui pour qui, il chante le *fassa-lâ*. Grâce à sa capacité extraordinaire de mémorisation et son à éloquence, le griot rappelle les faits marquants de la famille de sa cible, d'une manière exaltante et subliminale, de sorte à la rendre sensible non seulement aux paroles mais aussi à la musique qui l'accompagne.

---

<sup>3</sup> Entretien réalisé avec Djegnale Kouyaté le 04 avril 2020 à Ferké

En général, le griot dit des paroles plaisantes et agréables pour la personne à qui il s'adresse. Toutefois, même s'il en était autrement, le griot ne risque aucune sanction car il bénéficie d'une certaine immunité qui lui confère une parfaite liberté d'expression. Comme dit Sory Camara, les griots « *bénéficient d'une immunité particulière dont la première manifestation est qu'on ne peut se mettre en colère contre eux. On ne peut ni les injurier, ni les rouer de coups. Ils bénéficient même de l'immunité de la peine de mort peu importe les circonstances* » (S. Camara, 1976, p. 178). Et à Valérie Thiam d'ajouter que « *le griot possède une très grande liberté de parole, il manie aussi bien la flatterie que le persiflage, personne, pas même les plus hauts dignitaires, n'y échappe au risque d'entendre ses quatre vérités et de se voir tourner en ridicule par un griot.* » (V. Thiam, 2004, p. 15). Ainsi donc, que ce soit pour glorifier, pour honorer ou au contraire pour déprécier, blâmer ou déshonorer, le griot exerce son art oratoire en parfaite liberté.

### 2-2-2- Le contexte d'exercice du *fassa-là*

Le *fassa-là* se pratique conformément à certaines exigences. Ces exigences concernent le lieu de prédilection, les cibles, les objectifs mais également les interdits qui régissent la pratique. S'agissant du lieu, le *fassa-là* se pratique traditionnellement dans la cour royale. Dans ce cadre, le griot se doit de suivre le roi partout où il va dans le but de lui confirmer sa suprématie et son hégémonie sur ses sujets. Le *fassa-là* serait également pratiqué sur les champs de batailles pour galvaniser, inciter les combattants à plus de courage et à se donner davantage. Par ailleurs, les cérémonies de circoncisions sont des occasions pour les griots de mettre en scène leur art, la maîtrise et le maniement de la parole à travers le *fassa-lâ*. Comme dit Sory Camara, cette circonstance est « *le solisi, danse nocturne précédant la circoncision ; ces nuits-là, les chansons qui accompagnent les danses donnent lieu à de véritables orgies verbales* » (S. Camara, Op.cit, p. 184). En outre, les cérémonies de mariages et de baptêmes sont également des lucarnes par excellence pour la pratique du *fassa-lâ*. Ces moments de défoulement, de réjouissances et de solennité offrent plus de visibilité à la pratique, au point où, « *nul mariage ou baptême n'était digne de nom, ne rentrait dans la mémoire collective s'il n'avait connu la participation du plus prolifique et du plus adulé des griots (...)* ». (I. Saïbou., 2004, p. 98). En ce qui concerne la cible, les propos suivants nous en donnent une idée : « *le prophète dit à Soura Kata Ibn Malik que si tu veux continuer de demander, demande aux musulmans, demande aux nobles, demande à ceux qui en ont, mais ne ment jamais en demandant.* »<sup>4</sup> On comprend alors que le *fassa-lâ*, dans son origine n'est normalement pas adressé à tout le monde. Il était réservé à la catégorie de ceux qui sont appelés les "*horrons*" (les nobles), les hérauts, les rois et les personnes d'une certaine classe privilégiée. Le *fassa-lâ* ne se fait pas pour un couard mais plutôt pour une personne qui a su se démarquer par un fait de grande ampleur ou un acte de bravoure remarquable dans la société. Dès lors, la pratique a donc pour but de rendre hommage au roi, de lui témoigner son autorité et de le magnifier. Pour les hérauts et les nobles, le *fassa-lâ* permet de les glorifier et de leur témoigner la reconnaissance pour leur acte de bravoure ou de courage. Le *fassa-lâ* à l'origine n'est fondamentalement pas une activité à but lucratif. Pour parler enfin des interdits, nous avons noté que le mensonge est un interdit dans la pratique. Il serait également « *formellement interdit à un griot de faire l'apologie*

<sup>4</sup> Propos issus de l'entretien avec M. Gaoussou Touré le 25 mars 2020 à Ferké.

de la division entre les personnes »<sup>5</sup> En effet, le griot, considéré comme une aiguille enfilée, est celui qui coud le tissu social et prône la paix. Par conséquent, il ne doit et ne peut s'inscrire dans un versant contraire à cette idéologie. Aussi est-il interdit de pratiquer le *fassa-lâ* pour un confrère de la même corporation, c'est-à-dire pour un autre griot. Le griot devant exprimer sa gratitude à son confrère autrement qu'à travers les éloges.

Toutes ces exigences confèrent au griot l'immunité qui lui octroie la liberté totale d'expression de sa pensée, lors des cérémonies publiques sans craindre ni la colère, ni les représailles de sa cible. Le griot, dans la pratique du *fassa-lâ* n'est soumis à aucune peine, y compris la peine de mort.

### **2-2-3- Le rite du *fassa-lâ* dans les cérémonies mandingues**

Le *fassa-lâ* se pratique culturellement lors des cérémonies mandingues, notamment, les cérémonies de mariage et de baptême où le griot fait preuve de son talent oratoire pour bénéficier de don en retour. Certaines personnes en quête de visibilité ou de promotion profitent de ces instants pour se faire remarquer en distribuant d'importantes sommes d'argent aux griots. Cet acte appelé dans le langage populaire ivoirien "le travaillement" a d'ailleurs dépassé les frontières de la culture mandingue pour infiltrer le milieu artistique avec les chanteurs du "*coupé-décalé*". On parle de faire "*l'atalaku*" d'une personne. De nos jours, la pratique semble être un rituel obligatoire pour tout événement de réjouissance, tel que le mariage. Le *fassa-lâ* se positionne même comme une garantie de durabilité du mariage. Les adeptes de cette position affirment qu'un mariage célébré sans le rite du *fassa-lâ* ne saurait être de longue durée. Mais cette perception semble ne pas faire l'unanimité. Pour les opposants, cette pratique d'animation et de réjouissance ne saurait conditionner la réussite ou l'échec d'un événement aussi important qu'un mariage ou un baptême. Cela d'autant plus que les griots qui pratiquent le *fassa-lâ* n'ont pas une telle influence dans la société. Ils seraient considérés comme « *des personnes impures au regard de certaines taches sociales qui leurs sont confiés* » (S. Camara, op.cit., p. 90). Toutefois, le *fassa-lâ* donne à l'évènement une dimension festive, il contribue à agrémenter la cérémonie de mariage ou de baptême.

### **2-3- Les perceptions contemporaines du *fassa-lâ***

Comme toute pratique, le *fassa-lâ* a subi des mutations au fil du temps et renferme de nos jours de nouvelles perceptions.

#### **2.3.1- Le *fassa-lâ* comme une pratique des riches**

Autrefois culturellement dépourvu de toute intention lucrative, le *fassa-lâ* est aujourd'hui considéré comme une pratique réservée aux plus nantis, aux riches, car ce sont ceux-là qui réagissent par une démonstration de leur richesse. En effet, dans sa pratique actuelle, l'objectif du *fassa-lâ* pour un griot est de se voir couvrir de liasses de billets de banques lorsqu'il chante les louanges d'un individu. Ainsi, au cours de nos observations *in situ*, nous avons pu remarquer que le *fassa-lâ* suscite parfois un challenge dans, le "*travaillement*", c'est-à-dire la distribution des billets de banque à une personne qui t'honore par ses paroles ou à travers un chant. Il existe une sorte de concurrence car chacun veut être celui qui aura donné le plus d'argent. C'est ce qui

---

<sup>5</sup> Propos issus de l'entretien avec M. Dramé Sidiki le 29 mars 2020 à Ferké

justifie les propos de cette dame qui disait à son amie lors de la cérémonie de mariage à laquelle nous assistions que « (...) le *fassa-lâ*, c'est pour les riches (...) », « moi je ne peux pas faire cela, jeter l'argent comme ça, non... ceux qui font cela c'est parce que ils ont beaucoup d'argent (...) ».

Par ailleurs, affirmer que le *fassa-lâ* est une pratique de riche n'est pas forcément une conviction contemporaine car dans la société traditionnelle mandingue, ceux à qui le *fassa-lâ* était destiné faisaient des dons de diverses natures (or, diamant, argent, esclaves...) pour marquer leur joie et témoigner leur reconnaissance à l'égard du griot chanteur.

### **2.3.2. Le *fassa-lâ*, une question d'honneur et de dignité**

Si le fait de distribuer de l'argent aux griots lors des cérémonies publiques peut être considéré comme une démonstration de sa richesse ou une quête de visibilité ou de notoriété auprès du public, le *fassa-lâ* renferme également des enjeux liés à l'honneur et la dignité. Ainsi, ne pas réagir matériellement aux éloges et louanges d'un griot peut être considéré comme une atteinte à l'honneur de la famille ou la tribu qu'on représente. C'est pourquoi dans certaines circonstances, celui dont on chante les honneurs publiquement, celui dont le griot rappelle la généalogie et la notoriété de la lignée se voit parfois contraint de faire un don que ce soit en espèce ou en nature. Par ailleurs, dans la société mandingue, l'un des principes stipule que celui qui reçoit un don perd de sa dignité qu'il concède à celui qui donne. Alors, donner publiquement permet d'affirmer ou de confirmer son honneur et sa dignité aux yeux de tous ; mais cela n'entache en rien la dignité du griot car celui-ci serait, comme dit cette griotte du nom de Sanogo Aminata interviewée à Bouaké,

*« un quémendeur légitime parce que c'est Dieu qui l'a créé ainsi. Il vient vers les gens pour demander mais cela ne fait pas de lui un mendiant car il met quelque chose en pratique pour que tu puisses lui donner quelque chose en retour. »* Elle explique que *« le griot ne viendra pas comme ça te dire, donne-moi ça mais il va prononcer des paroles qui vont faire que tu vas te sentir obligé de lui donner ce dont il a besoin. Donc d'une part c'est un quémendeur légitime et admis dans la société mandingue. C'est Dieu qui les a créés comme ça, c'est leur métier de demander.<sup>6</sup> »*

### **2.3.3. Le *fassa-lâ*, une arène de démonstration de la capabilité des adeptes**

De plus en plus, les cérémonies de prédilection du *fassa-lâ* sont des occasions de présentation et de démonstration de la puissance économique pour les adeptes. En effet, il est très courant de voir deux personnes se défier à l'occasion du *fassa-lâ* dans une cérémonie mandingue. Chacune dans le but de se vanter d'avoir fait le plus de "*travaillement*" sur le griot. Aussi, assistons-nous à une concurrence vestimentaire et de possession de bijoux de valeurs. Réagir au *fassa-lâ* en ayant fait le plus prestigieux des dons semble constituer un défi pour la majorité des femmes au point où toutes leurs économies se font dans l'optique de pouvoir relever les défis liés au *fassa-lâ* lors des cérémonies auxquelles elles participent, en démontrant leur capabilité. Selon Soro Kadi, une adepte du *fassa-lâ*,

---

<sup>6</sup> Sanogo Maminata (adepte du *fassala*) entretien réalisé à Bouaké. Le 26/04/2020

*Souvent le fassa-lâ lors des cérémonies est source de rivalité et de conflit. Chaque femme veut donner plus d'argent pour être plus estimé et respecté aux yeux des autres. Par exemple dans un mariage, moi je voulais donner beaucoup d'argent que ma camarade pour qu'elle me respecte et avoir également l'estime et le respect du griot qui chante de sorte que si demain il me voit quelque part d'autre il puisse se souvenir de moi et s'intéresser à moi.*<sup>7</sup>

Les adeptes du *fassa-lâ*, majoritairement les femmes sont donc des adversaires et des concurrentes lors des événements publics. Même les femmes financièrement moins nantis s'adonnent parfois à cette pratique, en quête d'estime de soi et des autres. Les cérémonies mandingues se présentent désormais comme des occasions pour se défier les uns les autres à travers une démonstration de son élégance, de sa notoriété et de sa richesse.

#### **2.4. La nouveauté dans le *fassa-lâ* moderne**

Les sources orales auxquelles nous avons eu accès révèlent que la pratique du *fassa-lâ* connaît quelques mutations liées d'une part à la condition même du griot, et d'autre part à l'évolution des supports de communication qu'il utilise dans l'exercice de sa pratique. Dans la société traditionnelle mandingue le griot louangeur était la propriété du roi ou de la famille à laquelle il était rattaché. Il était donc à la charge de son *djatigui* (tuteur) qui avait la responsabilité de la subsistance du griot et de sa famille. Aux dires de M. Konaté Gaoussou,

*« Les changements que le fassa-lâ a connus aujourd'hui sont le fait que les nobles (horrons) n'ont plus la charge de leurs griots. Les griots sont donc livrés à eux même. Ils doivent aller à la recherche de leurs pitances quotidiennes. Dans cette situation, ils s'adonnent à des pratiques qui contredisent les valeurs du fassa-lâ originel. »*<sup>8</sup>

Ces pratiques qui vont à l'encontre des valeurs du *fassa-lâ* sont explicitement expliquées par Dramé Sdiki en ces termes :

*Avant la pratique du fassa-lâ ne se faisait pas pour de l'argent mais pour prôner l'union et la paix entre les gens, les familles et les communautés. Le griot avait son roi ou son noble (horron) et ne se mêlait aucunement à une autre personne. Le griot de par son statut est aussi messenger. Aujourd'hui le fassa-lâ est devenu un outil de divertissement. Le griot aujourd'hui est capable de mettre deux personnes en opposition pour simplement avoir de l'argent. Par exemple, quand il chante le Fassa pour une première personne et qu'elle lui donne de l'argent il se retourne vers l'autre en faisant une comparaison de sorte à frustrer la deuxième personne. Cette frustration va amener la deuxième à donner plus d'argent et vice versa. Contrairement à hier, aujourd'hui les griots sont très matérialistes et c'est ce qui a poussé plein de personnes qui ne sont pas griot à vouloir pratiquer le fassa-lâ pour aussi gagner de l'argent. Les griots aujourd'hui ne jurent que par l'argent ; quand vous avez un peu d'argent on fait tout pour vous faire plaisir et lorsque vous n'avez*

---

<sup>7</sup> Soro Kadi., entretien réalisé le 28/03/2020 au quartier Lanviara de Ferké

<sup>8</sup> Entretien réalisé avec M. Konaté Gaoussou, le 25 mars 2020 à Ferké

*plus rien le griot vous donne dos. Ce sont des choses qui salissent le nom des griots de façon générale.*

Ainsi, l'indépendance conférée au griot qui implique la nécessité de se prendre en charge ainsi que sa famille, serait à l'origine de cette reconversion en un opportuniste priorisant la recherche de don dans l'exercice de sa fonction. De plus, certains éléments constitutifs de l'identité du griot ne sont plus d'actualité. C'est ce qu'explique Djegnalé Kouyaté, qui estime qu'« *aujourd'hui, le Fassa-lâ existe de nom. Il se fait avec beaucoup de changement. Les instruments que nos ancêtres utilisaient pour pratiquer le Fassa-lâ ne sont presque plus utilisés. On a tendance à les oublier même. Or le Taman (petit tam-tam du griot), le n'goni (la kora), le balafon ... sont les instruments qui constituent l'identité du griot*<sup>9</sup>. »

En somme, s'il est vrai que les griots d'aujourd'hui sont prêts à tout pour se faire de l'argent, il n'en demeure pas moins que leurs tuteurs (*djatigui*) sont indexés comme en partie responsables de cette situation. Le griot aurait été abandonné, livré désormais à son propre sort, il serait par conséquent devenu un chasseur de richesse.

### **3. De la contribution du *fassa-lâ* au développement culturel en Côte d'Ivoire**

Il est généralement admis que l'Afrique est caractérisée par une culture orale, par la promotion de l'oralité. C'est d'ailleurs ce qui lui a valu d'être considérée comme la terre promise de la téléphonie avec ses centaines de millions d'abonnés à la téléphonie mobile. Alors, si tant est que le développement d'une nation a une dimension culturelle, et que le culte de l'oralité qu'est le *fassa-lâ* fait partie de la culture d'une si grande communauté qu'est la communauté mandingue, dont la représentativité en Côte d'Ivoire est très significative, la valorisation de cette identité culturelle permettrait de rehausser ce pan du développement en Côte d'Ivoire.

#### **3.1. Le *fassa-lâ*, une identité culturelle du peuple mandingue**

Les études anthropologiques révèlent que la pratique du *fassa-lâ* est présente dans toutes les sociétés mandingues en raison de son origine qui remonte à l'ère de l'empire mandingue. En dehors de la Côte d'Ivoire, cette pratique est également développée au Mali, en Guinée et au Sénégal. Par le passé, le griot principal, dépositaire du *fassa-lâ*, faisait partie de l'institution royale mandingue, faisant de cette pratique, la marque identitaire de la société mandingue. Depuis cette époque, dans son expansion, le *fassa-lâ* est devenu une pratique très importante et incontournable dans toute cérémonie mandingue. C'est de nos jours, le principal trait caractéristique d'une activité ou un événement qui rassemble majoritairement des ressortissants de la société mandingue. Alors, valoriser le *fassa-lâ*, revient à valoriser la culture mandingue. Comme dit J. Patricio (2009, p. 5), « *La culture comporte une valeur intrinsèque qui, lorsqu'elle est renforcée et valorisée aux niveaux de l'individu et de la communauté, contribue à l'épanouissement personnel, à son développement humain intégral, à la structuration de la société et à la cohésion sociale* ». Valoriser la culture pourrait également contribuer au développement du capital humain car elle permet de générer une « *série d'activités marchandes ou non marchandes, susceptibles de se structurer et de se développer comme secteurs d'activités à part entière.* » (J.

---

<sup>9</sup> Kouyaté Djegnalé, Op.cit.



Patricio, Idem). Ainsi donc, dans un contexte de globalisation où la notion d'identité culturelle est mise en avant, parfois lors des assemblées de grandes nations, et où il est consensuellement admis que le développement, pour être optimal doit également tenir compte de la dimension culturelle, de la diversité culturelle, il convient de s'intéresser au *fassa-lâ*, non plus comme une activité purement de réjouissance mandingue, mais comme un maillon du patrimoine culturel ivoirien, une contribution à son économie culturelle.

### **3.2. Le *fassa-lâ* une contribution à l'économie culturelle en Côte d'Ivoire**

De nos jours le *fassa-lâ* revêt une dimension très artistique au regard de toutes les démonstrations de richesses, de pouvoir et d'autorité dont font preuve les adeptes lors des cérémonies mandingues. Certains pays de prédilection tels que le Mali, organise parfois des spectacles appelé "*sumu*" durant lesquels des chanteurs, des musiciens, des griots et des griottes se succèdent sur scène pour faire montre de leurs talents, devant un parterre de spectateurs parfois éblouis par certaines démonstrations de richesses. En plus des chants et danses, ces moments sont aussi l'occasion d'assister à des parades en de belles tenues, prioritairement confectionnées avec du *bazin* de haute qualité, des tenues aussi scintillantes les unes que les autres. Chacun voulant montrer la qualité de son choix et les talents de son couturier.

En Côte d'Ivoire, ce genre de spectacle, qui constitue également un attrait touristique, pourrait être envisagé pour la joie de la communauté mandingue ainsi que la promotion du secteur de l'économie culturelle et touristique. C'est en quelque sorte l'avis de M. Gaoussou Konaté que nous avons eu un entretien qui, sur la question s'est exprimé en ces termes : « *si les dirigeants nous aident à organiser les grands Sumu, nous les griots aussi allons contribuer à faire rentrer l'argent dans les caisses du Gouvernement.* » En effet, ce serait non seulement l'occasion de valoriser la culture mandingue pour cette communauté, mais surtout de permettre aux invités qui certainement viendraient de divers horizons, de découvrir les autres richesses que possède la Côte d'Ivoire, notamment sur le plan culturel. En outre, une meilleure visibilité du *fassa-lâ* avec des activités mieux planifiées pourrait également contribuer à l'autonomisation du griot, dont l'activité ne sera plus perçue comme la mendicité mais comme un gagne-pain, ce d'autant plus que le *fassa-lâ*, au-delà l'art oratoire, est une école, un enseignement des principales valeurs promues par la société.

### **3.3. Le *fassa-lâ*, une école des valeurs**

Dans son art oratoire, et en marge des éloges qu'il fait, le griot transmet également des enseignements de plusieurs ordres. D'abord, il enseigne la généalogie des familles pour toucher la sensibilité de celui dont il chante le *fassa*. Le griot commence par retracer la descendance de celui-ci depuis ses aïeux et ses grands-parents tout en indiquant leurs bonnes actions et les valeurs qu'ils ont incarnées toute leur vie. Aussi, le griot met-il en scène la bravoure et le courage des aïeux dans l'optique de moraliser et de présenter le bon exemple socialement acceptable qu'il faut suivre. En outre, par le biais du *fassa-lâ*, le griot enseigne les valeurs de la bienveillance, de la bienséance en rappelant les interdits, les totems des familles auxquelles appartiennent les nobles en question. Dès lors, il s'érige en donneur de leçon dans ses chansons pour ramener certaines personnes en déphasage avec l'ordre social de se conformer à la norme. Le *fassa-lâ* est alors un canal de transmission des valeurs sociales, culturelles et humaines, un instrument qui permet

d'enseigner la discipline. Les propos de M. Diarassouba lors de l'entretien vont dans ce sens lorsqu'il dit que « *aujourd'hui personne ne respecte plus rien, on a oublié de là où on vient. Or, celui qui a oublié de là où il vient ne saura jamais là où il va. Moi je pense que si les gens donnent une bonne place aux griots, ils peuvent jouer un grand rôle dans l'avancée de la société ivoirienne.* »<sup>10</sup> On peut même se permettre de dire que le *fassa-là* enseigne la devise de la Côte d'Ivoire qui est "*l'union, la discipline et le travail*" car en retraçant la généalogie des familles, il crée l'union et il enseigne la discipline par la valorisation du travail bien fait.

## CONCLUSION

Le *fassa-là* est une pratique culturelle traditionnelle de communication orale, qui occupe une place prépondérante dans l'imaginaire social mandingue, dont les origines sont d'ordre religieux et les principaux acteurs sont les griots. Il fait partie de l'identité culturelle de la communauté mandingue pour laquelle, le *fassa-là* est un canal d'enseignement et de transmission des valeurs sociales. L'activité a connu une évolution au fil du temps, aussi bien au niveau des acteurs que sur le plan des principes et valeurs qui la caractérisent. Aujourd'hui, l'on assiste à une prolifération des griots et des comportements sujets à des critiques, lors des cérémonies de prédilection. Toutefois, compte tenu du fait que le développement d'une nation devrait avoir un encrage culturel pour être le reflet de toute une société, le *fassa-là* est en bonne place pour être considéré comme un trait identitaire et un attrait culturel qu'il faut promouvoir dans un registre de développement culturel. En effet, pour la quasi-totalité des personnes interviewées dans le cadre de nos investigations, le *fassa-là* peut faire partie de l'industrie économique d'un pays, si des synergies sont déployées pour recadrer la pratique et encadrer les acteurs. Ainsi, des actions de mobilisation et de plaidoyer pourraient également être envisagées auprès du Ministère de la culture et l'Office Ivoirien du patrimoine culturel dans l'objectif d'inscrire le *fassa-là* sur la liste du patrimoine culturel immatériel de la Côte d'Ivoire.

## BIBLIOGRAPHIE

- BENEZET Bujo, 2007, « Culture africaine et développement : un dialogue nécessaire », *Cairn info, Finances et biens communs*, n°28-29, 2007, pp. 40-45
- BESSETTE Guy, 1996, « La communication pour le développement en Afrique de l'Ouest et du centre : vers un agenda d'intervention et de recherche », CRDI in Chin S-Y., (dir), *la communication participative pour le développement, centre de recherche pour le développement international*, Canada, pp. 09-66
- CAMARA Sory, 1976, *Gens de la parole : Essai sur la condition et le rôle des griots dans la société malinké*, Paris, mouton
- DARGENT Claude, « Les explications culturelles du développement économique: pertinence et faiblesses » in *Revue internationale de politique comparée*, pp. 343-369
- JERETIC Patricio, 2009, *Culture comme facteur de développement économique et social*, France, rapport disponible sur <https://www.racines.ma/sites/default/files/La>

---

<sup>10</sup> Entretien réalisé avec Diarassouba Baba le 28 mars 2020 à Ferké.

- ROPIVIA Marc, 1995, « Problématique culturelle et développement en Afrique noire : esquisse d'un renouveau théories, » Université de Laval, *Cahiers de géographie du Québec*, volume 39 n°108, pp. 401-416
- SAIBOU Issa, 2004, *Boukardoumbo : griot, historien-conteur et laudateur de L'élite au nord-Cameroun*, Africultures, Paris, l'Harmattan
- THEBERGE Mariette, 1998, l'identité culturelle d'étudiants de la formation à l'enseignement, *Revue des sciences de l'éducation de McGill*, Vol 33, pp 265-283.
- THIERS-THIAM Valérie, 2004, *A chacun son griot. Le mythe du griot dans la littérature et le cinéma d'Afrique de l'Ouest*, Coll. La Bibliothèque d'Africultures, Paris, l'Harmattan
- VINSONNEAU Geneviève, 2002, « Le développement des notions de culture et d'identité : un itinéraire ambigu », in *Carrefour de l'éducation*, Armand Colin, n°14, pp. 2-20

### **Sources orales**

- Dramé Aboubacar (griot), entretien réalisé à Bouaké le 13 /04/2020
- Diarrassouba Baba (griot), entretien réalisé à Ferké le 29/03/2020
- Djegnalé Kouyaté (griotte), entretien réalisé à Bouaké 04/04/2020
- Drame Sidiki (griot), entretien réalisé à Ferké le 29/03/2020
- Ouattara Bamori (adepte du fassa-lâ), entretien réalisé à Ferké le 27/03/2020
- Konaté Gaoussou (griot), entretien réalisé à Ferké le 25/03/2020
- Lassina Dramé (griot), entretien réalisé à Bouaké Le 13/04/2020
- Soro Kadi (adepte du fassa-lâ), entretien réalisé à Ferké le 28/03/2020



**CONNAISSANCES, ATTITUDES ET PRATIQUES EN MATIERE DE MARIAGE D'ENFANTS  
DANS LA REGION DU GONTOUGO A BONDOUKOU :  
ENJEUX DE SIGNIFICATIONS CULTURELLES**

**KOFFI Okon Marguerite – DJAH**

Université Félix Houphouët-Boigny  
(Côte d'Ivoire)

[djahmarguerite@yahoo.fr](mailto:djahmarguerite@yahoo.fr)

**Koffi Ludovic EHOUMA**

Université Félix Houphouët-Boigny

[monchal17@yahoo.fr](mailto:monchal17@yahoo.fr)

**Angeline NANGA-ADJAFI**

Université Félix Houphouët-Boigny

[adjaffi61@yahoo.fr](mailto:adjaffi61@yahoo.fr)

**Résumé**

Cet article présente et analyse les connaissances, attitudes et pratiques en matière de mariage d'enfants chez le peuple Dègha de Bondoukou : enjeux de significations culturelles. L'enquête a confirmé que les significations culturelles conférées à la pratique sont chargées de rôles et de fonctions symboliques. La méthode structuro-fonctionnaliste et la théorie fonctionnaliste ont été mobilisées pour analyser les données collectées à travers les entretiens individuels et les focus group. Les significations symboliques et culturelles du mariage sont les suivantes : le mariage de la petite fille est symbole d'intégration et d'acquisition d'identité culturelle, la virginité de la promise est un vecteur essentiel de la bourse des valeurs symboles et matérielles de la famille. Ces logiques socioculturelles reposent sur des acteurs qui les incarnent à savoir l'oncle maternel en tant que principal prescripteur et l'assignation à domicile de l'adolescente mariée qui n'a pas droit de décision.

**Mots-clés :** Mariage d'enfants, violation des droits de l'adolescente, connaissances, attitudes, pratiques.

**Subject:** KNOWLEDGE, ATTITUDES AND PRACTICES IN TERMS OF CHILD MARRIAGE IN THE REGION OF GONTOUGO IN BONDOUKOU : ISSUES OF CULTURAL MEANINGS

## Abstract

This article shows and analyses knowledge, attitudes and practices in terms of child marriage among the Dègha people from Bondoukou : issues of cultural meanings. The survey confirmed that the cultural significations conferred to the practice are charged with roles and symbolic functions. Structural functionalism and functionalism method have been used in order to analyze collected data through personal interviews and focus group. The symbolic and cultural meanings of marriage are the followings: little girl marriage is a symbol of integration and cultural identity acquisition, the virginity of the bride is an essential vehicle of the symbolic and material value bourse of the family. These sociocultural logics are based on actors who embody them, namely the maternal uncle as the principal prescriber and the house arrest of the bride teenager who have not the right of decision.

**Keywords:** Child marriage, teenager rights violation, knowledge, attitudes, practices.

## I- INTRODUCTION

Depuis des décennies et dans plusieurs pays du monde, le mariage constitue l'une des institutions les plus sacrées dans la vie d'adulte, sociale et culturelle. A cet effet, dans la plupart des sociétés africaines, au-delà de l'union entre couple, le mariage constitue une union entre deux familles et la Côte d'Ivoire ne déroge pas à cette vision. A partir de ce modèle socialement construit et communément admis, les enfants sont le plus souvent mariés bien que n'ayant pas la maturité nécessaire pour faire un choix. Pour preuve, dans les pays en voie de développement une (01) fille sur trois (03) est mariée avant l'âge de 18 ans, 140 millions de filles seront mariées avant l'âge adulte d'ici à 2020 (UNFPA, 2012). Le mariage d'enfants est une pratique néfaste et une violation des droits de l'Homme qui compromet non seulement la réalisation et la jouissance des droits des enfants tels la santé, le bien-être, l'éducation, et la participation à la vie scolaire mais aussi, les prive de la liberté et de la possibilité de développer leur personnalité selon les mécanismes internationaux liés aux droits de l'Homme. L'ONU a pris en compte les droits des filles dans le cadre des dix-sept objectifs du développement durable qui constitue l'agenda 2030. Cette feuille de route a été adoptée par les Etats membres dont la Côte d'Ivoire en septembre 2015. Parmi les dix-sept objectifs du développement durable, l'objectif 5 a trait à l'égalité des sexes. Il se décline en plusieurs cibles, parmi lesquels le mariage d'enfants. Nonobstant cette promotion des droits des filles partout dans le monde, un certain nombre de facteurs sous-jacents contribuent à perpétuer ce type de mariage : les normes de genre traditionnelles, les coutumes matrimoniales. Les modèles familiaux présentent deux formes fondamentales différentes : le système 'familialiste' traditionnel et les systèmes "individualistes" modernes. Le système traditionnel est caractérisé par des familles élargies, des ménages collectifs, des mariages multiples, le pouvoir autoritaire du *pater familias*, les mariages contractés de manière précoce, le choix des époux effectué par les anciens, l'absorption des jeunes époux dans un foyer déjà en place, l'absence de rôle ou d'identité autres que les domestiques pour les femmes. Dans le système 'individualiste' qui est la norme dans les pays industrialisés, on trouve en général tout le contraire (Marcfarlane, 1986).

Chez le peuple Dègha de Bondoukou, la pédagogie coutumière couvre un champ très vaste. Les normes sociales et culturelles, liées à l'anthropologie et à la Religion, ont des valeurs éducatives plus ou moins réelles. Si certaines correspondent tout simplement à des jalons temporels de la

croissance ou à des orientations aux comportements correspondant à l'évolution physique, psychique et mentale des individus, d'autres en revanche jouent un rôle éducatif de très grande importance notamment : les alliances matrimoniales. Leurs portées sont à la fois politique, religieuse et philosophique. La virginité de la fillette mariée est un état physique qui charrie une totalité sociologique et anthropologique. La thématique des mariages d'enfants et forcés nourrit un débat difficile car culturel. Il se situe au croisement de normes et de valeurs qui se pensent comme « justes » tant pour ceux qui les dénoncent que pour ceux qui les reproduisent inlassablement au fil des générations. Les pratiques du mariage d'enfants répondent à des logiques sociales qui prévalent au sein d'un groupe social donné. Dans la perspective d'appréhender le phénomène dans la région du Gontougo dans toutes ses dimensions (sociologiques, économiques, culturelles, etc.) afin d'y apporter une réponse adéquate et pertinente, la présente étude a pour objectif d'analyser les connaissances, les perceptions, les attitudes et les pratiques en matière de mariage d'enfants dans la région du Gontougo chez les Dègha.

Cette recherche est soutenue par la théorie fonctionnaliste de Merton pour le fait qu'elle met l'accent sur la relation de l'individu à l'organisation en termes de rôles et de fonction. Le fonctionnalisme cherche à expliquer les phénomènes sociaux par les fonctions que remplissent les institutions sociales, les structures des organisations et les comportements individuels et collectifs.

## **II- METHODOLOGIE**

Nous avons opéré un choix raisonné qui est Motiamo, village situé à 25 km de Bondoukou est motivé par le fait que le mariage d'enfants continue d'y être pratiqué de façon récurrente. Par ailleurs, nous avons entrepris des entretiens collectifs en complément des entretiens individuels en tenant compte des caractéristiques sociologiques des groupes d'appartenance qui sous-tendent la réalisation d'un *focus group*. Ce qui a permis l'organisation de (04) quatre *focus group* avec un nombre minimum de (05) cinq et maximum de (10) dix participants autour des échanges menés à l'aide d'un guide d'entretien. L'étude étant de type qualitatif, de façon pratique, l'orientation socio-anthropologique nous a conduit à un échantillonnage qualitatif. Nous avons choisi la méthode de recherche structuro-fonctionnaliste de Parsons (1988) pour analyser les données. La technique d'échantillonnage a permis de faire des choix des unités sociales par la constitution d'un corpus d'opinion. Des entretiens individuels, semis structurés préconisés par Weil (2006) et des *focus group* selon Le Grignou (2003) avec les différents acteurs concernés en fonction de leur statut social sur ce phénomène du mariage d'enfants ont été menés. Ainsi donc des membres de la notabilité, les leaders communautaires et religieux, les adolescentes mariées, les parents biologiques, les oncles maternels de ces filles, les associations des femmes mariées et des jeunes du village, les animateurs sociaux ont été interviewés. Les différentes thématiques abordées lors des interviews ont tourné autour des questions relatives aux représentations que se font les Dègha du mariage d'enfants en termes de connaissances, attitudes et perceptions afin de comprendre et analyser les significations symbolique à la pratique du mariage d'enfants.

## I- RESULTATS

### 3-1- Connaissances, attitudes et pratiques socioculturelles relatives au mariage d'enfants

Cette thématique va s'analyser autour des axes suivants : le mariage de la petite fille, symbole d'intégration et d'acquisition d'identité culturelle puis la virginité de la promise, vecteur essentielle de la bourse des valeurs symboliques et matérielles de la famille.

#### 3-1-1-Mariage de la petite fille, symbole d'intégration et d'acquisition d'identité culturelle

Chez les Dègha de la région de Gontougo, au-delà des fonctions basées essentiellement sur la valorisation de la féminité, le mariage de l'adolescente est un acte culturel, un rite qui se traduit par l'acquisition de certains attributs. Ces normes sociales sont des éléments identitaires qui permettent de distinguer les mariées d'une génération de celles qui ne le sont pas.

Le mariage de l'adolescente étant une valeur culturelle, l'organisation de sa pratique devient une occasion par excellence de célébration des liens de consanguinité. Cette valorisation de la consécration de la féminité passe par un rituel de purification qui congédie les mauvais sors (stérilité de la fille, mortalité infantile, ...) qui peuvent avoir une incidence sur la stabilité familiale et même sur la société. Par conséquent, une femme qui n'observe pas cette norme sociale est étiquetée négativement car, considérée comme une "rebelle", "une femme mal éduquée". Cette représentation sociale de la femme "rebelle" est expliquée par la thèse de l'étiquetage de Becker cité par Echaude maison (2003). Dans sa thèse, l'auteur assimile l'étiquetage à une catégorisation, à un processus au terme duquel des individus sont considérés comme des "étrangers". Par cette marginalisation, l'auteur indique que les individus étiquetés sont publiquement désignés comme des déviants aux normes sociales et sont classés de ce fait dans la catégorie dévalorisante des étiquetés. Cette situation soutient-il, explique la stigmatisation des individus dans le jeu des interactions sociales et ce qui entraînent selon lui à leur rencontre un discrédit profond. Cette théorie résume la nature des rapports entretenus avec leurs groupes d'appartenance en relation avec leur statut de femme "rebelle". Cela explique leur stigmatisation par la perte de leur identité au profit d'un sobriquet qui les assimile aux femmes "mal éduquées", "dépourvues de sens". Cette situation d'étiquetage est synonyme de leur exclusion communautaire. Cette représentation sociale de la femme trouve également son explication dans la célèbre assertion de Simone de Beauvoir (1949) qui déclare que : « *on ne naît pas femme, on le devient* », elle conforte bien la construction sociale d'un mariage. Les représentations du mariage d'enfants déterminent les valeurs que renferme la féminité, elles démontrent les fonctions sociales du mariage dans la construction sociale de la féminité chez les Dègha.

Le discours de cette mère, mariée depuis l'âge de 15 ans lors du *focus group* traduit cette représentation : « (...) *Les adolescentes mariées sont les meilleures femmes au foyer, elles sont soumises, rassurantes, fidèle et fécondes ; ce sont des femmes qui protègent la vie du couple en couvrant la pauvreté et les défauts de leurs conjoints ; et puis, elles savent attendre dans la sérénité leurs époux car il y a beaucoup de polygames chez nous, elles supportent tout dans le foyer pour la « baraka » des enfants et la longévité du foyer. Ces comportements impactent positivement la bonne marche des foyers et déterminent la nature des relations pilier de solidarité, de*



*compréhension, d'équilibre et de stabilité. Tout ceci participe à l'amour, à l'entente et à la joie dans le couple et entre les familles. Ainsi l'homme est épanoui et libre dans la tête (...) ».*

Un notable du village renchérit en ces termes : « (...) *L'adolescente mariée, c'est elle qui donne la valeur à son mari, qui le fait respecter au sein de la société ; c'est celle qui fait la fierté de son homme et non sa honte. Elle n'est pas mêlée aux perversités auxquelles s'adonnent les "dévergondées", femmes insatiables et éhontées qui ont de nombreux partenaires et les changent comme des vêtements. Elles choquent et heurtent la société, ce sont elles qui sont à la base de la perte de la morale dans la société (...)* ».

La cohésion sociale d'une société peut être analysée comme des règles morales créent entre les individus, une relation qui dépasse leur ego (qui passe leurs propres intérêts) et tissent entre eux les liens qui les « attachent les uns aux autres » dans le but d'éviter le désordre dans la société selon Durkheim (1960). Le fait est que l'adolescente mariée et celle qui refuse de l'être sont respectivement considérés comme des symboles de consolidation du lien social et de déconstruction sociale.

Les exigences en termes de valeur sont la mesure de la qualité de la fille. Ces valeurs vont jouer au profit de la mariée.

### **3-1-2- Virginité de la promise, vecteur essentielle de la bourse des valeurs symboliques et matérielles de la famille**

La quasi-totalité des enquêtés a évoqué le caractère sacré de la virginité de la mariée et les conditions socio familiales dans lesquelles la procréation est acceptée par la communauté. Les familles craignent que la fille viole le pacte social, car en cas de violation elle s'expose au déshonneur et humilie de la sorte sa famille. Comme l'illustre ces propos :

*« Si les jeunes filles se marient très tôt cela leur permet de préserver leur virginité et donc d'éviter d'être déflorées et pratiquées le vagabondage sexuel. Quand on se marie très tôt on sait comment gérer sa vie sexuelle, on sait comment se comporter dans son couple et dans la société »* (Focus group, mère d'une adolescente).

Dans la communauté, la pression sociale sur les filles est énorme. Le commérage en est le vecteur principal. Tous savent quels enjeux elles représentent pour leurs familles, leur virginité étant essentiellement liée à la préservation de l'honneur et du prestige de la famille.

La virginité de la femme est sacrée ; elle est préservée en vue du mariage, mais aussi avant son mariage, afin de satisfaire l'homme, son futur mari et ses siens ; ainsi que les exigences de sa propre famille. La femme subit la perte de sa virginité pour honorer ses siens et, de ce fait, s'honorer elle-même. Elle doit assurer et rassurer. Elle doit prouver ainsi la pureté des valeurs et la santé religieuse des siens. Elle est remerciée et honorée d'avoir porté jusqu'au bout sa virginité.

Le sens de l'honneur se confond dans son appartenance avec le sacré, et en devient une composante. L'honorabilité qui commence avec la virginité se superpose avec le désir de protection et de développement du patrimoine matériel de la famille. Elle est reconvertie en valeur économique. La femme doit être une valeur sûre qui garantit la pérennité de la richesse

économique des descendants de la famille de son époux, de la richesse symbolique en terme de renforcement de la notabilité des ascendants de son époux. Tout pour la famille, et c'est la femme qui s'y est intégrée qui en assurera la réalisation. La femme est le vecteur essentiel de la bourse des valeurs symboliques et matérielles de la famille.

Pierre Bourdieu (1972), dans son étude des stratégies matrimoniales des Français, assure qu'il existe un lien étroit entre le choix des époux et la recherche de protection du patrimoine. Il pense à ce propos que

tout commande de poser que le mariage n'est pas le produit de l'obéissance à une règle idéale, mais l'aboutissement d'une stratégie, mettent en œuvre les principes profondément intériorisés d'une tradition particulière, peut reproduire plus inconsciemment que consciemment telle ou telle des solutions typiques que nomme explicitement cette tradition. Le mariage de chacun de ses enfants...pose à toute la famille un problème particulier qu'elle ne peut résoudre qu'en jouant de toutes les possibilités offertes par les traditions successorales ou matrimoniales pour assurer la perpétuation du patrimoine.

La réussite de la famille du mari est celle des ascendants de celui-ci, et aussi celle des siens propres, et enfin la sienne. On aboutit dans ce cas de figure à ce que Margaret Mead désigne par « *les formes de cultures configuratives* » qui ne changent pas d'une génération à l'autre. Les idées transmises et les attitudes qui les accompagnent portent moins de logique en eux que l'hypothétique conformité avec le religieux, et le changement est réellement lent.

La pérennisation et le respect de ces logiques socioculturelles reposent sur des acteurs qui les matérialisent.

### **3-2- Rôles et devoirs des acteurs du mariage d'enfants dans la communauté**

L'analyse des rôles et devoirs des acteurs du mariage d'enfants dans la communauté portera sur le rôle des acteurs principaux : les prescripteurs et sur les devoirs des adolescentes mariées dans le ménage.

#### **3-2-1- Rôle des acteurs principaux : les prescripteurs**

Selon l'enquête, la persistance du phénomène est liée à des logiques sociales générationnelles. En effet, la majorité des enquêtés déclarent que les (pères et mères) des filles et les leaders communautaires sont les principaux acteurs qui perpétuent le mariage d'enfants dans la localité. Ils précisent que le plus souvent, les parents géniteurs subissent la pression des leaders communautaires, même s'ils ne sont pas consentants.

C'est l'aîné des oncles maternels qui donne la fille en mariage. Il est soutenu dans ce rôle par les membres de sa génération.

*« Ce sont les pères, les mères ou les leaders communautaires qui encouragent le mariage d'enfant. Souvent les parents directs subissent l'influence de l'oncle maternel et des leaders communautaire là. Quand tu vis dans la communauté souvent, ce n'est pas facile. C'est aux oncles maternels que revient la décision ; les parents sont sous l'influence de*

*ces derniers. Les leaders coutumiers sont très impliqués dans le processus » (Agent social).*

Les données montrent que les adolescences en union subissent parfois des violences physiques et psychiques de la part de leurs belles-familles.

*« Oui, il y a des problèmes à la maison, on m'insulte tous les jours, on me dit de respecter ma belle-mère qui m'insulte », (adolescente mariée, 17 ans, mariée).*

Du fait de la cohabitation avec la belle-famille de l'adolescente et de l'influence de cette dernière sur le couple, les conflits ne sont pas rares avec certains de ses membres.

*« C'est entre ma belle-mère et moi qu'il y a de petites histoires. Quand tu lui fais quelque chose, elle ne te dit pas, elle refuse ta nourriture. Son mari l'insulte tous les jours, elle est malheureuse et donc elle ne reste pas à la maison. Je reste chaque fois seule à la maison, la nuit, la journée ; elle vient rester chez sa grande sœur ici. Je m'entends avec mon beau père. C'est ma belle-mère qui achète tout ce qu'on mange et quand ça lui plait elle mange, quand ça ne lui plait pas elle ne mange pas. Elle dit qu'elle ne refuse pas, qu'elle n'a pas faim. Mais moi je sais qu'elle refuse. Quand il y a de petites histoires, je ne me confie à personne, je reste seule dans mon coin et quand la tension baisse, je rentre me coucher. Il y a des gens dans la cour mais je ne me suis jamais confiée à quelqu'un. Son palabre ne va pas loin, quand elle te dit ce qu'elle pense, c'est fini elle ne parle plus de ça et elle oublie. Nous n'avons jamais manqué de quoi manger dans la maison » (adolescente mariée, 16 ans).*

Les conflits conjugaux qui sont générés par des comportements non conformes aux normes sociales au sein d'un groupe social s'inscrivent dans un processus de négociations et d'accommodations entre les différentes parties. La pratique du mariage d'enfants impose un mode de règlement qui implique une catégorie d'acteurs au niveau communautaire : ce sont les conseillers du chef.

Quant à la médiation familiale ou sociale, ce sont les oncles maternels de la fille, les leaders religieux ou coutumiers qui sont sollicités.

Cependant les voies de recours par la parentalité ne sont pas toujours les mieux indiqués pour la résolution du problème et cela dépend des types des conflits conjugaux

Ces contraintes relatives aux interventions peuvent constituer des facteurs favorisant le maintien de la pratique des mariages d'enfants dans certaines localités.

Chez les Dègha, les modes de résolution des conflits dans le mariage d'enfants respectent l'ordre hiérarchique dans la communauté locale et perpétuent de la sorte le phénomène.

### 3-2-2-Devoirs des adolescentes mariées dans le ménage : assignation à domicile

La vie de couple de l'adolescente est structurée autour d'un certain nombre de facteurs. La plupart de ces filles vivent en union dans une cour commune avec les parents. C'est dans ces environnements socio familiaux que les relations de couples sont négociées.

Après le mariage, commence une phase importante de la vie de la femme qui doit faire face à de nombreuses responsabilités dans son foyer. Selon la quasi-totalité des adolescentes mariées interrogées, leurs responsabilités de l'adolescente du couple se résument à faire beaucoup d'enfants, à la gestion des travaux domestiques, à l'éducation des membres de la famille, la satisfaction des besoins du mari, le respect des membres de la belle-famille, des leaders religieux et communautaire. Certaines mènent leurs activités commerciales et les gains leur permettent d'assister le mari dans les dépenses du foyer. Le plus souvent ces responsabilités sont contraignantes pour l'adolescente mariées au regard de son jeune âge.

*« Moi, je prépare le repas, je fais le ménage et m'occupe de ma fille. Je ne veux pas de changement, si l'homme s'occupe des dépenses, c'est mieux comme ça »*(adolescentes mariée, 17 ans)

Quant aux conjoints, ils sont responsables de la gestion économique et globale de la famille. Selon les enquêtes, lorsque chaque partenaire assume convenablement ses rôles et ses responsabilités dans le couple, il y a peu de conflits.

Du reste, il ressort que les adolescentes mariées participent moins à la prise de décision dans la vie du couple.

### I- DISCUSSION ET CONCLUSION

Etudier l'enfant africain selon Erny (1968) revient à *« le situer à l'intérieur de la culture de son univers particulier où prédomine telle forme de pensée, tel climat affectif, tel niveau technique, tel mode d'affirmation de soi, tel type de langage [...] il serait de mauvaise méthode de voir le développement de l'enfant autrement qu'en référence à ce champ de force culturel qui lui impose ses structures et ses coordonnées mentales »*. La petite fille originaire de Bondoukou ne saurait se soustraire de cette réalité. Marquet J. (1979) a écrit à ce titre: *« L'éducation en milieu africain consiste à donner à l'enfant l'ensemble des connaissances, des habitudes et des comportements transmissibles c'est-à-dire la totalité de ce qui reste de ses activités »*.

Les relations sociales dépendent essentiellement de cette éducation de base. C'est pourquoi, la mère entend soumettre sa fille aux diverses pratiques coutumières qu'elle a subies même si elle n'en comprend pas toujours le bien fondé. Analyser les connaissances, attitudes et pratiques d'un phénomène socioculturel renvoie à une analyse des représentations sociales qui selon Rateau et Lo Monaco (2013) peuvent être définies comme des *« systèmes d'opinions, de connaissances et de croyances »* propres à une culture, une catégorie ou un groupe social et relatifs à des objets de l'environnement social.

Cette analyse implique qu'à propos des représentations sociales la distinction entre les notions *« d'opinions »*, *« de connaissances »* et de *« croyances »* est obsolète. En effet, si les opinions relèvent plutôt du domaine de la prise de position, les connaissances du domaine du savoir et de

l'expérience et les croyances de celui de la conviction, tout, dans notre expérience quotidienne, nous démontre que les confusions entre ces trois notions sont régulières. On observe en effet régulièrement que des croyances accèdent au statut d'informations attestées ou que des opinions ressemblent étrangement à des croyances. De sorte que la frontière est souvent floue. En conséquence, les contenus d'une représentation peuvent indifféremment être qualifiés d'opinions, d'informations ou de croyances et nous pouvons retenir qu'une représentation sociale se présente concrètement comme un ensemble indifférencié « d'éléments cognitifs » relatifs à un objet social.

Moscovici (1984) dans cette même perspective, renvoie la représentation sociale à un système de valeurs, de notions et de pratiques ayant une double vocation. C'est une construction mentale d'un objet non séparable de l'activité symbolique d'un sujet, elle-même solidaire de son insertion dans le champ social.

La *stigmatisation* est une méthode fréquemment utilisée dans les groupes pour établir des normes négatives. Les normes sociales sont, quant à elles, renforcées par l'approbation normale du groupe. Les normes sociales varient et évoluent dans le temps et au fil des générations, ainsi qu'entre classes sociales et groupes sociaux.

Pour Appelbaum, 1970, les normes sociales sont des règles qu'un groupe utilise pour faire le tri entre valeurs, croyances, attitudes et comportements acceptables et inacceptables, entre ce qu'il est convenable ou non convenable de faire dans une société et le mariage d'enfants est inacceptable car légiféré par les instruments nationaux et internationaux.

Loin d'évoquer une convention qui se traduirait ici par le triomphe de la norme, ce patrimoine immatériel objet de transmission intergénérationnelle que la théorie considère comme un bien commun doit connaître un dépérissement radical. Hors du milieu traditionnel cette violence présenterait un visage inhabituel qui délégitimerait les prescripteurs de mariage d'enfants et favoriserait l'émergence d'un "héritage refusé" (Champagne, 2002).

Chargé de significations symboliques et culturelles, le mariage de la petite fille Dègha est un pan de la culture qui se présente comme un symbole d'intégration et d'acquisition d'identité culturelle. Il a une visée éducative, cependant, si dans une mesure le statut de femme mariée lui octroie cette identité culturelle, celle qui ne l'est pas est stigmatisée et étiquetée. Les exigences en termes de valeurs sont la mesure de la qualité de la fille. Cette valeur repose sur la virginité qui est une norme sacrée, le sens de l'honneur dépend de l'état de la virginité de la promise. Les connaissances, les attitudes et les pratiques du mariage des filles passent impérativement par la représentation sociale des acteurs du mariage dans sa valeur sociologique, anthropologique et idéologique sans exclure les stratégies et rôles de ses acteurs.

## BIOGRAPHIE

BECKER, H., (1985). *La théorie de l'étiquetage : une vue rétrospective ; in outsiders. Etudes de sociologie de la déviance*. Paris : Métailié.

BOURDIEU, P., (1972). « Les stratégies matrimoniales dans le système de reproduction », in *Annales E.S.C.*, n° 27 (4-5) ; pp. 1105-1125

- CHEVALIER, J. et GHEERBANT, A., (1982). *Dictionnaire des symboles. Mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*, Robert Laffont / Jupiter, 1061 p.
- DURKHEIM, E., (1960). *Les formes élémentaires de la vie religieuses*. Paris : Puf, 4<sup>ème</sup> édition.
- ECHAUDÉMAISON, C-D., (2003). *Dictionnaire d'économie et de sciences sociales*. Paris : Nathan.
- ELIADE, M., (1959). *Initiation, rites, sociétés secrètes. Naissances mystiques. Essai sur quelques types d'initiation*, Paris, Gallimard, 289p.
- ERNY, P., (1968). *L'enfant dans la Pensée Traditionnelle de l'Afrique Noire*. Paris: le livre africain.
- LACOSTE-DUJARDIN, C., (1981). « L'œuf entre les mains du père », in *La première fois où le roman de la virginité perdue à travers des siècles et les continents*, ouvrage collectif, préface du Dr Gilbert Tordjman, éd. Ramsay, Paris, pp. 287-326.
- LE GRIGNOU, B., (2003). *Du côté du public. Usages et réceptions de la télévision*. Paris : Economica, « collection études politiques ».
- MARCFARLANE, A., (1986). *Marriage and Love in England: Modes of Reproduction 1300-1840*, Oxford, Basil Blackwell Ltd.
- MARGARET, M., (1971). *Le fossé des générations*, Ed. Denoël, Paris, 155 pages
- MARQUET, J., (1979). In *Le statut juridique de la femme en Côte d'Ivoire*. Convention des Nations Unies sur l'élimination de toutes formes de discriminations à l'égard des femmes. 18 décembre, p. 105, 114 p.
- MOSCOVICI, S., (1984). Préface. In C. Herzlich, santé et maladie. *Analyse d'une représentation sociale*, Paris : Mouton.
- PREJEAN, M. (1994). *Sexes et pouvoir. La construction sociale des corps et des émotions*, Presse universitaires de Montréal, Québec 1994 ; p.107
- RATEAU, P. et LO MONACO, G., (2013). *La théorie des représentations sociales : orientations conceptions, champs d'application et méthodes*. CES Psicologia, vol. 6, Medellin, Colombia, pp.1-21.
- SIMONE de Beauvoir (1949). *Le deuxième sexe 1*. Paris : Gallimard
- THOMAS, L-V. et LUNEAU, R., (1981). *Les religions d'Afrique noire : Textes et traditions sacrées*, tome second, Paris, Stock, 304 p.
- UNFPA (2012). *Marrying too young: End Child Marriage*, New York : UNFPA

**T**héâtre

---

## LE THÉÂTRE : UNE FORME DE COMMUNICATION SINGULIÈRE

**OSSEY** Yapi Lambert

Université Félix Houphouët-Boigny  
(Abidjan-Cocody)

[yosseyl3@gmail.com](mailto:yosseyl3@gmail.com)

**YAPI** Yapo Elian Estel

Université Félix Houphouët-Boigny  
(Abidjan-Cocody)

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

### Résumé

Le théâtre se distingue de la littérature et de certains arts par la concomitance de la production et de la réception du spectacle théâtral. Produits par les créateurs et les acteurs, les signes scéniques sont immédiatement reçus par le public de théâtre réuni autour des acteurs. La coprésence physique des regardants et des regardés instaure entre ces deux communautés un échange singulier que les sémioticiens appellent la communication théâtrale. Cependant, pour beaucoup de critiques dont George Mounin est la figure emblématique, le théâtre n'est pas de la communication puisque la communication théâtrale est irréversible : elle circule de la scène vers salle et n'admet pas de feedback, le public ne pouvant répondre par principe aux acteurs. Mais les nouvelles théories de la communication, en reconsidérant la définition de la notion, apportent la preuve que le spectacle théâtral établit une communication entre acteurs et spectateurs. Cette communication met en exergue le rôle actif et créatif du spectateur.

**Mots clés :** communication, communication théâtrale, réception, spectateur, public, spectateur-créateur.

### Abstract

Theater differs from literature and certain arts by the concomitance of the production and the reception of the theatrical entertainment produced by the creators and the actors. The physical copresence of the watchers and the watched found singular exchange between the two communities. That singular exchange is called by the semioticians theatrical communication. Meanwhile for a lot of critics such as George Mounin, the leader, theater is not communication because the theatrical communication is non-reversible: it circulate from the play to the room and it does not admit feedback, the public can't answer the actors. But the new theories of communication, reconsidering the definition of the notion, bring the proof that the theatrical scene establishes a communication between actors and spectators. That communication puts forward the active and creative role of the onlooker.



**Key word:** communication, theatrical communication, reception, spectator-creator.

## INTRODUCTION

L'événement théâtral exige une coprésence physique : celle des acteurs et du public qui entrent en interaction pendant la représentation. En effet, dans le moment théâtral, il s'instaure entre la scène et la salle une relation d'échange différente de l'échange conversationnel. Aussi, nombre de sémiologues comme Osofsky, Marco de Marinis, Anne Ubersfeld ont-ils perçu dans le théâtre « *l'art et le prototype de la communication humaine* » (Patrice Pavis, 2002, p. 61). La communication définie ici en des termes simples, est l'art de transmettre l'information, les idées et les attitudes d'une personne ou d'un groupe de personnes à une autre ou à un autre groupe. Autrement dit, l'interaction entre la scène et la salle serait une forme de communication, la représentation théâtrale étant considérée comme un message composé de signes émis intentionnellement par la scène pour le public. Ainsi, les concepts de théâtre et de communication se trouvent liés. Le théâtre induit un processus de communication, c'est-à-dire un processus d'échange entre un émetteur et un récepteur plus précisément entre la scène et la salle. Cette interaction entre acteurs et spectateurs permet d'émettre l'hypothèse suivante : le théâtre est une forme de communication singulière. Dès lors, la problématique de cette étude consiste à faire ressortir les éléments caractéristiques de cette forme de communication qu'est le théâtre ; à montrer comment elle fonctionne et le rôle qu'y joue le spectateur.

### I- THÉÂTRE ET COMMUNICATION : QUEL RAPPORT ?

La « coprésence physique » de l'émetteur et du récepteur, le dialogue immédiat entre ces deux pôles sont sans doute quelques-unes des singularités du phénomène théâtral par rapport aux autres activités littéraires. Beaucoup d'entre elles n'impliquent pas une communication directe émetteur/récepteur. La littérature écrite, les arts plastiques et la musique, dans une certaine mesure, ne sont pas soumis à la nécessité de la simultanéité de l'émission et de la réception. Le romancier, par exemple, conçoit et compose une œuvre qu'il édite, c'est la phase de l'émission ; celle de la réception consiste en la lecture de ce roman dès sa parution ou plus tard après. Entre l'émission et la réception du message de l'auteur, il y a un décalage, le public ne pouvant lire l'œuvre pendant que l'artiste la compose. Le temps de la production des signes et le temps de leur réception sont donc asynchrones. Il en va ainsi dans certains arts et dans la littérature où la « *coprésence* » de l'énonciateur et du destinataire n'est pas une exigence absolue.

En revanche, la situation est différente au théâtre. Il ne peut y avoir de représentation théâtrale sans la présence d'au moins un spectateur. C'est pourquoi, le théâtre requiert la présence simultanée de deux communautés : celles des regardants et des regardés. La rencontre de ces deux groupes crée non seulement les conditions de la performance théâtrale, mais fait coïncider aussi le temps de l'émission et celui de la réception. En effet, au cours de la représentation théâtrale, l'émission et la réception sont synchrones : à mesure que l'action théâtrale se déploie, le public la reçoit concomitamment. Les acteurs jouent, dialoguent tandis que le public regarde, écoute et analyse le message. La parole théâtrale est, par nature, « immédiate, directe », « dialogique » et ancrée dans le moment présent. Elle s'adresse simultanément à un

autre ou d'autres acteur(s) en scène et aux spectateurs. Dans le moment théâtral, en effet, il s'établit une communication tous azimuts. Cela fait du théâtre l'archétype de la communication humaine comme le fait remarquer OSOLSOBE dans « Cours de théâtristique générale » (1980, p. 427.) :

*Ce qui est exclusivement spécifique du théâtre, c'est qu'il représente son objet, la communication humaine, par la communication humaine : au théâtre la communication humaine (la communication des personnages) est alors représentée par la communication humaine elle-même, par la communication des acteurs.*

Le théâtre apparaît donc comme l'art où le processus de la communication se manifeste avec le plus d'évidence. Aussi, les termes fondamentaux – émetteur, récepteur, message, canal, code et feedback – récurrents dans la plupart des définitions de la communication, qu'elles soient précaires ou élaborées, se retrouvent-ils dans les définitions de la communication théâtrale proposées par les sémioticiens du théâtre. L'enjeu de ces définitions, qui exploitent de manière partielle ou intégrale ces termes caractéristiques de la communication, est d'établir que le théâtre a partie liée avec la communication et que la représentation théâtrale est en elle-même une communication entre la scène et la salle.

## **II- DU RAPPORT UNILATÉRAL À L'INTERACTION**

Les relations entre la scène et la salle n'ont jamais été les mêmes dans l'histoire du théâtre. Elles varient en fonction des formes et des esthétiques théâtrales. Tout au long du XX<sup>ème</sup> et du XXI<sup>ème</sup> siècle, sont apparues de nouvelles formes de relations dont le fonctionnement diffère de la conception classique, unilatérale à laquelle le spectateur était habitué. Suivant les courants théâtraux, il est invité soit à prendre de la distance vis-à-vis du spectacle afin d'exercer son esprit critique, soit à prendre une part active au jeu. Dans le théâtre tel que pratiqué de nos jours, le travail de l'organisation du sens de la représentation incombe au spectateur. Il lui revient de rechercher et de découvrir la signification profonde du spectacle théâtral en décryptant les différents systèmes de signes. C'est pourquoi, il doit abandonner son apparente passivité d'antan pour devenir actif et créatif en activant des réseaux de sens. Ainsi, la communication théâtrale le transforme en un véritable acteur du dialogue entre la scène et la salle. Passif dans le théâtre classique et consommant à peu de frais le spectacle, les esthétiques récentes obligent le spectateur à mettre à contribution ses facultés réflexives pour le décrypter afin de le comprendre.

Ce bouleversement de rôle est la résultante de l'apparition de nouvelles écritures scéniques qui intègrent différents éléments au corps du spectacle théâtral. Ces composantes que sont les acteurs, les textes, les sons, l'éclairage, les objets, des vidéos constituent autant d'unités de significations potentielles qui interagissent en permanence. La spécificité de ces écritures interactives réside dans le fait que le contenu de l'action théâtrale peut varier en fonction des rapports dynamiques et créatifs entre le public et la représentation. Se profile alors une œuvre aux multiples dimensions dont le sens, loin d'être une donnée prédéterminée, se construit à partir de l'interaction de l'ensemble formé par les éléments scéniques et le public, dans la relation théâtrale.

L'examen de cette relation démontre qu'elle n'est plus de type linéaire, comme l'était l'échange intentionnel et unilatéral entre un destinataire et un destinataire, mais plutôt circulaire, englobant l'émetteur et le récepteur qui, en interaction, construisent ensemble des univers de sens. Si le théâtre peut s'affirmer comme un phénomène de communication, c'est précisément grâce à cette interaction dynamique entre ces deux pôles nécessaires à la relation théâtrale. Justement, le théâtre d'aujourd'hui matérialise indéniablement les nouvelles théories de la communication.

### III- LA COMMUNICATION THÉÂTRALE

Le XX<sup>e</sup> siècle a promu le thème de la communication et a fait d'elle une valeur fondamentale de nos sociétés. Aussi semble-t-il intéressant d'analyser l'art du théâtre à la lumière de cette nouvelle valeur. Le théâtre classique, en effet, est un théâtre psychologique qui vise à exprimer les idées, les émotions, les sentiments des personnages et à conduire les spectateurs à éprouver crainte et pitié. À l'opposé de ce théâtre, émergent de nouvelles écritures scéniques où la cristallisation de la vision du monde du dramaturge ou du metteur en scène dépend de l'analyse de son œuvre. Se dessinent alors deux modes de saisie du réel : l'un analytique, l'autre systémique. L'observation du processus de création de nombre de compagnies théâtrales a permis de cerner ce que l'on pourrait appeler la communication au théâtre.

Qu'est-ce que « communiquer » ? D'après le *Grand Robert de la langue française* (version électronique, 2005), c'est « *transmettre de l'information ; influencer le public par une transmission efficace d'idées, d'impressions, d'images symboliques* ». La communication est donc le processus de transmission de messages, composés de signes verbaux et ou non verbaux, d'un émetteur ou groupe d'émetteurs à un récepteur ou à un autre groupe. À travers cet échange, le destinataire tente d'influencer, c'est-à-dire de modifier, d'infléchir l'opinion ou le comportement du destinataire dans un sens ou dans un autre. Ainsi définie, la communication met en exergue l'émetteur en faisant de lui l'instance principale du mécanisme de la communication. Par voie de conséquence, le récepteur ne devient important que lorsqu'il réagit à l'information reçue, c'est-à-dire lorsqu'il devient à son tour émetteur et l'autre récepteur. Il s'établit alors un jeu d'alternance de rôles entre le locuteur et l'interlocuteur qui favorise la communication dont la caractéristique principale est la réversibilité. Rien de tel ne se produit entre la scène et la salle lors de la représentation théâtrale. Par convention, seuls les acteurs ont la parole dans le jeu théâtral, le public se contentant de les écouter ; il n'a pas le droit de leur répondre excepté le cas extrême du « *happening* » qui tend à supprimer la distinction acteur/ spectateur.

Or, c'est justement sur ce processus d'échange d'informations entre la scène et la salle que certains sémiologues fondent leur thèse. Résumant l'objection de Georges Mounin sur le postulat selon lequel le théâtre serait un procès de communication, Patrice Pavis (2002, p. 61) écrit : « *Si on entend par communication un échange symétrique d'information, l'auditeur devenant récepteur et utilisant le même code, le jeu théâtral n'est pas une communication* ».

La communication est, par essence, réversible c'est-à-dire qu'elle instaure un jeu de va-et-vient de la parole entre l'émetteur et le récepteur ; le second réagit au message du premier, devenant à son tour émetteur. Or, la communication théâtrale semble se caractériser par son

unilatéralité : le public ne répond pas à la scène. Aussi, Georges Mounin, l'exclut-il du domaine de la communication.

Par ailleurs, le deuxième critère qu'il retient pour disqualifier l'idée d'une communication théâtrale est celui de l'argument de l'intention de communiquer de l'émetteur. Dans *Introduction à la sémiologie*, il écrit :

*la linguistique a [...] valorisé comme centrale la fonction de la communication. Cela a conduit Buyssens et d'autres linguistes à bien distinguer les faits qui relèvent d'une intention de communication qu'on peut mettre en évidence (existence d'un locuteur relié à un auditeur par un message déterminant des comportements vérifiables), et à les séparer des faits qui n'offrent pas ce caractère, même si jusqu'à maintenant on appelait ces faits du nom de signes, et si on les étudiait dans le langage. Ces faits, que Troubetzkoy appelle des «indices» et des «symptômes » [...] sont des renseignements que le locuteur donne sur lui-même, sans aucune intention de les communiquer. (Mounin, 1970,p. 68).*

Pour Mounin, il existe deux types de faits : ceux qui procèdent d'une volonté de communication, c'est-à-dire le message que le locuteur choisit consciemment de délivrer à l'auditeur, et ceux qui ressortissent à l'inconscience de l'émetteur. En d'autres termes, il s'agit d'informations qui échappent au contrôle de sa conscience, qui sont donc involontaires, et transmises au destinataire. Les premiers relèvent d'une intention de communiquer tandis que les seconds en sont dénués. Ainsi, il subordonne la communication à l'intention de communiquer qui fonde, chez lui, la communication. Au regard des arguments de la réversibilité et du caractère intentionnel de la communication, Mounin exclut, sans autre forme de procès, le théâtre du domaine de la communication. Pour lui, le théâtre n'est pas de la communication et il n'y a pas de communication théâtrale.

Les arguments qui sous-tendent cette thèse ne résistent pas à une analyse rigoureuse et leur pertinence est sujette à caution. Quoiqu'il puisse en penser, le théâtre est bien un fait de communication. Jusqu'ici, la communication a toujours été définie en tant qu'un échange symétrique de messages entre un émetteur et un récepteur utilisant le même code dans un jeu d'alternance des rôles. Mais cette définition a évolué et intègre, à présent, le langage verbal et non verbal, la parole volontaire et involontaire, les attitudes et les silences comme un message. En effet,

*la communication, selon les théories récentes, n'est plus conçue comme une activité uniquement verbale et volontaire, mais plutôt comme un processus continu d'interactions. Dans ce processus relationnel, selon Paul Watzlawick, tous les participants communiquent, consciemment ou non, par leurs actions ou inactions, par leur parole ou leur silence, c'est-à-dire par leur comportement global et non seulement par le langage verbal. (Perelli-Contos Irène, 1994, p. 48).*

Cette définition sous-entend que la communication est un processus de transmission d'informations. Elle est à la fois consciente et inconsciente, verbale et/ou non verbale, c'est-à-dire gestuelle, mimique ou comportementale et engage un locuteur et un interlocuteur. Les acteurs de

la communication interagissent par la parole, les actes, les gestes, la mimique et les attitudes corporelles de telle manière qu'une gestuelle, une mimique ou un comportement peut être le feedback à une intervention verbale. Ces paralangages sont en soi des répliques qui expriment les sentiments, l'état d'âme de l'interlocuteur. C'est donc dans la perspective suivant laquelle tout comportement est considéré comme un message que le théâtre réintègre le domaine de la communication. Cette réintégration, rendue possible par la redéfinition de la communication par les théories récentes, implique d'une part que l'intention de communiquer ne peut être niée au théâtre. D'autre part que la communication théâtrale est en réalité réversible.

L'objection de base de Georges Mounin, à l'hypothèse incluant le théâtre dans le champ de la communication, était le déni d'intention de communiquer. Or cette intention ne saurait être niée dans le domaine du théâtre. L'intention de communiquer ne peut se restreindre à l'intention d'enseigner une science, de transmettre un savoir ; l'art déparit l'intention de communiquer de la volonté de dire telle ou telle chose précise. On peut vouloir communiquer alors que le message est parasité ou comporte un ensemble d'informations qui ne sont pas intentionnelles. Il en va ainsi dans les échanges de la vie courante comme dans le théâtre et d'autres formes d'art. La variété des signes et la complexité des systèmes qu'ils forment surpassent le projet initial de communiquer. Ainsi, toute communication comporte une part d'information involontaire, inconsciente transmise au récepteur. Au théâtre, par exemple, les gestes et les mimiques qui échappent à l'acteur, certaines intonations, les lapsus forment un discours que le public reçoit. Ces remarques démontrent que la communication théâtrale est intentionnelle dans son ensemble et dans tous ses signes essentiels. Elle mérite bien le nom de communication comme le prouve également l'argument de la réversibilité de la communication théâtrale. La deuxième raison qui fonde l'exclusion du théâtre du champ de la communication est l'irréversibilité de la communication théâtrale. Ce mobile ne paraît pas fondé, car la représentation est un système de signes relevant totalement ou partiellement d'un procès de communication, puisqu'elle comprend une série complexe d'émetteurs, de messages et de multiples récepteurs situés dans le même lieu. Même s'il est vrai que, les spectateurs, en règle générale, ne répondent pas aux acteurs à travers le même code, on ne peut pour autant inférer, comme le fait observer Georges Mounin, qu'il n'y a pas de communication entre la scène et la salle. Aussi, parfois, il peut arriver que les acteurs s'adressent directement aux spectateurs qui, à leur tour, leur répondent. Il y a bien communication, car dans le domaine du théâtre, explique Tadeusz Kowzan (1992, p. 48),

*il y a communication lorsqu'un signe est émis par E (émetteur) à l'intention de D (destinateur) et lorsque celui-ci le perçoit en devenant R (récepteur). R n'est pas obligé d'y répondre, d'y réagir, ni même d'avoir la possibilité de le faire. L'émission intentionnelle d'un signe par E (donc émission d'un signe artificiel) et la perception de ce signe par D-R sont les conditions nécessaires et suffisantes pour qu'il y ait communication.*

*Il n'y a pas de communication lorsque le phénomène est produit sans volonté de signifier, de communiquer (phénomène qui peut être artificiel mais qui n'est pas un signe pour autant), même s'il est perçu et interprété par quelqu'un : non-signe pour le producteur, signe naturel pour le récepteur qui n'est pas destinataire puisque le destinataire n'existe pas.*

Le signe théâtral étant un signe artificiel toujours émis avec une volonté évidente de transmettre un message, de signifier quelque chose, la représentation théâtrale est sans conteste une communication. De plus, la communication est un acte conscient qui vise certes à informer, mais surtout à influencer le récepteur, à le persuader d'agir dans un sens ou dans un autre. Sous cette couture, la bilatéralité de l'échange n'est pas nécessaire pour donner vie à la communication. Il est manifeste qu'une telle définition s'applique bien au théâtre. Le spectacle théâtral cherche bien souvent à toucher la sensibilité du spectateur, à modifier son opinion, en un mot à le manipuler. Et d'une manière ou d'une autre, il y parvient dans la mesure où avant, pendant et après un spectacle théâtral, le spectateur n'est pas dans le même état et n'a plus les mêmes convictions. Sous l'influence de l'action théâtrale, sa disposition d'esprit change, certaines certitudes sont remises en question tandis que d'autres s'enracinent.

Si le théâtre a toujours été considéré comme un puissant moyen d'éducation des peuples, c'est qu'il exerce une réelle influence sur le spectateur. Cela démontre sans conteste que dans le moment théâtral la scène et la salle entrent en interaction ; elles échangent et exercent une interinfluence.

Enfin, si le signe théâtral est envisagé non seulement comme signe au sens usuel du terme, mais aussi comme « *stimulus* » produisant des réactions affectives et/ou physiques, le théâtre peut être considéré comme une communication. En effet, quand bien même le public ne répond pas verbalement aux comédiens, les signes scéniques ne manquent pas de susciter chez lui des réactions physiques et/ou affectives. Elles constituent le feedback au message émis par la scène, car la communication n'est pas exclusivement verbale, elle est aussi non verbale et peut même se dérouler sur un plan purement émotif ou affectif. Les sentiments et les émotions qu'éprouve le public, pendant le spectacle, sont tous des réponses aux stimuli ; ils démontrent que le spectateur réagit, répond à la scène à travers un code différent. La différence de code ne saurait faire nier l'évidence d'une communication entre ces deux instances : à un message verbal peut valablement correspondre une réponse gestuelle ou une mimique. L'identité du code n'est donc pas nécessaire pour qu'il y ait communication. C'est pourquoi, il est péremptoire de bannir le théâtre du champ de la communication. Le théâtre est bien un fait de communication ; mais la communication théâtrale est atypique.

#### **IV- LES CARACTÉRISTIQUES DE LA COMMUNICATION THÉÂTRALE**

Cette communication est celle qui fonctionne strictement entre la scène et la salle, c'est-à-dire entre l'acteur et le spectateur. De l'acteur-émetteur au spectateur-récepteur, on est en présence du schéma type de la communication et en particulier de la communication orale. Cependant, au théâtre, il convient de préciser la nature particulière de cette communication : tandis que la communication linguistique établit une alternance incessante entre les interlocuteurs, tour à tour émetteur et récepteur, au théâtre, la communication se singularise par son caractère apparemment irréversible en ce sens que le spectateur ne répond pas verbalement aux acteurs. Même si ses réactions ne sont pas d'ordre linguistique, il est indéniable que le spectateur réagit au spectacle à travers un autre code. Non verbales, elles se manifestent par maints paralangages et même par le silence. Faussement irréversible, la communication théâtrale déborde inévitablement le domaine de l'oralité pour toucher au domaine plus abstrait du

mystérieux. En effet, entre la salle et la scène, il se passe quelque chose de silencieux, d'invisible, de totalement réversible et multilatérale, en ce qu'elle se développe tous azimuts. Être au théâtre, c'est être ensemble : ensemble entre acteurs sur scène, ensemble également entre spectateurs dans la salle, ensemble évidemment entre acteurs et spectateurs. La densité et la qualité de la communication acteurs/spectateurs peut conduire à une véritable communion, au sens religieux du terme.

Enfin, la communication théâtrale est multimodale : le message émis par la scène comprend, à la fois, des signes linguistiques, gestuels, mimiques, des objets, du jeu, de la lumière, des costumes, etc. Tous les moyens d'expression dont dispose le théâtre, sont simultanément mis à contribution pour produire des messages intelligibles et efficaces dans le but d'émouvoir le spectateur et de l'amener à réfléchir. Cette spécificité de la communication théâtrale est mise en lumière par Roland Barthes (1981, p. 258) :

*Qu'est-ce que le théâtre ? Une espèce de machine cybernétique [une machine à émettre des messages, à communiquer]. Au repos, cette machine est cachée derrière un rideau. Mais dès qu'on la découvre, elle se met à envoyer à votre adresse un certain nombre de messages. Ces messages ont ceci de particulier, qu'ils sont simultanés et cependant de rythme différent; en tel point du spectacle, vous recevez en même temps 6 ou 7 informations (venues du décor, du costume, de l'éclairage, de la place des acteurs, de leurs gestes, de leur mimique, de leur parole), mais certaines de ces informations tiennent (c'est le cas du décor) pendant que d'autres tournent (la parole, les gestes) ; on a donc affaire à une véritable polyphonie informationnelle.*

Au théâtre, l'information est plurielle et provient de diverses sources. Elle peut émaner des répliques, des objets, des costumes, des lumières, du décor, de la gestuelle, de la musique, en somme de toutes les composantes du spectacle. Ces diverses informations sont décryptées par le public pour comprendre la pièce.

## **V- LE PUBLIC : CO-CRÉATEUR DE LA PIÈCE**

Dans le théâtre en général, le spectateur constitue le pôle récepteur et interpréteur de la communication entre la scène et la salle. Il reçoit et interprète par un processus de décryptage les signes en provenance de la scène. Ce rôle lui a valu les qualificatifs les plus dépréciatifs (« veilleur-songeur », « voyeur », « jouisseur ») qui insistent sur sa passivité pendant la représentation théâtrale. Cette image péjorative n'est vraie qu'en apparence. Nonobstant une passivité physique certaine, l'écoute et le regard entraînent le spectateur dans une intense activité réflexive dont l'enjeu est la saisie du sens du spectacle. Il suffit d'interroger sa propre expérience de spectateur pour réaliser l'effort de réflexion qu'implique l'activité du regardant. Jacques Rancière démontre que le regard et l'écoute ne s'assimilent à de la passivité que par préjugés et par présuppositions. En réalité, écouter et regarder impliquent une activité essentiellement mentale, parce qu'ils mobilisent évidemment les fonctions visuelles et auditives, mais aussi cognitives et mémorielles. Il s'agit là d'activités discrètes qui passent inaperçues. Aussi écrit-il (Rancière, 2008, p. 19 :

:

*le spectateur aussi agit, comme l'élève ou le savant. Il observe, il sélectionne, il compare, il interprète. Il lie ce qu'il voit à bien d'autres choses qu'il a vues sur d'autres scènes, en d'autres sortes de lieux. Il compose son propre poème avec les éléments du poème en face de lui. [...] Ils sont à la fois ainsi des spectateurs distants et des interprètes actifs du spectacle qui leur est proposé.*

Pour lui, la position du spectateur s'apparente à celle de l'élève face au maître. Le spectateur possède aussi son propre vécu et sa connaissance du théâtre ; il possède plus ou moins les règles du jeu. Prenant appui sur ces acquis, le spectateur juge ce qu'il voit sur la scène, confronte l'expérience présente avec celles déjà vécues, analyse le spectacle. Ce dernier déclenche chez lui une somme d'activités réflexives et intellectuelles qui lui permettent de comprendre la pièce et son enjeu. Elles sont la condition même de la délectation artistique qui ne peut être atteinte que si le spectateur s'investit pleinement dans la création par un effort d'imagination, de recreation de la pièce à partir du matériau de la représentation en cours. Ainsi, prend-il sa part de la création. En spectateur averti, Brecht (1972, pp. 290-291) écrit :

*Si l'on veut arriver à la jouissance artistique, il ne suffit jamais de vouloir consommer confortablement et à peu de frais le résultat d'une production artistique ; il est nécessaire de prendre sa part de la production elle-même, d'être soi-même à un certain degré productif, de consentir une certaine dépense d'imagination, d'associer son expérience propre à celle de l'artiste, ou de la lui opposer.*

Il est donc clair que celui qui écoute et regarde agit tout autant que l'artisan exerçant son métier ; seulement son activité est invisible parce qu'elle est d'ordre mental. « *Mentalement entreprenant, lecteur, décodeur, analyste du spectacle, effectuant l'ultime étape du travail donnant sens* » à la représentation, le spectateur est à juste titre considéré comme un créateur. Il participe activement à la composition du spectacle théâtral et à son sens. C'est pourquoi, Meyerhold l'appelle « *le quatrième créateur* » (S. Meyerhold, *Ecrits sur le Théâtre*, vol. I, p. 116) après l'auteur, l'acteur et le metteur en scène. Il doit, par son imagination, poursuivre d'une façon créative les allusions présentées sur scène. Ce statut lui est également reconnu par Armand Salacrou (1941, pp. 145-147) qui écrit :

*Le dramaturge a un collaborateur que l'on oublie toujours, qui a peut-être autant d'importance que lui, C'EST LE PUBLIC. L'œuvre dramatique a besoin de la scène, a besoin d'un public, non pas épars [...] mais un public réuni dans une salle, grange ou palais, et frémissant dans son unité de public. C'est ainsi que risque de naître ce frisson dramatique dont n'est responsable ni l'auteur seul ni l'acteur seul, mais cet ensemble, plein d'ombre et de secrets, qu'est le théâtre où l'on joue.*

Il en résulte que le spectacle théâtral est le résultat des efforts conjugués du dramaturge, des praticiens, et surtout du public. Ce dernier crée, autant et peut-être plus, la pièce que toutes les personnes intervenant dans le processus de création. L'auteur avec son texte ayant laissé une recette, une façon de faire, c'est à chaque rencontre avec le public que la pièce se crée, mieux ou moins bien. Salacrou (1941) est formel : « *La pièce a été créée le jour de la représentation. Car pour créer une pièce, il faut être deux : l'auteur et la salle.* » En d'autres termes, la représentation théâtrale est le fruit de la collaboration entre un metteur en scène et un public. Ce dernier a, dans



la création théâtrale, une réelle importance, une partition à jouer de concert avec les acteurs afin de donner naissance à la pièce, car la représentation ne prend son sens que grâce à la présence effective du public. La lecture personnelle que chaque spectateur fait du spectacle, en fonction de son niveau intellectuel, de sa culture, de son éducation, de ses idées et des expériences théâtrales vécues, aboutit à la création d'un spectacle particulier. Ce travail de lecture fait du spectateur un créateur puisqu'il décrypte, interprète et, par conséquent, trahit la représentation scénique en lui substituant sa propre représentation mentale. Cela explique pourquoi le même spectacle est reçu différemment suivant les lectures qu'en font les spectateurs. Le processus de création est le même pour le spectateur et le créateur. Le metteur en scène procède d'abord à une lecture du texte dramatique puis le transforme en images scéniques, en spectacle. Le point de départ de cette création est la mise en relation, au cours d'improvisations interactives et dynamiques, des objets, des acteurs, des costumes, de l'éclairage, des sons et du décor. Cette démarche débouche sur des choix provisoires qui créent des modèles de relations variables. La validation et l'intégration de certains choix à la structure du spectacle se fondent sur des modèles et non sur des sens prédéfinis. Ces relations stimulent l'imagination des créateurs qui, par des associations, des analogies, des sélections, organisent des réseaux de sens. Ainsi, la pièce théâtrale prend forme et signification grâce à ce procédé d'écriture scénique. Pareille démarche est suivie par le spectateur dont le rôle dans le théâtre est de recomposer les partitions de l'œuvre plutôt que de les interpréter ; de construire des réseaux de sens plutôt que de les décrypter ; de questionner les messages et les images reçus plutôt que de les accepter comme tels. Il reprend ainsi le processus créateur qui permet de saisir la signification de l'œuvre et ses enjeux. Anne Ubersfeld (1996, p. 34) écrit à ce propos :

*C'est le spectateur, bien plus que le metteur en scène, qui fabrique le spectacle : il doit recomposer la totalité de la représentation, à la fois sur l'axe vertical et sur l'axe horizontal. Le spectateur est obligé, non seulement de suivre une histoire, une fable [...], mais de recomposer à chaque instant la figure totale de tous les signes concourant à la représentation. Il est contraint en même temps de s'investir dans le spectacle (identification) et de s'en retirer (distance). Il n'est sans doute pas d'activité qui demande un tel investissement intellectuel et psychique.*

L'effort de compréhension du spectateur le conduit à déconstruire la représentation tout entière et à la reconstruire mentalement, à partir des éléments du spectacle proposé, en s'investissant dans le spectacle ou en prenant ses distances avec lui. Il compose ainsi sa propre représentation qui lui permet de comprendre l'œuvre du metteur en scène.

## CONCLUSION

En conclusion, la représentation théâtrale peut réintégrer le procès de communication puisque le spectacle théâtral, en lui-même, est un agrégat de signes intentionnels qui visent à communiquer au public un message. Elle postule entre l'émetteur et le récepteur une relation réversible, même si les deux utilisent des codes différents. La condition d'identité des codes semble cependant moins avérée ; pareille réserve ne doit guère suffire à disqualifier l'idée d'une communication théâtrale dans la mesure où avec les théories récentes de la communication, une

mimique, même un silence peut correspondre au feedback d'un message verbal. Cette communication théâtrale met au jour le rôle dynamique et créatif du spectateur qui serait une illusion si l'on ne l'envisage pas dans la perspective des nouvelles écritures scéniques qui expérimentent de nouvelles formes d'expression. Elles restent ouvertes à des modes de pensées nouvelles, à des formes nouvelles de communication régentés par le principe de l'interactivité. Ce rôle explique ce que le spectateur a toujours été : le véritable créateur du spectacle théâtral.

## BIBLIOGRAPHIE

ALTHUSSER Louis., « Notes sur un théâtre matérialiste », *Pour Marx*, Paris, Maspero, 1965.

BARTHES Roland, *Essais critiques*, Paris, Le Seuil, 1964.

EMERY Edwin, AULT Phillip, AGEE Warren, *Mass media*, Paris, Les Editions internationales, 1976.

KOWZAN Tadeusz, *Sémiologie du théâtre*, Paris, Edition Nathan, 1992.

MOUNIN Georges. *Introduction à la sémiologie*, Paris, Editions de Minuit, 1970.

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

PERELLI-CONTOS Irène, « Théâtre et littérature, théâtre et communication », *Nuit blanche* n°55, 1994, pp. 46-49.

RANCIERE Jacques, *Le spectateur émancipé*, Paris, La fabrique édition, 2008.

REY Alain, *Grand Robert de la langue française* (version électronique), Sejer, 2005.

SALACROU Armand, « Note sur le théâtre », in *Théâtre*, tome II, Paris, Gallimard, 1941, pp. 145-147.

UBERSFELD Anne, *Lire le théâtre I*, Paris, Edition Belin, 1996.

UBERSFELD Anne, *Lire le théâtre III*, Paris, Edition Belin, 1996.

**LE DECOR EN PERSPECTIVE DOUBLE DANS LA DRAMATURGIE  
D'EUGENE IONESCO, UN RAPPORT AGONISTIQUE  
ENTRE LE THEATRE ET LE CINEMA**

**SILUÉ** Gnénébelougo  
Université Peleforo Gon Coulibaly  
[francksilue@upgc.edu.ci](mailto:francksilue@upgc.edu.ci)

**Résumé**

L'art dramatique offre toujours deux angles de perception : l'écriture et la mise en scène. Par cette double articulation, il favorise une certaine porosité qui le présente comme un art hétéroclite. Dans *Rhinocéros* d'Eugène Ionesco, le décor dramatique vogue vers une écriture à l'allure scénariste. En se saisissant d'un phénomène étrange, la rhinocérite, maladie qui transforme les habitants en rhinocéros, Eugène Ionesco, dramaturge du vingtième siècle, met en évidence les maux de la société de son époque. Sa fiction dramatique se fonde sur les turpitudes d'une humanité traumatisée psychologiquement par les deux guerres mondiales (1914-1918 et 1939-1945). Ionesco présente une société où tout le monde se transforme en bêtes sauvages, sauf un épiciers, Béranger, le seul rescapé. Épargné de ce mal populaire et contagieux, Béranger devient le condensé de toutes les chances de survie de l'humanité. Autour de ce drame, le dramaturge tisse une toile métaphorique, en caricaturant la nature humaine fortement influencée et éprouvée par les traitements inhumains de ce siècle. Son rendu est formellement exposé dans les différentes didascalies introductives du corpus, dans un élan de description à l'allure cinématographique. Dans cet élan, le dramaturge tente de résoudre le problème de la fuite du public théâtral en intégrant les procédés cinématographiques à son théâtre. Son œuvre dramatique s'inscrit dans un schéma de lutte, un rapport agonistique entre le théâtre et le cinéma.

**Mots clés** : décor dramatique, perspective double, rapport agonistique, théâtre, cinéma.

**Abstract**

Drama always offers two angles of perception: writing and directing. From this double articulation, it favours a certain porosity that presents it as a heterogeneous art. In Eugène Ionesco's *Rhinocéros*, the dramatic setting is in a trend towards scriptwriting. By taking hold of a strange phenomenon, rhinocerotitis, a disease that transforms the inhabitants into rhinoceroses, Eugène Ionesco, a twentieth-century playwright, highlights the evils of the society of his time. His dramatic fiction is based on the turpitudes of a humanity psychologically traumatised by the two world wars (1914-1918 and 1939-1945). Ionesco presents a society in which everyone turns into wild beasts, except for a grocer, Béranger, the only survivor. Spared from this popular and contagious evil, Béranger becomes the summary of all the chances of survival for humanity. Around this drama, the playwright weaves a metaphorical web, caricaturing human nature, strongly influenced and

tested by the inhuman treatments of this century. His rendering is formally exhibited in the various introductory didascalies of the corpus, in an impulse of description with a cinematographic allure. In this impulse, the playwright tries to solve the problem of the flight of the theatrical public by integrating cinematographic processes into his theatre. His dramatic work is part of a struggle, an agonistic relationship between theatre and cinema.

**Key words:** dramatic setting, double perspective, agonistic relationship, theatre, cinema.

## INTRODUCTION

La littérature dramatique, au nom de son architecture matricielle dualistique des occurrences autoriales et dialogiques « *didascalies, dialogue* » (Michel Pruner, 1998, pp. 16-20), est constamment favorable à une porosité liée à son hétérogénéité générique. Les didascalies constituent pour le discours dialogique des faisceaux de lumière qui se chargent d'initier et d'entretenir la conscience du lecteur-spectateur. Elles informent ce dernier et les faiseurs du jeu que sont les acteurs de l'environnement et des circonstances de la scène. La saisie du sens au théâtre est donc fonction de la bonne lisibilité des inflexions didascaliques sur le discours des personnages dont la prééminence explicite la représentation. Ce besoin inhérent, pour le texte dramatique d'extérioriser sa seconde nature qu'est la représentation, est prôné par les didascalies. La sémiologie du discours dramatique dont Anne Übersfeld (1996, p. 19) se fait la plume de notoriété parle en ce sens de « *Texte troué* ». Dans ces trous affectés au processus d'édification scénique, Eugène Ionesco semble trouver l'élan esthétique qui donne une orientation cinématographique aux didascalies introductives.

Ce regard double, sans doute enrichissant pour une dramaturgie toujours quêtuse de nouvelles ressources, origine notre approche sociocritique du sujet : « Le décor en perspective double dans la dramaturgie d'Eugène Ionesco, un rapport agonistique entre le théâtre et le cinéma ». La réflexion se fera autour de sa pièce *Rhinocéros*<sup>1</sup> que les théâtrelogues identifient au théâtre de l'absurde en vue d'évaluer les influences mutuelles cinéma-théâtre et leurs effets sur la réception théâtrale. La place de choix qu'occupe la didascalie dans la lecture de ce discours théâtral aux couleurs cinématographiques serait ainsi un prétexte à la reconquête du public de théâtre. L'essor technologique actuel ayant zombifié une grande partie du public contemporain en addicts de cinéma, le décor didascalique d'Ionesco est pour cette étude une incursion notable qui mérite une immersion herméneutique. Il convient de ce fait d'interroger les fondamentaux qui jouxtent le traitement agonistique de ces deux pratiques scéniques : quels sont les dispositifs cinématographiques employés dans le décor de *Rhinocéros*? En quoi la pièce d'Eugène Ionesco fonctionne-t-elle en résonance avec les traits filmiques ? Quelle est l'idéologie sous-jacente à une telle écriture de l'entre ?

### 1. Les dispositifs cinématographiques dans le décor de *Rhinocéros*

L'intrusion des médias dans la représentation théâtrale a eu un impact considérable sur la conception de l'œuvre dramatique. L'écrivain contemporain tend à intégrer les dispositifs médiatiques à son texte selon deux procédés. Soit le média convoqué apparaît comme « objet »

---

<sup>1</sup> Eugène Ionesco, *Rhinocéros*, Paris, Gallimard, 1959.

dans la fiction, soit il s'introduit subtilement en prêtant au texte ses techniques de monstration. Ce faisant, Eugène Ionesco use de quelques procédés filmiques pour mettre en scène le malaise qui traverse la société du XX<sup>ème</sup> siècle.

### 1.1. Le cadrage et le mouvement de la caméra

Les notions de cadrage et de mouvements de la caméra, bien connues au film, aboutissent aux expressions telles que le travelling avant et le travelling-arrière. Le travelling avant se définit le mouvement en avant de la caméra et le travelling-arrière traduit le mouvement contraire. Selon Patrice Pavis (2010, p. 143), le spectateur de théâtre contemporain tend à choisir « *ce qui est visible à la plus grande échelle, ce qui évolue sans cesse et retient son attention* ». Dans le *Rhinocéros*, le visible qui capte le lecteur transparaît dans les effets optiques produits par l'intégration des mouvements de la caméra. Le cadrage, comme technique cinématographique, a trait à la variation de la distance focale au moyen des didascalies. Par le cadrage, Ionesco circonscrit l'espace dramatique dans le décor tel que présenté dans cet extrait.

*Une place dans une petite ville de province. Au fond, une maison composée d'un étage. Au rez-de-chaussée, la devanture d'une épicerie (...) Au-dessus de la devanture (...) Au premier étage (...) L'épicerie se trouve donc dans le fond du plateau, mais assez à gauche (...) au-dessus de la maison de l'épicerie, le clocher d'une église ; dans le lointain. Entre l'épicerie et le côté droit, la perspective d'une rue. Sur la droite, légèrement en biais, la devanture d'un café. Au-dessus du café (...) Devant la terrasse de ce café. (p. 13)*

Ici, le narrateur décrit la place de sorte à en présenter explicitement les bornes ou du moins ce que le lecteur-spectateur est censé connaître a priori. La profusion d'expressions d'obédience locative fait se dérouler progressivement tous les angles du cadre présenté. Ainsi, la caméra se déplace dans un mouvement rétrospectif si bien que la description débute dans le fond du cadre. Il y a dès lors l'effet d'un *travelling arrière* qui se produit en créant l'illusion réaliste du décor. Aussi, Eugène Ionesco recourt au *Travelling avant* pour décrire le mouvement de la caméra vers l'avant. Le fait est manifeste dans le passage qui suit :

*Le bureau d'une administration, ou d'une entreprise privée (...) Au fond, au milieu, une grande porte à deux battants, au-dessus de laquelle un écriteau (...) À gauche au fond, près de la porte du Chef (...) Contre le mur de gauche (...) Puis, à gauche, toujours au premier plan (...) Au premier plan (...) Près du mur de droite (...) Entre la porte du fond et le mur de droite (...) Dans le coin de droite, au fond (...) tout près du mur de droite (...) Contre les murs (...) Sur le fond, à gauche, au-dessus des rayons (...) sur le mur de droite. (pp. 91-92)*

Comme on peut le constater, la description part du dehors au-dedans, c'est-à-dire de l'extérieur, de la façade extérieure à l'intérieur du bureau décrit dans cette didascalie. Le narrateur procède par effet de zoom qui consiste à agrandir l'image afin de rapprocher le lecteur-spectateur de l'essentiel de l'espace. En avançant graduellement dans le fond du bureau (re)présenté, le lecteur-spectateur s'introduit dans l'ancre de l'action où les personnages se métamorphoseront en

rhinocéros. On pourra alors affirmer avec Vincent Adiabla Kablan (2004, 195) que, par le biais du travelling avant, « *l'imagination du lecteur-spectateur vit au rythme de la rigueur de la trame* ».

Du reste, les procédés de travelling produisent un effet de miniaturisation. Mieux, à mesure que la description s'égrène, l'on assiste à un rétrécissement du cadre. En effet, les quatre décors de *Rhinocéros* suivent une dynamique de rapetissement destinée à inquiéter davantage. Dans le premier décor (pp. 13-14), l'espace décrit est la terrasse d'un café, un espace ouvert. Quant au deuxième décor (pp. 91-93), il présente l'enceinte d'un bureau administratif. Dans les troisième (p. 136) et quatrième décors (pp. 169-170), le narrateur introduit le lecteur dans l'intimité de deux personnages : la chambre à coucher de Jean, puis celle de Bérenger. Cette régression de la superficie de l'espace convole avec la trame de l'œuvre pour en découvrir les significations. En un mot, l'effet magique que fait le travelling avant ou arrière sur le lecteur-spectateur est auréolé par celui de l'éclairage et du bruitage.

## **1. 2. L'éclairage et le bruitage**

En tant que dispositif théâtral, l'éclairage intervient dans la mise en scène et permet de distinguer « *un décor en perspective dessiné sur la toile de fond.* » (Girard et al, 1995, p. 77). Il va sans dire que l'éclairage est omniprésent au théâtre, dans la mesure où le metteur en scène tente de reproduire des moments précis (la journée, le crépuscule, la nuit, etc.). Cependant, dans le texte dramatique, l'éclairage s'incorpore au récit, feignant ainsi le caractère naturel de la luminosité. Cette technique subtile est en réalité un emprunt au cinéma.

L'éclairage, mieux la lumière intervient dans le décor d'Ionesco sous forme d'indicateur temporel explicite. Le moment évoqué étant le temps messianique, le référent passe presque inaperçu mais assez significatif pour orienter l'imagination du lecteur-spectateur au cœur de l'action dramatique qui s'annonce. Cela est perceptible à la phrase : « *C'est un dimanche, pas loin de midi, en été* » (p. 13). Cette illustration révèle une gradation ascendante dans la description du moment et le début de l'action dramatique de la pièce marque une insistance sur son environnement. Aussi l'éclairage met-il en relief l'état du décor. À l'effigie de « *Ciel bleu, lumière crue, mur très blanc* » (p. 13), l'auteur entend traduire l'éclat de la scène et une atmosphère de tranquillité. Il agit en prélude au déclenchement de la rhinocérisme, un phénomène qui bouleverse l'ordre initial dont l'effet impressionnant traduit par l'éclairage est complété par le bruitage pour créer l'illusion du réel.

Le bruitage comprend « *tous les effets sonores ne relevant ni de la parole ni de la musique ; des bruits – vibration non périodiques – peuvent provenir de sources multiples dont le corps (la voix surtout)* ». (Girard et al, 1995, p. 81). Dans le décor de *Rhinocéros*, les sources du bruitage sont diversement suggérées. Les bruits sont d'une part produits par des objets : le carillon dans « *on entend carillonner.* » (p. 13), la porte dans « *il frappe à la porte, Jean ne répond pas. Bérenger frappe de nouveau.* » (p. 137). Ces bruits sont le fait d'une orchestration harmonieuse pour donner un sens à l'action jouée. Le second passage révèle un bruitage beaucoup plus marqué, car le verbe « frapper » n'a pas un caractère illocutoire, au sens austinien du terme, contrairement à « carillonner » dont l'action est réalisée en même temps que le mot est employé. D'autre part, les bruits sont rendus par la voix, tel que mentionné par le narrateur : « *on l'entend tousser* » (p. 137).

En somme, l'éclairage et le bruitage jouent un rôle important dans la figuration mentale de l'espace dramatique : ils contribuent à recréer l'atmosphère d'une scène animée.

## 1. 2. L'animation

La terminologie cinématographie conçoit l'animation comme une méthode consistant à filmer, image par image, des objets ou des images fixes, pour obtenir, à la projection, des images animées. Eugène Ionesco, par le truchement des techniques filmiques, introduit du mouvement dans le décor de *Rhinocéros* et le fait vivre à mesure que l'action dramatique évolue.

Dans le premier décor par exemple, le narrateur-scripteur décrit avec une précision chirurgicale la terrasse d'un café. L'espace est exempt de personnage, il s'agit d'une simple disposition d'objets. Mais l'avènement d'un bruit y introduit du mouvement : « *Avant le lever du rideau, on entend carillonner* » (p. 13). Ici, le narrateur veut capter l'attention du lecteur passible d'ennui devant l'évocation outrancière d'indications spatiales. De cause à effet, l'animation est simulée par une présence dans l'espace scénique. L'extrait suivant en donne une idée plus claire :

*Au lever du rideau, Jean, dans son lit, est couché sous sa couverture, dos au public. On l'entend tousser. Au bout de quelques instants, on voit Bérenger paraître, montant les dernières marches de l'escalier. Il frappe à la porte, Jean ne répond pas. Bérenger frappe de nouveau.* (pp. 136-137).

Par ailleurs, lorsque la source de l'animation n'est pas concrètement exprimée, elle est suggérée par le dramaturge. On peut s'en apercevoir dans le second décor.

*Au lever du rideau, pendant quelques secondes, les personnages restent immobiles, dans la position où sera dite la première réplique. Cela doit faire tableau vivant. [...]*

*Les personnages sont donc debout au lever du rideau, immobiles autour de la table de droite ; le Chef a la main et l'index tendus vers le journal. Dudard, la main tendue en direction de Botard, à l'air de lui dire : « Vous voyez bien pourtant ! » Botard, les mains dans les poches de sa blouse, un sourire incrédule sur les lèvres, l'air de dire : « On ne me la fait pas. » Daisy, ses feuilles dactylographiées à la main, a l'air d'appuyer du regard Dudard.* (pp. 92-93)

Il appert que le narrateur se contente juste d'indiquer la posture des personnages et de conjecturer sur leur état d'âme. Cependant, ce procédé crée l'illusion de l'action lorsque le scripteur passe d'un personnage à un autre. La juxtaposition des clichés permet au lecteur de s'intégrer progressivement au centre des événements en cours ou à venir.

Au demeurant, Eugène Ionesco emprunte au cinéma diverses techniques de représentation pour rendre au mieux le contenu diégétique du décor. Le mouvement de la caméra, le bruitage et l'éclairage ainsi que l'animation décuplent la perspective de lecture de *Rhinocéros*. Dès lors, il convient de chercher à comprendre le fonctionnement des dispositifs cinématographiques dans le déroulement du drame social représenté.

## 2. *Rhinocéros* d'Eugène Ionesco : une pièce cinématographique ?

La découverte de l'univers fictif des personnages de *Rhinocéros* est marquée par une pléthore de dispositifs cinématographiques qui bousculent à première vue, la suffisance esthétique de la pièce. Cette perception primordiale est surclassée par une contemporanéité bénéfique pour l'esthétique dramatique.

## **2. 1. Les procédés interactifs : les catégories dramatiques et les dispositifs cinématographiques**

L'ensemble des didascalies introductives qui peignent le décor de *Rhinocéros* entretiennent une coexistence étonnante avec le matériau cinématographique. Les catégories dramatiques (personnages-espace-temps) se trouvent ainsi conviées à l'expression d'un imaginaire dramatique vivace, animé qui semble défier l'ambiance scénique qu'elles préparent. Au nombre de quatre, ces didascalies introductives couvrent les trois actes de la pièce. La première didascalie ouvre l'Acte I ; les Tableaux I et II de l'Acte II portent successivement les deuxième et troisième didascalies. La dernière didascalie introductive est celle qui affiche le décor de l'Acte III. La manipulation du dispositif cinématographique en adéquation avec la toile dramaturgique est telle que le cadrage et le mouvement de la caméra permettent à Ionesco de fournir progressivement le sémantisme propre au cadre spatio-temporel de son œuvre. D'un décor à l'autre, la description de l'environnement des personnages répond, de manière étanche et efficiente, à la méticulosité :

*Une place dans une petite ville de province. Au fond, une maison composée d'un rez-de-chaussée (...). Au-dessus de la devanture est écrit en caractère très lisible « ÉPICÉRIE ». Au premier étage, deux fenêtres(...). Assez sur la gauche (Acte I, décor 1, p. 14)*

*Le bureau d'une administration, ou d'une entreprise privée, une grande maison de publication juridique (...). Au fond, au milieu, une grande porte à deux battants, au-dessus de laquelle un écriteau inique : « Chef de service » (Acte II, décor 2, p. 91)*

*Chez Jean. A droite, (...) la chambre de Jean. Au fond, contre le mur, le lit de Jean, dans lequel celui-ci est couché. Au milieu du plateau, une chaise ou un fauteuil, dans lequel Bérenger viendra s'installer. (Acte II, décor 3, p. 137)*

*À peu près même plantation qu'au tableau précédent. C'est la chambre de Bérenger qui ressemble étonnamment à celle de Jean. (...) L'escalier à gauche, palier. Porte au fond du palier. Divan au fond. Bérenger est allongé sur son divan, dos au public. (Acte III, décor 4, p. 169)*

La description affiliée à ces décors s'assimile au travail d'une caméra tantôt en mouvement « À droite », tantôt pour effectuer des arrêts sur image : « ÉPICÉRIE ». L'écriteau en lettres capitales du nom de l'espace décrit, l'illustre bien. Il est vrai que la fonction usuelle de la didascalie, qui désigne « le contexte de la communication, c'est-à-dire les conditions concrètes de l'usage de la parole » (Anne Übersfeld, 1996, p. 17), n'est pas éliée. Mais les groupes nominaux descriptifs « Au fond ; au milieu », les syntagmes adverbiaux « Au-dessus » et les groupes nominaux prépositionnels « À droite ; à gauche » donnent un autre angle de vue à l'environnement de la fable. Ils concourent à la spécification cinématographique de la syntaxe dramatique. Le décor porte dans les faits l'empreinte dialogique d'une cohabitation voulue par Ionesco. Le bien-fondé de cet élan vers une texture occultant la léthargie disciplinaire est d'offrir à savourer un texte animé. Le texte dramatique déjà en attente du jeu dramatique suggère un



mouvement latent qui ne s'identifie pas à celui de l'action filmique. C'est en cela que le rapport théâtre et cinéma est ici agonistique puisque l'espace didascalique du texte théâtral fonctionne sous plusieurs variations.

Selon « *la grammaire de la représentation* » Jean-Pierre Ryngaert (2011, 110) du texte dramatique, la didascalie prépare l'action des personnages. Qu'elle soit initiale, introductive, énonciative, fonctionnelle ou expressive, la mission première de la didascalie est de signifier le contexte énonciatif des personnages et d'orienter la mise en scène future. Il est donc absurde de constater, chez Ionesco, ce nouveau traitement des didascalies où l'animation va de pair avec les séquences censées planter le décor de l'action. En fait, l'animation s'inscrit dans la dynamique de l'action des personnages de sorte qu'avant la prise effective de la parole, l'espace est fort endiablé. Comme dans les films où les séquences non dialoguées font prévaloir le bruitage, l'éclairage des clichés humains, le décor de *Rhinocéros* fait valoir en amont l'animation.

Au premier décor déjà, on peut lire : « *Avant le lever du rideau, on entend carillonner* » (p. 13). Les autres décors, à partir de la chronologie de la pièce, font le même saut d'une perspective double (Théâtre-Cinéma) : « *On l'entend tousser* », « *il frappe à la porte* » (p. 137) ; « *Il doit faire de mauvais rêves, car, il s'agite dans son sommeil* » (p. 169). L'approche du personnage et de son espace tient compte des exigences audio-visuelles : qualité d'image et qualité de son. Ainsi, le moindre mouvement circonscrit est décrit avec une précision chirurgicale. Le rôle de la caméra sollicitée par le dramaturge induit une belle complémentarité entre l'art dramatique et le cinéma. En revanche, cette complémentarité embarrasse les vieilles habitudes de lecture.

## **2. 2. La réception de *Rhinocéros*, vers une perspective de lecture agonistique**

La pièce théâtrale de Ionesco, lorsqu'elle module l'essence didascalique, elle souligne la nécessité de changer de focal, de voir autrement que dans l'œil qui se plaît au sédentarisme esthétique. Loin de réduire *Rhinocéros* à ces multiples quêtes d'innovation « *Textocentrisme* » ; « *Théâtre de la conversation* » ; « *Théâtre des possibles* » (p. 115) etc., dans le sens où l'entend Jean-Pierre Ryngaert (2011, p. 67-135) dans le genre et dans le siècle (XX<sup>ème</sup> Siècle), l'on note à caution le croisement agonistique des perspectives susmentionnées. Comme toute réflexion soucieuse du sens au théâtre, notre point de vue vise à associer la réception du lecteur-spectateur et du spectateur à l'écriture. Le spectateur ou le public fait partie du précieux triangle théâtral. L'écho que produit le contenu dramatique à son niveau est donc utile à l'élaboration d'une critique performante. Les attentes du public sont nombreuses, ses caprices sont continuels et mouvantes, que l'on soit dans une époque spécifique où face à une problématique majeure.

À "l'école des spectateurs", on s'approprie difficilement une nouvelle manière de voir la représentation. D'un autre côté, on se détache difficilement d'une habitude représentationnelle. Le dramaturge auteur de *Rhinocéros* en est conscient lorsqu'il met en concurrence texture dramatique et dispositifs cinématographiques. Le public contemporain ayant vogué allègrement vers l'imaginaire cinématographique, la mobilisation des ressources cinématographiques se pose pour le dramaturge, Eugène Ionesco. Toutefois, la convocation des ressorts cinématographiques se teint de défi, de compétition. D'une didascalie à l'autre, les descriptions sous l'œil de la caméra

surabondent, les travellings se multiplient et le zooming est éprouvant. Le lecteur-spectateur est comme débordé de détails en lisant *Rhinocéros* :

*Au fond ; Au premier étage ; ciel bleu, lumière crue ; un arbre poussiéreux ; c'est un dimanche, pas loin de midi, en été ; Au-dessus du café ; L'épicerie se trouve donc dans le fond du plateau (p. 13) ;*

*Au fond ; au milieu ; A gauche au fond ; contre le mur de gauche ; Puis à gauche, toujours au premier plan ; Au premier plan ; près du mur de droite ; contre les murs ; un portemanteau ; Entre la porte du fond et le mur de droite ; à gauche de la chambre (p. 91) ;*

*À peu près la même plantation qu'au tableau précédent ; C'est la chambre de Bérenger, qui ressemble étonnamment à celle de Jean. (...) L'escalier à gauche, palier. Porte au fond du palier. Divan au fond ; Un fauteuil ; Une petite table de téléphone ; Encadrement d'une fenêtre à l'avant-scène (p. 169).*

L'esthétique théâtrale dit sa part de discours dans la nomenclature générale de l'œuvre ; elle impose l'ordonnancement et le mouvement des catégories originelles (fable, personnage, espace-temps). Par conséquent, les dispositifs cinématographiques agissent de l'intérieur. Ils accélèrent les séquences descriptives, les relativisent ou les ralentissent totalement. Aussi le spectateur se voit convié à un jeu de défis dans lequel bruit, image, son, gros plan, et éloignement disent une esthétique de frontière : théâtre-cinéma. Dans le décor de *Rhinocéros*, l'illusion filmique se confond avec « *l'illusion théâtrale* » (Anne Übersfeld, 1996, p. 36). L'on peut comprendre que la « *mimésis* », comme le dit Marie-Claude Hubert (1998, p. 9), est aiguillonnée sans toutefois sonner du corps. La reconnaissance/détermination de l'humanité fictive est due au travail de l'imitation. Le grotesque cinématographique s'est juste chargé de créer l'effet du fantastique. La résultante de cette rencontre est naturellement l'effusion du bruit, les métamorphoses bestiales, l'effet de surprise et la crainte du lendemain.

Lire *Rhinocéros*, c'est lire et comprendre ces multiples déplacements en avant et en arrière de la caméra. En effet, le lecteur quêté par l'esthétique du décor en perspective double n'est pas un passionné simple de théâtre ou de cinéma. Il participe à la construction du sens à la croisée de ces deux arts du spectacle. En cela, l'esthétique dramatique Ionescienne atteste la valeur contemporaine de la pièce puisque l'adresse (explicite ou implicite) est une caractéristique fondamentale des nouveaux théâtres. Toutefois, entre l'écriture d'un décor tantôt empreint de contemporanéité, tantôt agonistique, le système de pensée du dramaturge Ionesco prend son sens en toute bienveillance.

## **2. *Rhinocéros*: une idéologie de la reconquête du public de théâtre**

Eugène Ionesco fait partie des dramaturges du XX<sup>ème</sup> siècle qui, selon les termes de Luc Fritsch, (2014, p. 456), « *se bornèrent à exposer un état du monde jugé comme effroyable sous une forme sarcastique.* » Sa pièce *Rhinocéros* est un pamphlet contre les différents maux qui affectent le monde Ionesco à divers niveaux, mais aussi un moyen de reconquérir le lectorat en désertion.

## 2.1. Un théâtre au profit du lecteur-spectateur

Les mutations techno-médiatiques qu'a connues le monde au début du siècle dernier, et qui se prolongent dans l'ère contemporaine, ont profondément bouleversé le rapport du public au théâtre. Confrontés à un art dramatique tantôt *complexe*, tantôt *absurde* et ou *mystique*, les spectateurs se tournent vers le cinéma dont les procédés de monstration semblent plus commodes et font plus aisément accéder au sens du spectacle. En revanche, Ionesco élabore une écriture qui profite et sied bien au lecteur-spectateur contemporain.

En effet, l'utilisation des dispositifs cinématographiques par Eugène Ionesco est un élargissement technique des possibilités dramaturgiques dans la production du sens. Les mouvements de la caméra, les effets produits (cadrage, travelling et miniaturisation) offrent au lecteur une perspective panoramique, c'est-à-dire complète, de l'ensemble du décor. En tant que partie intégrante de la signification de la « représentation » théâtrale, la perception intégrale du décor permet de cerner dès le début des actes (pp. 13-14 et 169) et des tableaux (pp. 91-93 et 136-137) la trame de l'action dramatique. Ainsi, le lecteur de *Rhinocéros* prend de la distance pour mieux appréhender les contradictions sociales qui placent l'homme face à l'inanité de ses actions et la corruption de ses mœurs.

Ainsi peut-on résumer avec Patrice Pavis que les techniques filmiques mobilisées influent sur l'activité cognitive et émotionnelle du lecteur-spectateur, « *sa faculté d'absorption et de résilience est constamment mise à l'épreuve.* » (Patrice Pavis, 2012, p. 386). En d'autres termes, le projet esthétique qui sous-tend le décor cinématographique est fondé sur la participation du lecteur-spectateur dans la représentation dramatique. Dans un premier temps, le dramaturge sollicite la mémoire du lecteur, son attention, en l'obligeant constamment à se souvenir des détails des décors antérieurement peints. On pourra ainsi lire : « *Chez Jean. La structure du dispositif est à peu près la même qu'au premier tableau de ce deuxième acte.* » (p. 136) ; ou encore, « *À peu près la même plantation qu'au tableau précédent* » (p. 169). Ces formulations syntaxiques allusives faites ici par le narrateur créent un vide dans la figuration du nouveau décor, lequel ne sera comblé que par le lecteur qui pourra à sa guise manipuler les limites et les composantes de l'espace social référencé.

Dans un second temps, le lecteur-spectateur est appelé à participer à la mise en scène. En effet, il arrive que dans la description du décor, le narrateur omniscient-metteur en scène s'efface pour donner libre cours à l'*expertise* du lecteur.

*Entre la porte du fond et le mur de droite, une fenêtre. Dans le cas où le théâtre aurait une fosse d'orchestre, il serait préférable de ne mettre que le simple encadrement d'une fenêtre au tout premier plan, face au public [...] Dudard : Trente-cinq ans. Complet gris ; il a des manches de lustrine noire préserver son veston. Il peut porter des lunettes.* (pp. 92-93)

On pourrait y ajouter :

Au milieu, la porte donnant sur l'escalier. Si on veut faire un décor moins réaliste, un décor stylisé, on peut mettre simplement la porte sans cloison. (p. 136)

Hormis leur portée suggestive, ces fragments mettent en évidence la place faite au lecteur-spectateur dans la mise en scène. Il s'établit alors une connivence entre le dramaturge et le lecteur, créant ainsi deux perspectives de lecture. L'incorporation du regard filmique par Ionesco vise à favoriser, écrit Patrice Pavis (2012, p. 387), un « *dialogue des regards* », dont le but serait de séduire le public. Ainsi libéré de la tyrannie de l'auteur-metteur en scène, le lecteur-spectateur peut comprendre la symbolique du décor mise en place.

## **2. 2. La rhinocérinite, une idéologie anticonformiste**

L'écriture de *Rhinocéros* est implicitement satirique : l'auteur s'insurge contre les idéologies barbares qui envahissent la société de son époque. Ce faisant, le recours aux techniques du cinéma obéit à cette ultime vocation. L'espace dramatique suggéré par le décor sous-entend une société française ordinaire, où les activités quotidiennes se déroulent à la convenance des personnages qui l'habitent. C'est ce qui ressort de l'extrait suivant :

*Le bureau d'une administration, ou d'une entreprise privée, une grande maison de publication juridique par exemple. Au fond, au milieu, une grande porte à deux battants, au-dessus de laquelle un écriteau indique : « Chef de Service ». À gauche au fond, près de la porte du chef, la petite table de Daisy, avec une machine à écrire. Contre le mur de gauche, entre une porte donnant sur l'escalier et la table de Daisy, une autre table sur laquelle on met des feuilles de présence, que les employer doivent signer en arrivant (...) Au premier plan, une table avec deux chaises. Sur la table : des épreuves d'imprimerie, un encrier, des porte-plumes ; c'est la table où travaillent Botard et Bérenger ; ce dernier s'assoira sur la chaise de gauche, le premier sur celle de droite. (p. 91)*

Nous remarquons avec force détail le souci pour le narrateur de représenter le cycle existentiel des protagonistes. Leur société est exempte de perturbations, d'événements étranges susceptibles d'entraver la marche vers le progrès. La stratégie énonciative mise en place par Ionesco favorise la prise de conscience du lecteur-spectateur.

En conséquence, le dramaturge montre d'abord à son lecteur un cadre de vie calme qui reflète la sécurité. L'espace ainsi peint dans le décor devient un lieu d'exil fictionnel temporaire et affectif pour les occupants de ce bureau. Ionesco fait entrer dans l'espace psychique du lecteur un phénomène étrange et violent, une maladie inconnue de l'humanité, la rhinocérinite. Les mouvements psychédéliques résultant de l'apparition de ce mal visent à inquiéter, à créer et à alourdir l'angoisse existentielle. En rapport avec le procédé de miniaturisation, cette stratégie discursive frisant le fantastique requiert de la distanciation brechtienne. La perspective ainsi adoptée permet au lecteur-spectateur de juger la réalité ambiante, de cerner les contradictions et autres tares de la société. Enfin, après avoir introduit le doute dans l'activité cognitive du lecteur du *Rhinocéros*, le dramaturge l'invite à prendre position, à opposer une résistance mentale, psychologique, voir physique, au fléau du conformisme de son époque.

Les différents décors de la pièce étudiée traduisent cette volonté auctoriale d'assaillir l'espace psychique du lecteur par les attrait du conformisme. On relèvera par conséquent des fragments textuels tels que : « *Chez Jean. La structure du dispositif est à peu près la même qu'au*

*premier tableau de ce deuxième acte. »* (p. 136) ; « *À peu près la même plantation qu’au tableau précédent. C’est la chambre de Bérenger, qui ressemble étonnamment à celle de Jean. »* (p. 169). Au conformisme, gangrène du XX<sup>ème</sup> siècle, Ionesco oppose un anticonformisme fondé sur l’incorporation des techniques filmiques au tissu du texte dramatique et la satire des idéologies déshumanisantes rangées sous le vocable « rhinocérite ».

## CONCLUSION

En somme, l’analyse des didascalies introductives a permis de rendre compte du caractère enchevêtré du décor dramatique sous le prisme d’un rapport agonistique avec le cinéma. Ce décor en perspective double « cinématographique/théâtral » est le fruit d’une esthétique théâtrale de l’entre-deux qui éprouve le lecteur-spectateur en l’initiant aux modalités de lecture d’une texture théâtrale identifiable à l’imaginaire filmique. La profusion des descriptions animées aux vocables cinématographiques a agréé la lecture interactionnelle de leur intervention en lien avec les structures dramatiques. Sous l’influence du dispositif cinématographique, la réaction du texte de théâtre est une réaction de résistance. L’assistance note dès lors un rapport agonistique où le décryptage du sens passe par un regard de deux niveaux théâtre-cinéma.

La réponse dramaturgique Ionescienne à sa société marquée par le totalitarisme et les deux guerres mondiales est notable. L’humanité de fiction est affectée par l’épidémie de la rhinocérite lisible comme l’amphore déshumanisante de l’époque. La bestialisation prononcée des personnages est la marque significative de la montée de « *l’état de nature* » et des idéologies ayant conditionnées la propulsion sanglante des rapports humains. Dans le fond et la forme, Ionesco missionne son discours dramatique. Sous le voile esthétique, son écriture s’appuie sur des didascalies à fonction cinématographique pour tenter la reconquête du public de théâtre. À l’intérieur des lignes qui forment l’architecture de sa pièce, il réfléchit tout en dénonçant les maux de son siècle.

## BIBLIOGRAPHIE

### **Corpus**

IONESCO Eugène, 1959, *Rhinocéros*, Paris, Gallimard.

### **Autres ouvrages**

FRITSCH Luc, 2014, *Le grand livre du théâtre*, Paris, Eyrolles.

GIRARD (G.), OUELLET (R.), RIGAUULT (C.), 1995, *L’univers du théâtre*, Paris, Presses Universitaires de France.

HUBERT Marie-Claude, 1998, *Les grandes théories du théâtre*, Paris, Arman Colin.

LAUVERGNAT-GAGNIÈRE (c.), PAUPERT (A.), STALLONI (Y.), VANNIER (G.), 2009, *Précis de Littérature française*, Paris, Armand colin (3<sup>ème</sup> édition).

PAVIS Patrice, 2012, *L’analyse des spectacles*, Paris, Armand Colin (2<sup>ème</sup> édition).

PAVIS Patrice, 2010, *La mise en scène contemporaine*, Paris, Armand Colin.

PRUNER Michel, 1998, *L'Analyse du texte de théâtre*, Paris, Dunod.

RYNGAERT Jean-Pierre, 2011, *Écritures dramatiques contemporaines*, Paris, Armand Colin.

RYNGAERT Jean-Pierre, 1993, *Lire le théâtre contemporain*, Paris, Dunod.

ÜBERSFELD Anne, 1996, *Lire le théâtre I*, Paris, Belin.

KABLAN Adiaba Vincent, 2004, « La pertinence didascalique dans *Rhinocéros* d'Eugène Ionesco », *Revue du CAMES-série B*, vol. 006, N°1-2.

PAVIS Patrice, 1996, *Dictionnaire de théâtre*, Paris, Dunod.

## LA REPRESENTATION DE LA FEMME DANS LE THEATRE IVOIRIEN

**SOUPE** Lou Touboué Jacqueline

Université Felix Houphouët-Boigny  
d'Abidjan Cocody (Côte d'Ivoire)

[soupe\\_lou@yahoo.fr](mailto:soupe_lou@yahoo.fr)

### Résumé

Articulée autour de trois axes, cette communication aborde la question de la valorisation de la femme dans le théâtre ivoirien pourtant essentiellement produit par les hommes. L'inventaire des personnages féminins emblématiques révèle deux catégories : les femmes soumises à la domination de l'homme et les quêteuses de liberté et de pouvoir. Quelle que soit leur conception de la place de la femme dans la société, ces deux types mis en scène renvoient une image de femmes déterminées et engagées dans la lutte pour leur dignité mais également pour la quête de la liberté en vue d'un exercice effectif du pouvoir politique et de la transformation profonde de la société. De façon réaliste, le théâtre ivoirien valorise ainsi la femme combattante, désintéressée, digne et modèle de chef politique face aux hommes représentés comme des lâches, cupides et des oppresseurs dans l'exercice du pouvoir. L'intérêt de ces pièces réside ainsi sans doute dans leur engagement à rendre compte de la société contemporaine ivoirienne.

**Mots clés** : femme, théâtre ivoirien, représentation, combat, liberté

### Abstract

Articulated around three axes, this communication addresses the question of the valuation of women in ivorian theater, which is nevertheless essentially produced by men. The inventory of iconic female figures reveals two categories: women subject to male domination and seekers for freedom and power. Whatever their conception of the place of women in society, these two staged types convey an image of determined women engaged in the struggle for their dignity but also in the quest for freedom with a view to effective exercise. Political power and the profound transformation of society. Realistically, the ivorian theater thus values the female combatant, disinterested, worthy and model of political leader in the face of men represented as cowards, greedy and oppressors in the exercise of power. The interest of these pieces thus undoubtedly lies in their commitment to report on contemporary ivorian society.

**Keywords** : woman, ivorian theater, representation, fight, freedom

## INTRODUCTION

Toutes générations confondues, les dramaturges ivoiriens accordent une place de choix à la figure féminine. Héroïne ou personnage secondaire, la femme joue invariablement les rôles de mère, d'épouse, de sœur mais aussi et surtout de femme politique. Malgré cette présence, l'écriture dramatique reste une affaire d'hommes. D'éminents écrivains dont les noms renvoient inmanquablement à l'art dramatique se font les porteurs de voix de ces femmes. Cette particularité impose le décryptage du discours de ces hommes sur la femme, d'où l'intérêt de cette étude : *La représentation de la femme dans le théâtre ivoirien*. Quels sont les mécanismes de figuration de la femme ? Quelles significations donner à la représentation de ces figures féminines ? Pour élucider ces questions, nous avons retenu des pièces majeures qui révèlent des visages de femmes représentatives de l'évolution de la société ivoirienne : *Kwao Adjoba* d'Amon d'Aby, *Les voix dans le vent* de Bernard Dadié, *Abraha Pokou une grande africaine* de Charles Nokan, *Le secret des dieux* de Zadi Zaourou, *Village fou ou les déconnards* de Koffi Kwahulé et *La complainte d'Ewadi* de Liazéré. L'approche sociocritique telle que développée par Claude Duchet va permettre d'analyser les modalités d'inscription du social dans ces pièces pour mieux décrypter la signification idéologique de la mise en scène de la femme dans l'œuvre théâtrale ivoirienne. La catégorisation des femmes, leur processus d'héroïsation, la portée de leur représentation constituent les axes de cette réflexion.

### I- La catégorisation des personnages féminins

Le théâtre ivoirien dresse des portraits de femmes emblématiques porteuses d'espérance et de valeurs combatives. Leur itinéraire singulier permet de distinguer deux types : les femmes soumises à la domination de l'homme et les quêteuses de liberté et de pouvoir.

#### 1. Les femmes sous la domination du pouvoir phallocratique

Le pouvoir hégémonique de l'homme sur la femme s'exprime dans le cadre rural influencé par la tradition. La catégorie de femmes soumises est constituée de Kwao Adjoba et de celles que nous appelons les deux déconnardes<sup>1</sup>.

Donnée en mariage « à peine pubère » (*Kwao Adjoba*, Huitième Tableau, p. 30), Kwao Adjoba se présente comme une femme impuissante face à la coutume.

« Kwao Adjoba.- Oui mais la décision d'envoyer ton père à l'hôpital d'Abidjan doit venir de son frère Kakou et de sa sœur Ahou. Je ne suis que la femme, et toi le fils. »  
(*Kwao Adjoba*, Premier Tableau, p. 15).

Le verbe « *devoir* » à valeur d'obligation et la négation restrictive « *ne...que* » sont des indices de résignation qui montrent que Kwao Adjoba accepte sa place et son rôle. En effet, élevée pour être bonne mère et bonne épouse, elle éduque ses enfants comme le veut la tradition et

---

<sup>1</sup> Ce terme est utilisé pour désigner les deux copines de Gaulle ainsi que Gestapo, la femme de l'Aleman dans *Village fou ou les déconnards* de Koffi Kwahulé.



contribue au rayonnement de son époux en sollicitant ses parents pour la création et l'entretien de sa plantation. Lorsque son mari décède brutalement, Kwao Adjoba accepte le l'évirat, épouse Kakou pour honorer la mémoire de son défunt époux et veiller sur son fils. Malgré ses efforts, elle subit les frustrations qu'elle exprime dans sa tirade au huitième tableau (*Kwao Adjoba*, p. 30). Contrainte de demander le divorce, elle se soumet une fois de plus aux règles coutumières en acceptant l'inventaire de ses biens réclamés par l'intrigante Akroman Ahou et en subissant l'épreuve de vérité.

« Kwao Adjoba (*assise par terre, les jambes allongées*).- *Je déclare en face du ciel et de la terre, sur l'esprit de mon mari et sur le fétiche, que je n'ai jamais commis d'adultère, et que je n'ai caché aucun des biens que j'ai reçus de mon mari.* » (*Kwao Adjoba*, Huitième Tableau, p. 32).

Obligée de boire des décoctions afin d'avouer des supposés infidélités, Kwao Adjoba est spoliée et répudiée. La mise en scène de cette avilissante épreuve dévoile le drame de la veuve et surtout de la femme dans les sociétés phallocratiques.

Les deux déconnardes font partie de la catégorie de femmes soumises dans la mesure où elles subissent l'infidélité de leur amant. Décrites comme étant d'hystériques jalouses, elles sont en conflit pour l'amour de De Gaulle. « *Un gringalet-timide aux oreilles décollées, aux yeux globuleux [...]* » (*Village fou ou les déconnards*, p. 38). Elles s'offrent en spectacle à la population villageoise au grand bonheur de cet homme « *pas si terrible que ça* » (*Village fou ou les déconnards*, p. 38) et qui se réjouit sans doute d'être la source de la discorde. Les réflexions du narrateur, le discours rapporté des deux rivales et l'attitude de De Gaulle ramènent la femme dépendant de l'homme à son statut d'objet sexuel. Aussi, la dispute des deux « *déconnardes* » traduit-elle la souffrance des femmes délaissées ou contraintes d'accepter un système social comme la polygamie, expression de la domination masculine contre laquelle se dressent les femmes insoumises.

## **2. La quête du pouvoir gynocratique ou la contestation de la domination masculine**

Le pouvoir gynocratique est un pouvoir exercé par les femmes. Au-delà de l'insoumission, ces personnages remettent en question le pouvoir des hommes et quêtent leur liberté. Cette quête est incarnée par Guestapo, Ewadi, Les femmes, Niobé et Abraha Pokou.

Guestapo, la « *femme stérile à force de sorcellerie* » (*Village fou ou les déconnards*, p.47) transgresse tous les codes de la femme traditionnelle embastillée. Son discours et son attitude expriment cet état d'esprit :

« *L'idée qu'Aléman prenait du bon temps, en jouant de surcroît au ludo, l'énervait [...]* » Elle « *lui bondit dessus. Toi, je suis à la maison, le pilon m'écrase les doigts et tu es assis ici sur ton cul de chimpanzé pour dire : Bidé [...]* » (*Village fou ou les déconnards*, pp. 49-50).

En plus de ces paroles, Gestapo pose l'ultime acte de contestation en cassant le canari à fétiche de l'Aléman qui évolue dans une société phallocratique où la puissance se mesure à celle des grigris. Elle met à nu l'origine mystique de la domination de son mari, dévoile son imposture et se libère par la même occasion.

Le personnage de Ewadi vit une autre expérience. Infirmière, mère de deux enfants, Ewadi est une citadine aisée dont l'époux fait partie de l'élite politique. Elle continue le combat de Gestapo, c'est-à-dire, celui de la femme consciente de sa force de caractère et capable de revendiquer. Sa catégorie sociale n'altère en rien son envie d'interpeller le Président et les rebelles, « *nécrophages au rire de fauve affamé.* » (*La plainte d'Ewadi*, Pulsation 3, p. 19). Son travail dans le domaine humanitaire ne l'empêche pas non plus de dénoncer ces organisations « *qui s'engraissent aux frontières des hypocrisies humaines.* » (*La plainte d'Ewadi*, Pulsation 3, p. 20).

Du cercle familial et social, la lutte des femmes se déplace dans les arcanes du pouvoir incarné notamment par Nahoubou 1<sup>er</sup>, Edoukou-roi et Apokou Ouaré. Ce combat lève le voile sur la révolte des femmes, le leadership de Niobé et l'exil d'Abraha Pokou.

La contestation du pouvoir dictatorial est portée par Les femmes. Elles violent l'espace du palais de Nahoubou pour exprimer leur refus de la guerre qui cause tant de destructions.

Niobé dénonce Edoukou-roi. Elle entre en scène au tableau rythmique IV. Le lecteur-spectateur découvre une étudiante contestataire dans un amphithéâtre. Les tableaux rythmiques V et VI révèlent la détermination de l'étudiante qui réussit l'opération de ralliement de la foule à son combat et la rencontre de deux esprits, celui de la jeune fille et celui du Doozi. Ils scellent un pacte afin de s'opposer à Edoukou. Sa lutte aboutit à la chute du monarque.

À l'image de Niobé, le combat dynamique et collectif des femmes n'entraîne pas leur accession au pouvoir. Cependant, elles libèrent leur peuple et leur offrent un espoir de vie meilleure concrétisé par Abraha Pokou.

En effet, par une sorte de télescopage, l'on peut dire qu'Abraha Pokou reprend le combat là où l'avaient laissé les femmes pour le mener à son terme et exercer le pouvoir gynocratique. Le conseil réuni pour statuer sur le projet de mariage de son frère Dakon avec une esclave révèle le personnage d'Abraha Pokou :

« *Abraha Pokou : Mon frère fera ce qu'il désire. (Un temps.) Les esclaves nourrissent les nobles. Les premiers travaillent pendant que les seconds se livrent au vice. Ceux-là valent donc mieux que ceux-ci. La guerre et la famine ont respectivement permis à nos ancêtres de faire des prisonniers et de troquer de l'or ou des ignames contre des personnes. Cela ne nous autorise pas à les humilier.* » (*Abraha Pokou une grande africaine*, La décision, p. 18).

Femme révoltée contre les considérations socio-culturelles incarnées et perpétuées par sa propre famille, Abraha Pokou marque une rupture en combattant le système de l'intérieur. Sa prise de

pouvoir passe par plusieurs périodes de contestations. Jeune fille, elle se rebelle contre son clan. En tant que sœur et citoyenne, elle refuse de vivre sous le règne d'un imposteur. Epouse, elle abandonne son époux pour rester fidèle à ses convictions. Mère, elle accepte le sacrifice de son fils pour offrir un monde idéal à son peuple. Femme de pouvoir, elle fonde « le royaume de la fraternité. » (*Abraha Pokou une grande africaine*, p. 30).

La lutte des femmes aboutit ainsi avec la libération du peuple et l'exerce du pouvoir par la femme ; en l'occurrence, Abraha Pokou.

## II- L'héroïcisation des figures féminines

Le discours et l'action des femmes, leur omniprésence, leur influence sur l'intrigue, leur rôle de défenseur de ce que P. Aron et al. (2002 : 263) désignent comme des « *valeurs dominantes de la société* » en font des héroïnes.

### 1. Les modalités de l'héroïsme féminin

Le processus d'héroïcisation des femmes est à rechercher dans le type d'obstacle à franchir et dans leur itinéraire. Abraha Pokou lutte contre un pouvoir royal séculaire et divin. Elle déstabilise un système, une tradition, un héritage. L'héroïcisation du personnage d'Abraha Pokou est amplifiée par sa détermination à continuer sa marche malgré le meurtre de son fils ainsi que les conditions extraordinaires de la traversée du fleuve Comoé. Le conteur et le poète qui retranscrivent les étapes importantes de sa vie contribuent à renforcer la dimension épique et lyrique de ses actions.

Quant à Niobé l'orgueilleuse fille de Tantale et épouse d'Amphion dans la mythologie grecque, elle subit la punition des dieux pour s'être vantée de sa fécondité. Zadi Zaourou ne retient de ce personnage que la force de caractère qui la pousse à s'attaquer aux dieux. Aussi, Niobé la rebelle du dramaturge ivoirien emprunte-t-elle les traits caractéristiques du héros extraordinaire capable de mener des exploits prodigieux. Héroïne solitaire, Niobé réussit à fédérer divers personnages tels que des paysans, des déscolarisés, des étudiants ainsi que le Doozi, un dignitaire du régime de Edoukou et les personnages des petits vieux, garants de la tradition. Niobé est prête à lutter jusqu'au sacrifice suprême comme elle l'affirme dans cette réplique :

« *Niobé-la- peste (Comme dans un élan mystique) Tuez-moi, fusillez-moi, pendez-moi mille fois et tant qu'il vous plaira ! Je m'en fou !* » (*Le secret des dieux*, Tableau III, p. 100).

Pour vaincre Edoukou-roi, Niobé se métamorphose. Chaque étape est marquée par une élévation spirituelle et une nouvelle appellation : Niobé, Niobé la peste, la prophétesse. Cette métamorphose hisse la jeune fille au rang d'un demi-dieu libérateur.

L'itinéraire singulier d'Ewadi en fait également une héroïne. En effet, mère heureuse, elle est subitement confrontée à des obstacles voire à des tragédies comme l'emprisonnement puis la disparition de son époux et la mort de son fils aîné. Cependant, elle trouve le courage de se rendre à son service pour secourir des victimes de la guerre :

*« Je pars en voiture avec Didi, le cœur battant. Oboba baigne dans une atmosphère apocalyptique. Aux environs du village S.O.S., une fumée noire nous prend à la gorge. Le village est plongé dans la fumée. Des sapeurs-pompiers, des soldats et des infirmières vont et viennent. Des brancardiers transportent des blessées, des femmes, des enfants... Je n'ai pas le temps de réfléchir. Je m'enfonce à pieds dans l'épaisse fumée noire, le cœur noué. Que s'est-il passé ? » (Le secret des dieux, Pulsation 6 p. 31).*

Dans cet extrait, les verbes d'action : « *pars* », « *plongé* », « *vont* », « *viennent* », « *transportent* », « *enfonce* » ; les groupes de mots : « *cœur battant* », « *atmosphère apocalyptique* », « *fumée noire* » ; les noms communs : « *sapeurs-pompiers* », « *soldats* », « *infirmières* », « *brancardiers* », décrivent l'atmosphère chaotique et l'engagement d'Ewadi ainsi que des secouristes à sauver des vies. La capacité d'Ewadi à surmonter les affres de la guerre amplifie son combat et donne un caractère extraordinaire et humaniste à la cause qu'elle défend. En outre, par ses prises de positions et ses interpellations, l'héroïsme d'Ewadi est manifesté dans son statut de héraut, porte parole des femmes victimes de la barbarie des hommes.

Dans la même optique, les femmes tiennent tête à Nahoubou 1<sup>er</sup>, un roi réputé sanguinaire qui n'a pas hésité à tuer toute sa famille ainsi que Bacoulou, le féticheur l'ayant aidé à prendre le pouvoir. La dimension symbolique de leurs actions, les voix des femmes qui se répondent dans une sorte de répétition anaphorique lors de leur rencontre avec Nahoubou 1<sup>er</sup> et leur refus de la compromission (*Les voix dans le vent*, pp. 117-120) renforcent le caractère héroïque de leur combat dans une société où le mâle dominant a depuis longtemps démissionné.

## **2. L'héroïsme féminin, une déconstruction de l'image de l'homme**

Le personnage féminin joue un rôle prépondérant au détriment de son alter-égo masculin. Les dramaturges réécrivent la « *tradition [qui] fait souvent de l'actant féminin un objet et de l'actant masculin un sujet.* » (M. Pruner, 1998 : 30). La femme devient le sujet de l'action. Elle prend des initiatives et s'impose. Ainsi, opposée à Ahou et à Kakou qui incarnent la face visible d'une tradition sclérosée, Kwao Adjoba ébranle par son silence, son courage et son sens du devoir de femme. Ces deux personnages se ridiculisent en renvoyant d'eux-mêmes une image pathétique comme le montre la scène de l'enjambement du cadavre de Mango pour voler ses biens. Par son action, ses prises d'initiatives réfléchies, l'héroïne devient ainsi un sujet modèle.

Contrairement à Kwao Adjoba, certains personnages ont pour principale caractéristique d'élever la voix. Dans un langage trivial et avec une force de caractère inégalée, les deux femmes de De Gaulle et surtout Gestapo, la femme de l'ancien combattant se déchaînent et crient leur ressentiment.

Gestapo est une féministe, qui ne supporte pas de voir son époux faire le tour du village et s'adonner quotidiennement au jeu tandis qu'elle souffre dans la cuisine. Elle pose un acte inimaginable dans un cadre rural, traditionnel. Elle bat son époux et le menace publiquement. Dans son couple, c'est elle qui comprend très vite la réalité des liens d'amitié qui lient son époux au général de Gaulle, donc à la France. A travers sa vénération du drapeau français, elle saisit très

clairement la naïveté de l'Aléman. Ce qui l'amène sans doute à sous-estimer la puissance de son autre fétiche, le Lokossué. L'attachement de l'Aléman à ces deux objets a tout de suite paru absurde à Gestapo. Or, en les touchant, elle déclenche un conflit tragique qui dévoile sa force de caractère et l'échec de son époux.

Le personnage féminin représente l'héroïne par qui l'action se noue et se dénoue, structurant ainsi le texte dramatique. Dans *Les voix dans le vent*, les femmes agissent comme dans une sorte de course-relais. En plus, la pertinence de leur combat déconstruit la progression dramatique. Leur action alterne avec celle de Nahoubou 1<sup>er</sup> pour donner une progression parallèle des actions. Cette orchestration de l'action a une incidence sur les rapports qu'entretiennent les hommes et les femmes. En effet, lorsque Nahoubou déclenche sa guerre absurde contre le royaume des Goulotaka, seules les femmes osent contester sa décision.

« La plus âgées des femmes - Devant la passivité des hommes, devant le silence apeuré et obstiné des hommes, nous avons décidé de parler nous les femmes. »  
(*Les voix dans le vent*, La révolte des femmes, p.116).

Au contraire des hommes, ces femmes résistent devant la barbarie de Nahoubou. La charge de libérer des peuples du joug des tyrans phalocrates leur revient de fait. Plutôt que de construire un personnage masculin, héros traditionnel, le drame ivoirien met en scène des héroïnes frêles mais courageuses comme Niobé. Il en est ainsi d'Abraha Pokou qui s'oppose presque toujours à un personnage masculin. Ainsi, lorsque son époux refuse de la suivre en exil, elle le traite d'égoïste et d'idiot qui ne peut « *arrêter la roue de l'histoire* » (*Abraha Pokou une grande africaine*, La querelle, p. 29) et le quitte.

Le théâtre ivoirien fait reposer la dynamique de l'action sur une construction antithétique du féminin et du masculin. L'opposition de l'héroïne et du anti-héros révèle une figure d'homme lâche, imposteur ou dictateur. Aussi, la déconstruction de l'image de l'homme se traduit-elle par sa démythification, conséquence de sa démythification comme le signifie T. Bony (2009 : 118) en ces termes : « *La figure du père a été galvaudée, pendant des décennies qui croit encore à la bonté du père, à son image ou simplement à sa présence ? Il existe certes, mais où est-il ?* »<sup>2</sup> Le personnage féminin représente ainsi le sujet, moteur de l'action dramatique, dont le courage est à la mesure de la lâcheté des hommes.

### III- La signification de la représentation des femmes

L'image véhiculée dans le théâtre ivoirien est celle de la femme combattante et engagée. Ce personnage est « *pris dans un discours [...] où il figure comme élément rhétorique.* » (A. Ubersfeld, 1996 : 98). Il s'agit d'identifier ces figures et de relever leur valeur. Cette sous-partie a ainsi pour objectif d'explorer la finalité idéologique des figures féminines représentées par une étude de la « *poétique de la socialité, inséparablement d'une lecture de l'idéologique dans sa*

---

<sup>2</sup> Tanella Bony cité par, Irène Assiba d'Almeida et Sonia Lee, « L'essai au féminin en Afrique francophone : les travaux d'Aminata et de Tanella Boni », in *Notre Librairie*, N°172, *L'engagement au féminin*, Paris, Culture Sud, janvier-septembre 2009, p.118.

*spécificité textuelle* ». (C. Duchet, 1976 : 4). Le texte dit ses référents qu'il importe de décoder pour une meilleure compréhension des pièces.

## **1. Les personnages féminins, indices de camouflage esthétique**

Pour représenter la femme, les dramaturges se servent des figures littéraires traduisant le mieux la symbolique du discours et des actions des personnages. Deux images caractérisent la figuration de la femme : la métonymie et la métaphore.

Selon E. Duchâtel (1998 : 88), tandis que la métonymie « *désigne quelque chose par le nom d'un autre élément du même ensemble* », la métaphore réside dans « *une analogie entre deux réalités d'ordre différent.* » Comme figure de contiguïté, la métonymie suggère un mode d'incarnation qui veut que pour le lecteur-spectateur, le personnage féminin représenté corresponde à la réalité. Par leur état civil, leur discours, leurs faits et gestes et par leur pensée profonde, ces personnages en sont l'expression. Respectueuse de la tradition qu'elle sait pourtant dévastatrice, Kwao Adjoba apparaît comme la métonymie de la femme soumise. Cependant, cet état ne signifie pas une acceptation de sa condition. Amon d'Aby représente ainsi Kwao Adjoba pour mieux dénoncer cette situation et la société qui a secrété ce type de femme. La métonymie opère donc comme un mode de désignation et de caractérisation de la femme combattante.

Parallèlement à Kwao Adjoba et parce que son itinéraire met en évidence les affres de la guerre, Ewadi devient par un processus d'incarnation la métonymie des mères courages victimes de tout conflit armée. La mise en scène des horreurs vécues par Ewadi renvoie l'image d'une femme dévastée par la douleur. Cependant, elle reste debout comme le montre l'épilogue, un hymne à la vie.

La métaphore est la seconde figure qui s'applique aux personnages féminins ivoiriens. Dans la catégorie de femmes quêteuses du pouvoir politique, les figures d'Abrah Pokou et Niobé concrétisent le mieux le fonctionnement métaphorique. Etant donné que « la métaphore peut avoir une valeur symbolique », (A. Ubersfeld, 1996 : 123), les actions des deux personnages symbolisent le combat des femmes résolument engagées et qui incarnent le modèle du chef politique espéré.

## **2. La femme porte flambeau idéologique**

Les femmes constituent l'épicentre dans l'organisation des textes dramatiques tant au niveau de la fable, de l'action que de l'intrigue. Engagées dans le combat héroïque pour la liberté, elles ne sont pas systématiquement « *associées à la misère et à la souffrance, à la dépendance et à la soumission* » selon le mot de Claudia Martinek, (2006 : 63).

L'écriture dramatique ivoirienne de la femme est une écriture réaliste. Elle rend compte de la vérité culturelle et historique. L'analyse selon l'axe sociocritique apparaît pertinente dans la mesure où la socialité des textes s'appréhende dans la matérialité du discours à travers ses façons de moduler le discours social et d'orienter le lecteur-spectateur sur le réel. Les textes théâtraux s'inscrivent dans le jeu social par l'intermédiaire de faits socio-politiques importants. Il en est ainsi

de la révolte des femmes dans *Les voix dans le vent* qui amène à prendre conscience qu'aucune lutte n'est trop difficile à entreprendre et qui s'apparente au combat héroïque des épouses des syndicalistes du PDCI RDA emprisonnés à Grand Bassam pendant la colonisation et relayé par divers auteurs.

Par ailleurs, après les soubresauts sporadiques des organisations syndicales de tous ordres, Niobé vient incarner la résistance de l'intelligentsia ivoirienne afin de galvaniser le peuple rendu amorphe par la brutalité des dirigeants politiques aux mains de fer incarnés par l'empereur Edoukou. Ce dictateur, comparable à de nombreux chefs d'États africains, vient rappeler la faillite morale des fils de la Mère-Afrique. Telle une sorcière, cette Afrique vient faucher ses propres enfants par des crises politiques, des guerres fratricides dénoncées par Ewadi. La connexion de la fiction dramatique et de la réalité produit indubitablement un effet cathartique sur le lecteur-spectateur qui s'identifie à ces personnages. Ce qui a pour conséquence dans le cas de Kwao Adjoba de susciter l'émotion et favoriser « *le vote de la loi N° 64-379 du 7 octobre 1964, abolissant le régime matrilinéaire.* » (F.J.Amon d'ABY et al, 1966 : 6). Ce qui confirme le rapport que le texte littéraire tisse avec la société qui le contextualise.

Les personnages féminins deviennent une source d'émancipation et prennent une dimension prométhéenne dans la mesure où ils permettent une prise de conscience collective.

## CONCLUSION

Représentée dans ses rapports avec la réalité culturelle, sociale, politique et historique, le personnage féminin est de tout âge et de toute condition. Cette étude a permis d'en identifier deux types : les femmes soumises à l'hégémonie de l'homme et celles révoltées en quête de liberté. Ces deux catégories ont en commun la conscience de changer le cours de leur vie et celui des autres femmes ainsi que de tout autre membre de la société. La force de caractère et la dimension extraordinaire de leur combat contribuent à renforcer l'héroïsme de ces femmes et à dévoiler la démission et la lâcheté des hommes. Le théâtre ivoirien écrit et représente ainsi les personnages de femmes conscientes de leur rôle de catalyseurs et engagées dans l'émancipation de tout le peuple. À l'image des femmes des champs, des marchés et des villes, elles combattent au quotidien pour la dignité et la liberté.

## LES REFERENCES BIBLIOGRAPHIQUES

### Corpus

AMON D'ABY (F.J.), DADIÉ (Binlin B.), GADEAU (Koffi G.), *Le théâtre populaire en République de Côte d'Ivoire*, Abidjan, Cercle Culturel et Folklorique de Côte d'Ivoire, janvier 1966, 230 p.

DADIÉ (Bernard), *Les voix dans le vent*, Abidjan-Dakar-Lomé, Les Nouvelles Éditions Africaines, 1982, 136 p.

KWAHULÉ (Koffi), *Village fou ou les déconnards*, Paris, ACORIA, 2000, 60 p.

LIAZÉRE (Elie), *La complainte d'Ewadi*, Carnières-Morlanwelz, Edition Lansman, 1996, 37 p.

NOKAN (Charles), *Abraha Pokou une grande africaine, Les malheurs de Tchakô, La traversée de la nuit dense, L'air doux de chez nous*, Paris, Présence Africaine, 1984, 148 p.

ZADI (Zaourou Bottey), *Le secret des dieux*, Torino, L'Italia La Rosa Editrice, 1999, 157 p.

### **Autres ouvrages**

ARON (Paul), SAINT-JACQUES (Denis), VIALA (Alain) (Dir.), *Le dictionnaire du Littéraire*, Presses Universitaires de France, Paris, 2002, 647 p.

D'ALMEIDA (Assiba Irène), LEE (Sonia), «L'essai au féminin en Afrique francophone : les travaux d'Aminata et de Tanella Boni», *Notre Librairie*, N° 172, *L'engagement au féminin*, Paris, Culture Sud, janvier-septembre 2009, pp. 111-120.

DUCHÂTEL (Éric), *Analyse de l'œuvre littéraire dramatique*, Paris, Armand Colin, 1998, 95 p.

DUCHET (Claude), « Introduction : sociocriticism », in *Sub-stance*, n° 15, Madison, 1976, pp. 4-10.

MARTINEK (Claudia), «Le temps des héroïnes africaines entre mythe et histoire», *Notre Librairie* N° 161, *Histoire, vues littéraires*, Paris, adpf/ Notre Librairie, mars-mai, 2006, pp. 62-68.

PRUNER (Michel), *Analyse du texte de théâtre*, Paris, Dunod, 1998, 128 p.

UBERSFELD (Anne), *Lire le théâtre I*, Paris, Éditions BELIN, 1996, 237 p.

UBERSFELD (Anne), *Lire le théâtre III*, Paris, Éditions BELIN, 1996, 217 P.



## LA DYNAMIQUE DISCURSIVE DANS LE THEATRE DETCHICAYA U TAM'SI

**OUATTARA** Kignema Louis

Ecole Normale Supérieure (ENS),

Abidjan

[louisouattara@yahoo.fr](mailto:louisouattara@yahoo.fr)

### Résumé

Le discours dans le théâtre de Tchicaya U Tam'si est un espace de tension animé par les personnages du héros, du peuple et de la jeunesse, dans leur rapport à la gestion du pouvoir d'Etat. Anticonformiste, le dramaturge congolais insuffle à la notion de discours une vibration personnelle. Faisant usage d'un style ne s'affuble pas du conventionnel et de l'esthétique de la « positivation-négativation », il oppose le discours rassembleur du héros fondateur de nation, à ceux, insensé héros damné, illuminé du héros martyr et écrasant du héros dictateur. Au discours versatile et circonstanciel du peuple, le dramaturge confronte celui performatif, cohérent et contemporain d'une jeunesse africaine consciente et éprise de démocratie.

**Mots clés :** Discours performatif, positivation-négativation, anticonformiste, modernité, démocratie.

### Abstract

Discourse in the play by Tchicaya U Tam'si is a space of tension animated by the characters of the hero, the people and the youth in their relationship with the state power management. Non-conformist, the Congolese playwright instills to the notion of discourse an individual vibration. Using a style that does not deck out itself to the conventional and "positivation-negativation" aesthetics, he confronts the nation founding hero's discourse that gathers to those of the nonsensical illuminated damned-hero, of the overpowering martyr-hero, of the dictator hero. To the people's contingent and versatile discourse, the playwright opposes that of a performative, coherent and contemporary African youth, conscious and infatuate with democracy.

**Key words:** Performative discourse, positivization-negativization, non-conformist, modernity, democracy.

### Introduction

La notion de discours est fondamentale dans la définition du genre théâtral, car le théâtre est avant tout le domaine de la parole : la parole en action sur scène. « La parole est action [ou] ... instrument de l'action » (Ryngaert, 2014 : 80). Le discours au théâtre est donc un espace de tension. Il implique une diversité de caractérisants. Il peut être « théâtral », « dramatique », « dialogal », « dialogique », etc., selon l'angle d'étude de l'analyste ou du chercheur. Lorsqu'on lui applique le substantif « personnage », le discours renvoie à une étendue de parole prononcée ou mimée qui constitue « un texte, partie déterminée d'un ensemble plus vaste qui est le texte littéraire d'ensemble de la pièce (dialogue et didascalies) » (Ubersfeld,

1982 : 130). Il constitue une question essentielle qui a suscité de nombreuses réflexions scientifiques (théoriques et critiques)<sup>15</sup> sur les productions théâtrales.

Cependant, si son exploitation n'est pas nouvelle, le dramaturge congolais anticonformiste, Tchicaya U Tam'si, lui insuffle une vibration personnelle à travers les cas d'espèce des personnages du héros, du peuple et de la jeunesse, dans leur relation et réaction à la gestion du pouvoir d'Etat. Et l'onde de choc de cette vibration transcende les limites de ses pièces<sup>16</sup> pour investir le processus historique africain.

La réflexion « La dynamique discursive dans le théâtre de Tchicaya U Tam'si » en fait le décryptage en s'appuyant sur les approches sémiologique et sociocritique. L'étude analyse le déploiement de la masse de paroles dites et non dites de chaque membre du trio sus-cité, et son enjeu dans le théâtre de Tchicaya U Tam'si.

## 1- Le discours du héros tchicayen à l'aune du pouvoir

Le héros est une catégorie dramatique complexe dans le théâtre moderne du fait de son caractère plurivoque. Il s'identifie traditionnellement au personnage principal au point de donner souvent son nom à la pièce. Mais, pour certains critiques comme Alain Croupie, le statut de personnage principal ne suffit pas à élever au rang de héros. Pour lui, le héros est « un personnage socialement important et moralement ordinaire, toujours voué au malheur et, souvent désespéré » (Croupie, 1995 : 20). Cette approche croupienne du héros est celle de la tragédie classique et ne saurait s'appliquer strictement aux héros au centre de la réflexion. L'étude appréhende le héros en tant que personnage important qui agit pour l'intérêt commun. A l'opposé de ce personnage modèle, il existe des antihéros.

*Vwène, Le Zulu, Le bal, et Le Destin*, pièces différentes par leur ton et par l'histoire mise en scène, consacrent néanmoins des personnages héros éponymes engagés à construire, chacun selon sa vision, une nation. Vwène est un personnage référentiel de l'histoire du royaume Kongo. Prince cadet dont l'ordre de naissance éloigne naturellement de l'ascension au trône, il se révèle très ambitieux et se démarque d'un « père besogneux ! [pour] qu'on ne dise jamais plus tel père tel fils » (*Vwène*, p.142) :

Vwène : Père n'a jamais rêvé, aussi a-t-il des idées bien étroites. La sagesse le ratatine, lui bouche l'horizon... Pauvre père, pouvait-il comprendre que l'attente est trop lente à qui l'espérance fait violence ? (*Vwène*, p. 143).

En affirmant une telle force de caractère et le rejet de l'inaction, Vwène brise le deuxième obstacle auquel il est confronté : le conditionnement du nom qu'il porte. En effet, le code onomastique tchicayen révèle que le nom n'est jamais donné au hasard. Il porte toujours un programme de vie. Le nom Vwène signifie en

---

<sup>15</sup> Lire entre autres :

-Jean-Pierre Ryngaert, *Introduction à l'analyse du théâtre*, Paris, Armand Colin, 3<sup>e</sup> édition, 2014. Cet auteur fait étalage dans le Chapitre 4 « Enoncés et énonciation » (pp. 79-105), de la diversité d'esthétiques liée à la prise de parole et son expression dans le texte théâtral ; le tout ponctué par des cas pratiques de l'analyse conversationnelle.

-Julien Mbwangi Mbwangi, *Le théâtre africain et ses caractéristiques : Analyse de quelques critères définitoires à travers le théâtre urbain kikongophone*, Université Libre de Bruxelles (ULB), Thèse de doctorat, 2015. Dans le Chapitre 5 intitulé « Les procédés discursifs dans le théâtre urbain kikongophone » (271-307), le chercheur décortique le fonctionnement du discours théâtral à travers ses critères et ses conditions d'énonciation.

<sup>16</sup> Nous faisons référence ici à l'ensemble de ses pièces de théâtre :

-Tchicaya (U Tam'si), *Le Zulu suivi de Vwène le fondateur*, Paris, Nubia, 1978.

-Tchicaya (U Tam'si), « Le bal de Ndinga », *L'Atelier imaginaire*, Editions L'âge d'homme, 1987, pp. 169 – 185.

-Tchicaya (U Tam'si), *Le Destin glorieux du Maréchal Nnikon, Nniku prince qu'on sort*, Paris, Présence Africaine, 1979.

Ces quatre pièces serviront de support dans cette étude. Elles seront citées successivement sous les formes réduites suivantes : *Le Zulu, Vwène, Le bal, Le destin*.

kikongo : *attendre*. Mais, une fois exilé de l'autre côté du fleuve Nzadi, Vwène surmonte définitivement cette contrainte sociale et culturelle en se donnant un nouveau nom plus dynamique :

Vwène : ... Je serai Ngwandi a ne Kongo, ...Partisans, en me donnant le nom de Ngwandi a ne Kongo, je vous donne une meilleure part de destin. (*Vwène*, p. 143).

Le changement d'identité, dans une analyse freudienne du protagoniste, pourrait être interprété comme un meurtre symbolique du père. Seulement symbolique, car en réalité le discours de Vwène laisse transparaître un personnage qui résiste à la monstrueuse tentation de commettre un parricide et des fratricides pour accéder au pouvoir.

Vwène : ... Il ne sera pas dit que mon premier pas vers le trône des rois, je l'ai posé sur le dos de mon père et par degré sur le dos de mes frères...sur leur tombe, moi l'ayant hâtivement creusé. (*Vwène*, p. 143).

La maîtrise de son ambition lui permet de se hisser au-dessus de la mêlée et de découvrir grâce au rêve-conseil, source de sagesse, une marge de manœuvre insoupçonnée jusqu'alors : la création de son propre royaume, le royaume Kongo.

Vwène : ... je suis par qui le Kongo commence. (*Vwène*, p. 142).

L'on pourrait voir à travers l'expression « je suis » de cette réplique, les prémisses d'un égocentrisme triplé d'un culte de la personnalité et d'une autocratie naissante. En fait, « Ngwandi a ne Kongo » se révèle un modèle de dirigeant. Comme un narrateur homodiégétique, Vwène dans un monologue de sept pages (*Vwène*, pp. 141-147), fait découvrir ses qualités de grand homme, qualités qui se résume selon Claver Mabana dans : « Sa patience, sa dignité, son honnêteté, son sens de la mesure et du réalisme, la rectitude de son raisonnement et de son jugement, ses talents d'organisateur de son royaume, le sens de la paix ... » (Mabana, 1998 : 28)

On peut donc aisément deviner que le discours de Vwène est un discours rassembleur qui promeut une dynamique sociétale nouvelle :

Vwène : ... je commencerai une nouvelle race d'hommes ! Qu'ainsi soit-il. L'œil, le cœur, le ventre, au service égal de l'âme que je veux à ce peuple nouveau au sein duquel plus jamais ne naîtra un enfant au nom de Vwène. (*Vwène*, p. 144).

Cette réplique traduit un nouveau contrat social qui place l'éducation sociale et spirituelle au centre de toute préoccupation, et qui offre une égalité de chance à tous les citoyens.

Le discours de Vwène est clairement celui d'un héros épique, un héros positif. Avec cet être exceptionnel, le Kongo mythique auquel Tchicaya U Tam'si a rêvé avant sa mort, se crée sous le signe d'un pacte de paix et de fraternité. Si ce discours laisse transparaître un héros à proposer incontestablement à l'imitation, il n'en est pas de même pour Chaka.

Chaka est également un personnage référentiel de l'histoire de l'Afrique, fondateur de l'empire zoulou, que Tchicaya U Tam'si dramatise. La transposition théâtrale du Congolais présente un Chaka dont le discours est « riche et multiforme par ses intentions idéologiques et son acte de communication » (Mabana, 1998 : 31). Fils illégitime du roi Senza Ngakona et de Nnandi, le Chaka de Tchicaya U Tam'si est présenté dès le prologue, comme un élu du dieu Umzikulu destiné à écrire « une page d'histoire » (*Le Zulu*, p.17). Les serviteurs d'Umzikulu rebaptisent ce mal-né, « Zulu » (maître) avec pour mission d'unir le ciel, la terre et le peuple.

Dès son accession au trône<sup>17</sup>, sa noble mission s'annonce déjà chimérique à travers son discours et les actes qui en découlent. Le peuple découvre un être ultra autoritaire et intolérant qui n'hésite pas à refuser la sépulture à son père :

Chaka : ... On ne l'entertera point. Que l'air du ciel le prenne en charge ou en partage avec les charognards. (*Le Zulu*, p. 38).

Ce choix d'une extrême gravité rime à contre-courant de la tradition bantoue où le culte des morts est un impératif culturel incompressible à qui veut être adoubé par les mannes tutélaires ancestrales et la société. En refusant de faire la paix avec son père, Chaka attire sur lui la malédiction du fils indigne. Dès cet instant, tout son discours sera celui d'un homme insensé qui trahit et assassine ses amis et alliés. Ding'Iwayo, Epervier et surtout Zwidé en ont fait les frais :

Chaka : ... Arrêtez-le ! Amenez-le ! empalez-le ! (*Le Zulu*, p. 86).

La poéticité de la structuration graduelle de la réplique de Chaka, est très vite noyée par la gravité de l'effet de sens qu'elle suggère. Ce propos s'inscrit dans une communication verticale écrasante pratiquée par Chaka. Elle est illustrée dans sa réplique, par la récurrence de l'impératif et de l'exclamation injonctive. Chaka est à l'évidence un personnage criminel, dégénéré par l'éventualité d'une perte du pouvoir. Affecté par le syndrome d'Hérode, il n'épargne pas dans sa folie meurtrière, son propre sang :

Chaka : Non, elle a dit que mon sang coulait déjà dans les veines d'un autre...plus de raison ...moi, fini ! Pas aussitôt » (*Le Zulu*, p. 96).

Avec ce traitement psychologique du personnage, Tchicaya U Tam'si associe à la vérité extérieure, la vérité profonde d'un être tourmenté, solitaire et surtout suicidaire. La didascalie parlante qui suit, est, on ne peut plus, éloquente.

Chaka : ... (Il reprend son combat imaginaire. Y met fin en se plongeant la sagaie dans le ventre. Il crie :) ... (silence) ... (*Le Zulu*, p. 131).

Ici s'exprime la parole silencieuse de la pantomime lisible dans le jeu scénique. « Il faut écrire les pantomimes toutes les fois qu'elles font tableau ; qu'elles donnent de l'énergie ou de la clarté au discours ; qu'elles lient le dialogue ; qu'elles caractérisent, qu'elles consistent dans le jeu délicat qui ne se devine pas... » (Diderot, 1975 : 103), soutient Diderot, pour souligner l'importance du silence parlant comme élément dramaturgique dans le théâtre moderne. Cette parole silencieuse qui met en cause la parole proférée devenue inutile, est d'autant plus importante qu'elle traduit dans l'exemple, le dénouement de l'action dramatique, la fin tragique d'un personnage psychopathe.

Ainsi, le discours de Chaka est celui d'un héros damné écartelé par ses ambitions démesurées. Prétexte pour le dramaturge de rappeler que l'Eden fabuleux construit par Vwène, a été miné par la folie des grandeurs de certains chefs traditionnels africains ; et bien plus, que l'espoir d'un retour à ce glorieux passé, est hypothéqué, malgré les indépendances, par les forces impérialistes occidentales. *Le bal* offre un héros au discours qui cadre justement avec un tel procès.

Modeste Ndinga, personnage principal de la pièce, est un modeste citoyen, technicien de surface à l'hôtel Régina. Il pratique ce travail avec amertume, faute d'avoir trouvé mieux à la suite de son émigration à la ville :

---

<sup>17</sup> Même s'il n'était pas un enfant légitime, son accession au trône fut démocratique, élu par le Conseil de Nobamba.

Ndinga Modeste : ... On s'est pendu aux branches comme aux promesses de la ville. (*Le bal*, p. 179).

L'emploi de la métaphore « On s'est pendu aux branches » illustre le désenchantement de ce déscolarisé face à la dure réalité de la ville perçue dans son imaginaire ainsi qu'un eldorado qui lui permettrait de se réaliser socialement. Dans l'impossibilité de retourner à la campagne qui a perdu « ses totems protecteurs » (*Le bal*, p.179), « il transpose le fardeau de ses désirs sur l'indépendance qui dans la plus cruelle des ironies, se révèle littéralement mortelle pour lui. » (Conteh-Morgan, 2002 : 76). Sa première réplique dans la pièce illustre un personnage passionné que l'euphorie des indépendances enchante. Il y voit la fin radicale de tous les maux vécus par les Congolais.

Ndinga Modeste : ... Oui, oui ! Il y aura une augmentation de la vie. Peut pas autrement. Une augmentation de la vie. Où je ne serai plus un sale macaque, mais un homme, un homme en vérité, et mieux, un Monsieur ... Une plus-value de la vie de Ndinga (*Le bal*, p.175-176).

Si sa joie est fondée, eu égard aux humiliations et brimades du système colonial symbolisées par le groupe nominal dépréciatif « *un sale macaque* », son analyse manque cependant de lucidité. Et pour cause, elle est intuitive :

Ndinga Modeste : ...Moi Ndinga Modeste, j'ai cette intuition qu'avec le temps indépendant tout m'appartiendra tout autant qu'aux autres. (*Le bal*, p.176).

La grandeur d'âme et de générosité de Ndinga, quoique noble, reste du domaine de l'illusion et de l'émotion. En réalité, l'espoir d'un ordre nouveau obnubile Ndinga et le transporte dans un monde de rêve l'empêchant ainsi de prendre conscience de la conspiration des forces réactionnaires de la domination occidentale. Dans une évocation intensément érotique, il assimile l'indépendance à la belle et aguichante Sabine, la maîtresse du patron Blanc (Van Blissen), qu'il a toujours désirée. Pour lui, la conquête sexuelle de cette femme (prévue dans son imagination pour coïncider avec les célébrations du 30 juin) lui garantira sa renaissance en tant qu'homme virile, en opposition à l'émasculé qu'il était sous l'ordre colonial.

Ndinga Modeste : Je la cognerai toute la nuit. Je la cognerai jusqu'à ce qu'elle me supplie : arrête ! arrête ! et promette d'aller proclamer ... oui, oui ! Ndinga est un homme...un vrai. (*Le bal*, p.176).

Au-delà de ses élans lubriques empreints d'une bonne dose d'envie de vengeance, le discours de Ndinga révèle en fait, un nationalisme passionné proche du politique Patrice Emery Lumumba, son leader à qui il emprunte certaines expressions<sup>18</sup> comme : « ... Désormais, on n'entendra plus de menaces ; passé le temps des coups. » (*Le bal*, p.177). Signe de l'histoire, c'est à un meeting du MO.NA.CO.LU, version romancée du M.N.C.L. (Mouvement National Congolais Lumumba) qu'il tombe sous les balles du sergent Outouboma, anagramme poétisée de Mobutu.

Ainsi, le discours de Ndinga est celui d'un idéaliste qui n'arrive pas à apprécier de manière lucide, les enjeux des indépendances. « Au plus fort de son bal ! Ayant pleinement vécu dans son univers intérieur sans réaliser de facto aucune de ses attentes » (Mabana, 1998 : 62), il est englouti par la contingence de l'histoire. À travers la fin tragique du personnage central, le dramaturge communique sur un rêve progressiste avorté par les suppôts africains à la solde des puissances occidentales.

---

<sup>18</sup> Il s'agit de formules utilisées par Lumumba dans célèbre discours du 30 juin 1960.

Le Maréchal Nnikon Nniku dans *Le destin*, s'associe à cette catégorie de héros aux antipodes de la noblesse. Il est « le fruit d'un bricolage cauchemardesque de Tchicaya » (Mabana, 1998 : 78), à commencer par son nom Nnikon Nniku. La transcription particulière de ce nom qui signifie en réalité « ni con, ni cul », renvoie par un effet de litote, à l'image d'un personnage inclassable et sans épaisseur. Tout son discours s'en ressent. En effet, cet ancien cureur de latrine, devenu caporal, accède au pouvoir à la suite d'un coup d'État militaire sanglant. Dès la prise du pouvoir, il se montre diaboliquement opportuniste. Prenant de cours ses compagnons, il s'autoproclame chef de l'État sous un fallacieux prétexte :

Nnikon Nniku : ... Nnikon Nniku, ça sonne mieux que Mphi Ssan Po et Nkha Nkha Dou ... non ? (*Le destin*, p. 24).

À l'épreuve du pouvoir, son discours sera celui d'un cynique doublé d'un machiavélique qui n'hésite pas à assujettir le peuple :

Nnikon Nniku : le peuple suit celui qui lui cloue le bec, qui le laisse béat. Si bien qu'il vous abandonne le pouvoir. (*Le destin*, p. 57).

Fort d'un pouvoir absolu, il inflige à ses compagnons de lutte, les pires avanies et humiliations :

Nnikou Nniku : ... (A Nkha Dou) tu n'es plus capitaine, tu n'es plus ministre des forces armées...Allez, dehors ! Et pas mot... Allez ! (*Le destin*, p.87).

Ainsi s'exprime un autocrate pour qui la confiscation du pouvoir est une équation personnelle. Il le personnalise et fait fi des règles élémentaires de la démocratie. « C'est moi, la constitution. Moi le Guide Suprême. » (*Le destin*, p. 84), clame-t-il fièrement. L'identification à la loi fondamentale de son pays, annihile tout obstacle à sa mégalomanie et surtout à sa pratique d'une sexualité débridée.

Nnikon Nniku : Allez mes mignonnes ! ... (Il met une main entre les cuisses de l'une des filles et prend à pleine main le sein de l'autre... (*Le destin*, p.63).

Une telle réplique renforcée par la didascalie dont le silence des gestes impudiques décrits est plus parlant qu'un mot, ne peut être que celle d'un pervers et vulgaire au langage des plus salaces. A « l'Ambassadeur du pays de Lance » qui lui décernait « la Grand-croix de l'Ordre du chevalier de Merveille », il répond sans sourciller, et au mépris total des convenances diplomatiques : « Je n'en veux pas. Mettez-vous ça où je pense ! » (*Le destin*, p.77). Que retenir d'un tel chef d'État au langage totalement excentrique et ordurier ? Il ne s'agit ni plus ni moins d'un homme ridicule, grisé par le pouvoir et frappé subséquemment d'une crise de la pensée lucide et de la communication normative.

Par ailleurs, le discours de Nnikon Nniku est marqué du sceau d'une superstition qui n'est pas limitée à l'emploi des mots. Dans l'optique de consolider son pouvoir, le Maréchal compte à corps perdu sur la science occulte et les gris-gris du geôlier-sorcier qui abuse malicieusement de sa naïveté. A titre d'illustration, la réaction de ce mégalomane narcissique face au sorcier qui lui suggère d'éborgner ses collaborateurs :

Nnikon Nniku : Nnikon Nniku, génial. La bonne vérité. J'ai permis qu'elle sorte de ta bouche, donc elle est mienne. Je vais la proclamer. (*Le destin*, p.59).

Le discours de Nnikon est visiblement conflictogène. Il ne suscite aucune sympathie. Ce personnage symbolise un héros négatif, fruit d'un travail de métaphorisation de tous ces dictateurs putschistes, mais aussi de tous ces Chefs d'État qui une fois élus, sous prétexte d'instaurer la démocratie, instituent en réalité, des régimes totalitaires. Avec lui, se pose une question fondamentale : la démocratie est-elle une

vue de l'esprit pour l'Afrique ? La réponse par l'affirmative est d'évidence avec les nombreux exemples de mauvaises organisations d'élections et de révisions intempestives de Constitutions dans le but inavoué de confisquer le pouvoir. L'organisation « en vase clos » d'un double scrutin (législatif et constitutionnel) le 22 mars 2020 en Guinée, dans une violence meurtrière et malgré le contexte mortifère de la pandémie à Coronavirus ou COVID 19, ne peut que légitimer une telle suspicion.

Ainsi, le discours du héros Tchicayen est un discours qui épouse intimement sa personnalité et ses ambitions. Il révèle tous les registres du héros national africain : le héros fondateur, le héros damné, le héros martyr des premières heures des indépendances et le héros dictateur. De cette panoplie de héros, seul Vwène a un discours du héros préparé à la gestion du pouvoir, un héros ayant un sens élevé du pouvoir et de l'intérêt général. Sans imposer l'origine princière ou la noblesse du modèle, Tchicaya U Tam'si interpelle les politiciens africains à comprendre que seul un homme brillant aux vertus nobles, peut saisir efficacement les enjeux de la gestion du pouvoir. S'il est donc permis d'affirmer que le discours du héros de Tchicaya U Tam'si est loin d'être dénué de sens, qu'en est-il du discours du peuple ?

## **I-2- Le discours versatile du peuple**

Le peuple est une notion dont le sens évolue selon le contexte d'emploi. A la base, il désigne un ensemble de personnes vivant sur un territoire donné. Dans son acception politique, cet ensemble de personnes est soumis au même système politique et au même gouvernement. Le peuple s'assimile ainsi à la population d'un pays. Mais, l'emploi le plus admis est celui qui définit le peuple comme un ensemble de personnes de condition et de culture modeste. Cette dernière approche qui n'est pas en réalité en contradiction avec les deux premières, a le mérite, par sa précision, d'aborder l'épineux problème de la condition sociale, notamment en Afrique où il existe un réel fossé entre le niveau de vie des populations et celui de l'oligarchie au pouvoir. Ce problème accentue la dialectique peuple/gouvernants, les premiers voulant l'amélioration de leur situation. Le discours du peuple des pièces de Tchicaya U Tam'si ne s'inscrit malheureusement pas cette optique. Son analyse permet de comprendre l'attitude de ce personnage collectif dans ses rapports avec les dirigeants.

L'œuvre théâtrale de Tchicaya U Tam'si met en scène un peuple au discours fluctuant d'une pièce à l'autre. Dans *Le bal*, le peuple intervient directement dans le jeu scénique sous la dénomination "LE PEUPLE DES VOISINS" et « femmes du voisinage », ou encore de manière synecdotique sous le nom d'Angélique Nkoba. Sa première intervention fait suite à la répression brutale dont il a été l'objet lors du meeting politique du MO.NA.CO.LU pour la célébration de l'indépendance du Congo belge :

LE PEUPLE DES VOISINS :

A UNE SUPPLIQUE DOULOUREUSE

Ah, tata Ndinga! Ah, tata Ndinga! (*Le bal*, p. 170).

Ainsi qu'indique la didascalie transcrite dans une forme d'imprimerie inhabituelle (en caractères majuscules), le peuple est meurtri par la perte d'un être cher. En scène avec Angélique Nkoba, la nièce du défunt, et un groupe de pleureuses du quartier, le peuple chante sa douleur dans une mixe faite de kikongo et français :

Angélique Nkoba :

(Chantant avec le chœur des femmes du voisinage) :

Wapi Ndinga-hèè ? [Où est passé Ndinga ?]

Mwana Yango- hêê [pauvre enfant !]

Mawna mabé – hôô hôô ! [Quel enfant malchanceux !]<sup>19</sup>

... Il git là le nez dans l'herbe, que devrai-je dire à la sœur de sa mère ? Moi sa pauvre nièce qu'il accable de sa mort ! (*Le bal*, p.170-171).

Par ces répliques, le peuple se soumet au rituel africain consacré aux morts qui donne lieu à une véritable séance artistique. La mort d'un membre dans de nombreuses communautés africaines (y compris le Congo), est « un événement public soigneusement mis en scène et au cours duquel des expressions de douleur, pleurées, chantées ou parlées (par la famille et les amis ou même par des pleureuses professionnelles) alternent avec le récit, plus sobre, de la vie du défunt. » (Conteh-Morgan, 2002 : 77). Tchicaya U Tam'si s'inspire ainsi de l'art de la complainte ou de la dramatisation de la douleur. Plus que la mort d'un fils ou le respect d'une esthétique préétablie, les chants ou le discours chanté du peuple traduisent sa détresse, son désarroi et surtout ses illusions perdues face à l'échec annoncé des indépendances, échec clairement exprimé dans *Le destin*.

Dans cette autre pièce, le peuple est désigné par divers groupes nominaux : la foule, la femme, la Mère, la voix, les passants. Ce sont des noms communs définis à partir du sexe ou marqué du sceau de l'anonymat. Sans évoquer ici la crise du personnage dans le théâtre contemporain, cette dénomination du personnage le dépersonnalise et le fonde dans le groupe ou la communauté, mode de fonctionnement social chère aux Africains qui continue d'exister malgré les coups de boutoir de l'individualisme occidental.

Le discours du peuple dans *Le destin* évolue au rythme de l'instabilité sociopolitique de la république de Mutulufwa. L'action se déroule dans un cadre de tensions. Sous le régime du civil Eboobo, le peuple est réduit au silence. Quand il s'exprime, c'est pour révéler son manque de courage et sa résignation. Par exemple face aux critiques acerbes de Lheki contre le régime, La voix apeurée réplique : « il finira en prison ! » (*Le destin*, p.27).

Cependant, la voix du peuple va se faire entreprenante, libérée de toute pression, avec le coup d'Etat militaire de Nnikon Nniku :

« (Irruption de la foule hurlante suivie des bruits, des rafales de mitrailleuses. La foule traverse la scène... en hurlant) : POUR LA PATRIE, MORT AUX MORPIONS ! VIVE NNIKON NNIKU. A BAS LES TRAITRES, LES VENDUS » (*Le destin*, p.31)

Ce nouveau discours clairement euphorique, illustre celui d'un peuple qui manque de maturité et de lucidité. Croyant à l'expression d'un acte patriotique, il adoube naïvement le putsch militaire sanglant. Comme un groupe de suiveurs, il s'aligne mécaniquement à la politique « régressiste » du Nnikonnikunisme. Ainsi magnifie-t-il son initiateur en scandant : « Gloire à toi ! Gloire à toi ! Gloire à toi. » (*Le destin*, p. 89). Le manque de discernement du peuple et sa confiance aveugle à tout venant, lui coûteront très chers avec la dictature qui s'instaurera. La réplique ci-dessous, illustre bien l'ordre nouveau :

La femme : Attention, ils n'ont pas des têtes d'enfants, ils n'ont pas des têtes de femmes ! il faut être gaies, ils ont décrété le règne de la gaieté, de la joie. Les gens se promènent avec des grimaces pour survivre, pour ne pas être suspects... Souris, sourions ! (*Le destin*, p.82)

Le peuple traduit ici un aveu d'impuissance face aux exactions subies. Il oublie ainsi son droit à demander des comptes aux dirigeants. Versatile à souhait, le peuple dans *Le destin* attend que l'action vienne d'un

---

<sup>19</sup> Les traductions en français sont du professeur Pius Ngandu – Nkashama de l'Université de l'Etat de Louisiane aux U.S.A.



autre coup d'Etat. Comme frappé par un déterminisme, ignorant l'expérience douloureuse passée, il s'extasie par des « Hourra, hourra, hourra ! » (*Le destin*, p.108) à l'avènement d'un autre pouvoir illégal, celui du non moins minable soldat Shese.

Clairement, le discours du peuple dans *Le destin* révèle un peuple à la fois versatile, immature et résigné à subir le règne de la dynastie des fous au pays Mutulufwa.

Au total, le discours du peuple mis en scène dans le théâtre de Tchicaya, est celui d'un personnage qui subit l'histoire plutôt que d'assumer sa responsabilité en étant à l'avant-garde des luttes. Pour Tchicaya U Tam'si la confiscation des libertés et les brimades ne doivent pas constituer un alibi pour ne pas agir. Elles doivent plutôt être une source de motivation pour combattre l'injustice comme l'a si bien fait le peuple noir sud-africain contre l'apartheid ou plus récemment le peuple algérien contre la dictature du président Boutéflika poussé à la démission le 2 avril 2019 sous la pression populaire. Et la jeunesse que Tchicaya U Tam'si dramatise semble l'avoir compris.

### 3- Le discours subversif de la jeunesse

Les écrivains africains, notamment les dramaturges, accordent un intérêt généralement positif à la jeunesse dans leurs productions. Cette approche se fonde sur une double idéalisation. La première issue de l'imaginaire collectif, entretient un mythe de la jeunesse vue comme « une force sociale en mouvement et une force morale en dépit ou à cause même de son esprit de contestation et de sa soif de liberté » (N'Da, 1999 : 73). La seconde idéalisation émane de l'écrivain lui-même. Exploitant l'image stéréotypée de la jeunesse, il construit des personnages jeunes valorisés qui répondent à l'orientation idéologique qu'il entend donner à son œuvre. Cette double idéalisation qui dote les jeunes d'une valeur dramatique méliorative, est exploitée par le dramaturge congolais Tchicaya U Tam'si.

Déçu par le discours de l'instant du peuple, le dramaturge congolais s'en réfère au dynamisme, au goût du risque et du changement de la jeunesse pour combattre les pouvoirs autocratiques. L'analyse s'appuie ici essentiellement sur *Le destin*, pièce dans laquelle les jeunes prennent la parole et assument eux-mêmes leurs actes de parole.

L'œuvre est traversée par un malaise général, conséquence de la situation politique et sociale déplorable au Mutulufwa. Le peuple est soumis au diktat des différents pouvoirs qui se succèdent à la tête du pays. Malgré la dureté de ces régimes, les jeunes conscients de leur rôle historique, prennent leur responsabilité. Ils se transforment alors en de véritables hérauts, c'est-à-dire qu'ils portent la casquette de « celui qui dit à haute voix la parole, le message, celui qui crie fort ... pour qu'on l'entende, celui qui prend la parole pour porter à la connaissance de tous ce qui se murmure, ce qu'on n'ose pas dire ouvertement, publiquement » (N'Da, 1999 : 74). A l'instar du héraut traditionnel, ils assument cette responsabilité par la parole, soit proférée (les répliques), soit écrite (les textes écrits). Trois figures de proue issues de divers milieux sociaux, incarnent dans *Le destin* cette jeunesse qui refuse de se taire : Lheki (Jeune hippy, imitateur de Belmondo, de Kun Fu, anti-réactionnaire), Nniyra (Jeune hippy, anti-réactionnaire) et Sokoyimi (le geôlier- sorcier, être dédoublé, cerveau- moteur de la révolution).

Confronté à la politique manipulatrice d'Ebolobo, bravant le risque d'être arrêté, le premier cité n'hésite pas à la décrier publiquement dans un bar où tout le monde boit en silence :

Lheki : Merde, fait pas chier... Elle pense qu'à baiser. C'est comme son connard de beau-frère, avec sa politique à la gomme, il nous baise tout le temps et nous on est là à lui donner notre cul... (*Le destin*, p. 26).

L'on aura remarqué la licence outrée d'un langage qui défie le normatif. Il exprime ainsi l'anticonformisme d'une jeunesse éprise de liberté et opposée à toute forme de coercition, celle de Nnikon Nnikon en l'occurrence :

Nniyra : ... Porcs. Pourquoi, par souci d'ordre, nous nous croyons contraints de vivre une cruelle parodie de notre vie... de notre indépendance ? Une sinistre parodie. La liberté devient synonyme de crime et quel crime. Je ne crois pas que d'autres peuples ont connu cela. Ris : tu es suspect. Ne ris pas : tu es suspect. Tout est ainsi, pourquoi ? (*Le destin*, p.54).

Mais, cette jeunesse excédée ne se résigne pas à subir et à ruminer sa colère. Elle passe à l'action en variant les modalités de son discours pour mettre totalement à nue l'imposture du Guide illuminé. Ainsi diffuse-t-elle son discours sous forme de tracts sur lesquels on peut lire : « CHÔMAGE – LE DEVELOPPEMENT C'EST LA CREVE, CREVE » (*Le destin*, p. 44). Le discours-texte ainsi diffusé, est une occasion pour fustiger davantage l'imposture du Guide dont la gestion n'engendre que souffrance et perte en vies humaines.

En plus de l'exploitation de l'efficacité de la fonction phatique de cette forme de communication qui permet d'atteindre un grand public et de lui faire prendre conscience de la gravité de la situation, la jeunesse s'exprime également au moyen de supports audiovisuels telles les projections de films, « Diapositive montrant un camp de travail hérissé de miradors. Martellement de pioches, trépidations des marteaux-piqueurs. » (*Le destin*, p. 44). Leur discours devient alors images. Projetées en dehors des structures d'Etat caporalisées, elles mettent à nue la réalité cachée du travail forcé, à un peuple majoritairement analphabète. L'image n'est-elle pas plus parlante que les mots ?

Comme on le voit, le discours des jeunes aux procédés très éclectiques, s'inscrit dans une stratégie de communication et de combat, stratégie qui leur permet d'opérer progressivement le saut qualitatif en passant du statut de héraut à celui de héros. Dès lors, son discours devient héroïque, c'est-à-dire l'expression d'actes héroïques concrets. Pour atteindre leur objectif, ce héros collectif utilise tous les moyens :

Nniyra : ... La fin justifie les moyens. (*Le destin*, p. 54).

Dans cette perspective machiavélique, les jeunes utiliseront, avant l'intervention militaire finale, la force déstabilisatrice du geôlier-sorcier devenu un contre-pouvoir, et surtout la puissance douce du sexe :

Nniyra : Avec le sexe, c'est plus sûr. (*Le destin*, p. 48).

Par l'utilisation du sexe, notamment du sexe féminin, la jeunesse exploite les penchants lubriques obsessionnels du pouvoir à son profit ou plus précisément au profit du peuple ; leur quête étant essentiellement motivée par l'intérêt général. Le sexe devient pour elle, une arme qui permet de désarmer les soldats et fragiliser ainsi la junte militaire avant de lui porter le coup de grâce ; d'où le slogan : TU DEPOSERAS LE FUSIL POUR BAISER MAIS TU NE LE REPENDRAS. (*Le destin*, p. 47).

Le discours de la jeunesse dans le théâtre de Tchicaya U Tam'si est à l'évidence un discours subversif qui s'appuie sur différents procédés (oral, écrit, film), et permet à celle-ci d'assumer sa responsabilité envers la collectivité en menant la lutte contre les régimes oppressifs. C'est donc un discours performatif car il n'intervient pas uniquement pour communiquer une information ou un savoir, mais il s'accompagne d'actions. Ainsi, se dévoile la mission première que les écrivains africains assignent aux jeunes, celle « d'ouvrir les yeux du peuple » (Nokan, 1977 :127) et de l'amener progressivement à surmonter ses peurs et à combattre pour de meilleures conditions d'existence.

## Conclusion

L'on aura remarqué le dynamisme et la variété du discours du héros, du peuple et de la jeunesse dans le théâtre de Tchicaya U Tam'si, écrivain engagé contre toute forme d'aliénation et de conformisme sclérosant. Le dramaturge congolais a le mérite de passer en revue le registre complet du discours du héros national en le mettant en parallèle avec ceux du peuple et de la jeunesse militante. Aux discours, insensé du héros damné, illuminé du héros martyr de l'euphorie de la célébration des indépendances, et écrasant du héros dictateur postcolonial, Tchicaya U Tam'si oppose le discours rassembleur du héros fondateur de nation. Aux propos versatiles et circonstanciels du peuple, le dramaturge propose le discours offensif et cohérent d'une jeunesse consciente éprise de démocratie. Tchicaya U Tam'si déploie ainsi une esthétique de « positivation-négativation »<sup>20</sup>.

Mais bien plus que la particularité de ce style d'écriture savamment orchestré où chaque personnage a un langage caractéristique, le discours de ces personnages majeurs du théâtre de Gérard Félix-Tchicaya<sup>21</sup> s'inscrit dans l'actualité politique africaine ; ce qui lui confère une modernité. La dictature ambiante dans de nombreux pays africains, l'inertie des masses, le réveil d'une jeunesse en quête de liberté, et surtout le besoin de formation en science politique et en gestion d'un Etat, des dirigeants africains arrivés par effraction au pouvoir, sont autant de réalités vécues présentement sur le continent. Tout l'enjeu est là : saisir l'angle politique du discours des personnages tchicayens et envisager un autre regard fédérateur et humain sur la gestion de l'Etat en Afrique.

## Bibliographie

### 1- Corpus

- Tchicaya (U Tam'si), *Le Zulu suivi de Vwène le fondateur*, Paris, Nubia, 1978.
- Tchicaya (U Tam'si), « Le bal de Ndinga », *L'Atelier imaginaire*, Editions L'âge d'homme, 1987, pp. 169 – 185.
- Tchicaya (U Tam'si), *Le Destin glorieux du Maréchal Nnikon, Nniku prince qu'on sort*, Paris, Présence Africaine, 1979.

### 2- Ouvrages et articles consultés

- Bara (Olivier), « Lectures sociocritiques du théâtre, "Introduction" », *Etudes littéraires*, Vol. 43, numéro 3, automne 2012, pp. 7–20.
- Conteh-Morgan (John), « Performance indigène et esthétique du théâtre "alternatif" en Afrique francophone : les cas de Werewere Liking et de Tchicaya U Tam'si », *l'Annuaire théâtral : revue d'études théâtrales*, n° 31, 2002, pp. 65-81.
- Couprie (Alain) , *La tragédie racinienne*, Paris, Hatier, 1995.
- Diderot (Denis), *De la poésie dramatique*, Paris, Edition Librairie Larousse, Col. Nouveau classique, 1975.
- Lioure (Michel), *Lire le théâtre moderne, de Claudel à Ionesco*, Paris, Dunod, 1998.

---

<sup>20</sup> L'esthétique de « positivation-négativation » est une technique d'écriture qui met en opposition/confrontation des réalités d'un système. Lire Fernand Mahan, *Assémien Déhylé, Béatrice du Congo : évolution dramaturgique ?*, Abidjan, Université de Cocody, Mémoire de Maîtrise, 2001, p. 57.

<sup>21</sup> Nom à l'état civil du dramaturge congolais.

- Mabana (Claver), *L'univers mythique de Tchicaya U Tma'si à travers son œuvre en prose*, Thèse de doctorat, Université de Fribourg, 1998.
- Mahan (Fernand), *Assémien Déhylé, Béatrice du Congo : évolution dramaturgique ?* Université de Cocody, Mémoire de Maîtrise, 2001.
- Maingueneau (Dominique), *Pragmatique pour le discours littéraire*, Paris, Armand Colin, 2005.
- Mbwangi (Mbwangi Julien), *Le théâtre africain et ses caractéristiques : Analyse de quelques critères définitoires à travers le théâtre urbain kikongophone*, Université Libre de Bruxelles (ULB), Thèse de doctorat, 2015.
- N'Da (Pierre), "Jeunesse et changement social dans le roman négro-africain", *En-Quête*, Revue scientifique de Lettres, Arts et Sciences humaines, université de Cocody- Abidjan, Côte d'ivoire, n°4, 1999.
- Nokan (Charles), *Violent était le vent*, Paris, Présence Africaine, 1966.
- PAVIS (Patrice), *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Dunod, 1996.
- Pruner (Michel), *L'analyse du texte de théâtre*, Paris, Dunod, 1998.
- Ryngaert (Jean-Pierre), *Introduction à l'analyse du théâtre*, Paris, Armand Colin, 2014.
- Sakr (Mountajab), *Le théâtre de la parole de Philippe Minyana, représentation de la parole et des gestes, passage du texte à la scène, technique d'écriture*, Université Paris 8, Thèse de doctorat, 2009.
- Toumson (Roger), « Aimé Césaire dramaturge : le théâtre comme nécessité », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 1994, n°46. pp. 213-229.
- Ubersfeld (Anne) , *Lire le théâtre*, Paris, Ed. Sociales, 1982.