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° 21, Décembre 2021

N° 21, Décembre 2021 ISSN : 2226-5503

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 HOUPHOUËT-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
M. N'DRI Kouamé Richard, INSAAC/Abidjan

EDITEUR
CRAC/INSAAC

Sommaire

ATTOUNGBRE Kouadio Félix **6**
Contribution des managers d'artistes à la gestion de carrière des musiciens de Côte d'Ivoire

N'TAYE Adjé Blaise **23**
Représentation tridimensionnelle (3d) et simulation de la réalité dans la peinture de Werewere-Liking

OULA Dié Emeric **41**
La bonne gouvernance à l'épreuve de la démocratisation des archives

OUATTARA Brahima **51**
Société et loisirs : cinéma, sociabilité et politique à Bouaké, 1930-1990

KONÉ Brahima **69**
La représentation du serpent dans les contes africains

ASSEKA Tchoman François **81**
L'apatridie dans *De la chaire au trône* d'Amadou Koné

ABE Hermann Guy Roméo **93**
Le théâtre ivoirien colonial, une dramaturgie assistée

SORO N'golo Aboudou **102**
La dynamique de la théâtralité dans *La carte d'identité* de Jean-Marie Adiaffi

OYOUROU Benson Cobri **113**
Ces âmes chagrines de Leonora Miano, une écriture de la démaîtrise et de l'incrédulité à l'égard du métarécit patriarcal

OUATTARA Badrissa **124**
Du pouvoir de la parole et du sang dans les contes africains : une scolarité initiatique

N'GUESSAN N'guessan **139**
La ville dans *Les naufrages de l'intelligence* de Jean-Marie Adiaffi : espace de prédilection des violences socioculturelles

GORE Orphée **151**
Éthique et esthétique animales dans *Règne animal* de Jean-Baptiste Del Amo

YAO Djeth Luc-Arsène **161**
Imaginaires et mythes policiers dans *Soundjata ou l'épopée mandingue* de Djibril Tamsir Niane

TANOH Omoi Christian **171**
L'interférence linguistique, une richesse pour la langue française

KOUADIO Kouamé Jean Jacques **183**
N'GORAN Kohounsa Christian Florent
TANOH Gerard G.
Analyse empirique de la demande de monnaie et chocs : cas de la Côte d'Ivoire

KOUAKOU Kouassi Laurent **193**
KOUAME Bosson Amédée
KOUADIO Kouassi Boris Aubin
Dégradation des terres arables et ses impacts socio-agricoles en milieu rural de la Sous-préfecture de Bouaké dans le centre de la Côte d'Ivoire

ATCHE Bessou Raymond **208**
Le droit à l'épreuve de la démocratie en Afrique

SEKA Koko Marie-Madeleine **225**
La thématique du « je-tu » de Feuerbach et le christianisme

KOUASSI N'guessan Fidèle **233**
Spinoza et Boa Thiémélé et la question des croyances superstitieuses

SANKOFA N° 21, décembre 2021, pp. 6-22 *ISSN : 2226-5503*

CONTRIBUTION DES MANAGERS D'ARTISTES A LA GESTION DE CARRIERE DES MUSICIENS DE CÔTE D'IVOIRE

Kouadio Félix **ATTOUNGBRE**
Institut National Supérieur des Arts et de l'Action Culturelle (INSAAC)
Ecole Supérieure de Musique et de Danse (ESMD)
Abidjan, Côte d'Ivoire
attoungbrefelix@yahoo.fr

RÉSUMÉ

La Côte d'Ivoire regorge de nombreux éléments culturels avec des caractéristiques qui pérennisent la tradition. L'on accorde cependant une place importante à l'art musical dans le processus de développement socioéconomique. Les musiciens font montre de leur talent encadrés par les professionnels notamment les managers d'artiste. A l'heure du bilan, cet article fait une étude sur le degré de professionnalisation de ces mangers et agents artistiques qui développent la carrière des artistes et sans lesquels l'industrie musicale ne pourrait aucunement se maintenir. Comment les managers collaborent avec les artistes et les hommes de médias ? Quelles sont les stratégies managériales mises en œuvre pour le succès des artistes ? Ont-ils la maitrise des aspects administratifs, juridiques, économiques et financiers pour la négociation des contrats ? Les réponses de ces questions sont mises en lumière dans cet article.

Mots clés : Manager, Artiste, Musicien, carrière professionnel, Côte d'Ivoire.

ABSTRACT

Côte d'Ivoire is full of many cultural elements with characteristics that perpetuate the tradition. However, an important place is given to the musical art in the process of socio-economic development. The musicians show their talent supervised by professionals, in particular artist managers. At the time of the balance sheet, this article makes a study on the degree of professionalization of these mangers and artistic agents who develop the careers of artists and without which the music industry could not maintain itself. How do managers collaborate with artists and media people? What are the managerial strategies implemented for the success of artists? Do they have the mastery of the administrative, legal, economic and financial aspects for the negotiation of contracts? The answers to these questions are brought to light in this article.

Keywords: Manager, Artist, Musician, professional career, Côte d'Ivoire.

INTRODUCTION

La Côte d'Ivoire, pays d'Afrique occidentale aux multiples facettes culturelles, accorde une place importante à l'art et en particulier la musique dans le processus de développement socioéconomique. Depuis les indépendances à nos jours, le parcours musical de la Côte d'Ivoire reste très riche et très large au travers de chaque génération d'artistes qui marque son époque avec un courant musical différent de ses précurseurs. Le pays regorge d'un creuset musical ponctué par des générations de chanteurs talentueux, de virtuoses instrumentistes et de chorégraphes qui occupent tous des places de choix dans l'industrie des arts du spectacle de la sous-région ouest africaine. D'ailleurs tous les professionnels du secteur s'accordent pour dire que la Côte d'Ivoire est la plaque tournante du show-business en Afrique. Cela va conférer à certains artistes ivoiriens de la visibilité et de la notoriété à l'échelle mondiale.

Cette dynamique artistique et musicale étant désormais intégrée au circuit industriel et commercial, on assiste alors à une profusion d'acteurs autour des artistes qui manifestent à la fois le désir artistique et la nécessité économique. De ce fait, s'installait une politique culturelle œuvrant à l'encadrement et la promotion des productions musicales, appuyée par l'Etat ainsi que les acteurs de la musique eux-mêmes. La logique juridique et économique ayant touché l'industrie musicale, conduit dès 1990, à la « professionnalisation » des métiers de la musique, avec en prime l'éclosion des pratiques managériales. La prise de conscience de ce nouveau paradigme a été manifeste et son essor va éclore des managers d'artistes pour soutenir non seulement la gestion de carrière des artistes, mais aussi se consacrer à l'organisation et la promotion des groupes musicaux ainsi que les entreprises culturelles nées de la « démocratisation » des arts du spectacle et de la révolution musicale dès 2000. Les managers et/ou agents artistiques commencent donc à se mettre au service des artistes musiciens. On voit leurs actions se concrétiser sur le terrain : ce sont des intermédiaires professionnels entre les artistes et les différents acteurs de l'industrie musicale. Aujourd'hui, le management artistique est devenu une réalité dans le show-business ivoirien.

Voici quarante ans (1980-2020) que la profession musicale s'exerce en Côte d'Ivoire avec la prise en compte et encadrement des pratiques musicales. Voici aussi trente ans (1990-2020) que les artistes musiciens ivoiriens sont soutenus par des managers œuvrant à la gestion et au développement de leur carrière. A l'heure du bilan, il est important de montrer le niveau de pertinence et le degré de contribution du management artistique dans l'industrie musicale ivoirienne. En réalisant ce travail, nous essayons de poser un regard critique et analytique sur l'activité des managers et agents artistiques depuis qu'ils sont intégrés de manière institutionnelle au développement culturel de ce pays qu'est la Côte d'Ivoire.

I. THEORIES, METHODE ET MATERIEL DE RECHERCHE

Comme toute réflexion scientifique, l'élaboration de cet article requiert la prise en compte de certains matériels conceptuels et théoriques, complétés par la problématique du sujet. Une considération méthodologique est aussi nécessaire pour exposer les instruments et techniques de recherche ainsi que le plan de travail.

1 : Etude conceptuelle et théorique

Dans ce sujet, il apparaît dans l'ordre, les vocables suivants : *analyse diagnostique*, c*ontribution*, *manager d'artiste*, *gestion de carrière* et enfin *musiciens*. Il est utile de les clarifier en suivant un nouvel ordre qui filtre le sujet et démontre aisément sa pertinence et sa faisabilité.

Le terme « *Manager »* est un anglicisme qui possède une double nature : verbe et nom. Dans notre contexte, il est employé comme nom commun ayant pour sens, le spécialiste du management. Le manager c'est donc celui qui dirige une entreprise, qui s'occupe des intérêts d'une équipe, d'un groupe artistique ou d'une vedette, etc. (38 Dictionnaires et Recueils de correspondance, 2016). On perçoit cette définition sous plusieurs angles dont l'angle artistique sous lequel cette recherche s'inscrit. En le circonscrivant donc à l'art musical, le terme « manager » s'accompagne du vocable « artiste » et devient « *Manager d'artiste* » qui est un métier de la musique et par extension, une profession connue dans les arts du spectacle. Le Manager d'artiste est un acteur du show-business qui est le plus proche partenaire de l'artiste : il le conseille et oriente le développement de sa carrière, en assurant son rôle d'intermédiaire professionnel entre lui et les différents acteurs de l'industrie musicale. C'est la personne qui représente et défend les intérêts de l'artiste.

Appelé aussi *imprésario* ou encore *agent artistique* (selon la nature des tâches qui lui sont dévolues), le manager d'artiste apporte donc sa contribution à l'artiste musicien. Que doit-on entendre par « *contribution* » ? C'est le soutien financier, matériel, physique, intellectuel ou technique que l'on apporte pour la mise en œuvre et la réalisation d'un projet. L'on peut alors déduire que la *contribution* du manager ou agent artistique est d'ordre artistique, professionnel et administratif : principaux réacteurs qui propulsent l'artiste sur les scènes de l'industrie musicale. C'est là que l'expression « *gestion de carrière* » prend tout son sens dans la mesure où le manager a la charge de diriger et de *gérer la carrière* de l'artiste dont l'activité est perçue comme une véritable entreprise culturelle. En tentant de faire une analyse, c'est du moins examiner méthodiquement la profondeur des techniques managériales que les agents artistiques du show-business ivoirien apportent au développement de l'activité des musiciens professionnels. Cette analyse permet de détecter les forces, les faiblesses et autres « symptômes » qui s'y manifestent.

Sur le plan théorique, l'étude convoque le fonctionnalisme, le culturalisme et quelques spéculations sur le management au service des arts du spectacle. Associée aux penseurs comme E. Durkheim, T. Parsons, R. Merton, etc. La théorie fonctionnaliste se caractérise par une approche empiriste qui envisage les avantages du travail de terrain. De ce point de vue, on recherchera dans l'industrie musicale, les différentes fonctions que remplissent les managers tant dans la gestion de carrière des artistes que dans les entreprises culturelles (Labels). La perspective fonctionnaliste considère particulièrement la communication comme une composante des systèmes d'organisation, et son contenu « comme une action de partage », selon KOUAKOU Oi Benoît (2015, p.3). Cette action de partage se traduit par les interactions entre les managers d'artistes et les autres professionnels du show-business. De plus, le fonctionnalisme doit ici montrer que les agents artistiques s'organisent à satisfaire les besoins des professionnels de l'art, essentiellement les artistes musiciens et par ricochet, la satisfaction des mélomanes.

Le culturalisme vise à expliquer les phénomènes sociaux par le biais de la culture. L'approche culturaliste part du principe que l'individu, dans une société, ne peut être appréhendé que s'il est moulé dans le tissu social de son appartenance. Les managers d'artistes, dans cette perspective, assurent la cohérence entre les créateurs de musique (artistes) et les membres de la société que sont les mélomanes-consommateurs. Dans ce cas, le management culturel entre en jeu et prend en compte les civilisations, les coutumes (Emmanuel Kamdem, 2002, p.9) et autres éléments socioculturels dans les productions artistiques et musicales afin de se conformer aux désirs et aspirations des mélomanes.

D'autres spéculations sur le management concourent à l'administration et la législation des productions artistiques. On peut citer entre autre Eve CHIAPELLO (1998) qui, dans son ouvrage intitulé *Artistes versus managers,* développe des théories sur le management culturel où elle fait des critiques fort agréables en montrant que les organisations artistiques et culturelles ont de plus en plus recours à des gestionnaires. Cependant, au cours des années 1980, la relation entre les artistes et les managers était devenue difficile, méfiante et conflictuelle au regard même des rapports humains et contractuels. Après une analyse détaillée de ces rapports, CHIAPELLO demande aux deux parties de faire des compromis pour aboutir à des aménagements qui permettent à l'art et au management de bien cohabiter. Aussi, Philippe AUDUBERT (2011, p.18) instruit les nouvelles générations d'acteurs culturels, notamment les managers d'artistes de s'approprier de l'ensemble des textes, lois, règlements et conventions interprofessionnelles dont la méconnaissance constitue pour certains un véritable problème professionnel. Pour lui, le métier de manager d'artiste étant devenu professionnel et institutionnel s'inscrit désormais dans la profession entrepreneur de spectacles. Et l'exercice de cette profession requière beaucoup de qualités en matière de droit, d'économie, de marketing, de gestion, d'organisation et de communication pour bien tenir le show-business.

A ce titre, on peut émettre les hypothèses montrant que les insuffisances tant au niveau quantitatif que qualitatif en matière de management culturel et de l'amateurisme des agents artistiques permettent de comprendre les raisons de la souffrance des acteurs de l'industrie musicale en Côte d'Ivoire. Les managers et les gestionnaires des structures de production musicale manquent de compétence professionnelle. Au regard de ce qui précède, on peut noter que le management artistique et musical n'a pas encore atteint sa véritable professionnalisation pour être à mesure de préconiser une bonne marche de l'industrie musicale en Côte d'Ivoire. De ce point de vue, nous fixons les objectifs suivants : montrer la place et le rôle du manager d'artiste dans le processus de développement de carrière des musiciens. Ensuite, identifier les dysfonctionnements tant au niveau humain, matériel, juridique et professionnel tout en indiquant un cadre plus adapté au management artistique, et enfin ouvrir des perspectives susceptibles d'améliorer le travail des agents artistiques en proposant quelques pistes de solutions plus professionnelles et stratégiques accommodées à la gestion de carrière des artistes ainsi qu'à l'essor de l'industrie musicale en Côte d'Ivoire.

2 : Méthode et matériel

Pour conduire cette étude, la méthode et le matériel utilisés sont essentiellement l'observation et l'entretien. Cette observation se situe à deux niveaux : d'une part, l'observation directe qui consiste

à juste examiner sur plusieurs années le travail des managers et agents artistiques qui font partie des acteurs principaux du show-business ivoirien. D'autre part, l'observation participante qui traduit notre participation à certaines activités notamment les conférences et séminaires portant sur les industries culturelles et créatives ainsi que d'autres rencontres artistiques (Spectacles, dédicaces, évènements musicaux, etc.). Quant à l'entretien, il s'est agi de rencontrer des artistes musiciens et des managers d'artistes ainsi que d'autres responsables d'entreprises culturelles. Le matériel d'enquête est basé sur le *récit de vie* qui a pour but de recueillir les avis des acteurs cités en ce qui concerne la gestion de carrière des artistes musiciens placés sous leur responsabilité.

La méthodologie adoptée a permis d'obtenir des informations organisées ici sous deux angles : les résultats des données scientifiques relatives à l'histoire et évolution du management artistique en Côte d'Ivoire, puis la discussion des résultats à partir de laquelle des difficultés du management artistique sont constatées. Des perspectives permettant la redynamisation du management artistique et de la bonne gestion de carrières des musiciens ivoiriens sont également prescrites.

II. RESULTATS DES DONNEES SCIENTIFQUES

Il est maintenant question de traiter les informations recueillies à travers nos investigations. C'est une analyse qui révèle l'historique et l'évolution du management artistique en Côte d'Ivoire en exposant les pratiques managériales grâce auxquelles l'on perçoit les fonctions et rôles des agents artistiques qui interviennent dans plusieurs chaines de fonction de l'industrie musicale.

1 : Historique et évolution du management artistique dans l'industrie musicale en Côte d'Ivoire

L'industrie musicale ivoirienne a pris son envol dès 1980 avec la prise en compte et encadrement des pratiques musicales. La naissance du Bureau Ivoirien du Droit d'Auteur (BURIDA) en 1981 encourage les auteurs compositeurs d'œuvres musicales à faire preuve de dextérité. Les artistes ayant acquis de l'expérience apportent des idées novatrices qui font preuve d'originalité tant dans l'inspiration et la composition que l'orchestration et l'interprétation de leurs œuvres. La floraison des premiers genres et styles musicaux (*Ziguehi, Lékiné, Polhiet, Labalaba, Zoblazo*, etc.) crée la concurrence. Les efforts consentis sont donc rémunérés et le droit d'auteur est également payé. Quelques années plus tard, avec la création des premiers studios d'enregistrement qui encouragent le perfectionnement des arrangements, les premières entreprises phonographiques apparaissent pour faire place à une industrie du disque. A partir de 1990, le paysage musical ivoirien change carrément de cadence avec la démocratisation des arts du spectacle qui a abouti à l'implosion et l'industrialisation des nouveaux courants musicaux. Le *Zouglou* fit alors son apparition en 1990 et sa vitalité occasionna une nouvelle configuration de l'industrie musicale ; c'est-à-dire que les nouvelles évolutions artistiques, techniques, économiques et commerciales vont influencer le secteur de la musique. Des tournées se mettent alors en place et tous les groupes musicaux se lancent dans une véritable marée médiatique.

Cette effervescence artistique et musicale de la décennie 1980- 1990 a permis la mise en place progressive d'autres professions autour de l'artiste, notamment le manager culturel et en particulier le manager d'artiste. En effet, dès les débuts de cette profession (vers 1970 déjà) Il n'y avait que des fonctionnaires qui étaient en ce moment les mandataires légaux des artistes et géraient leurs activités vues comme de petites entreprises. Ainsi, le métier de manager d'artiste va

gagner en intensité à partir de 1990. La prise de conscience de ce nouveau paradigme a été manifeste et son essor va former de force des managers d'artistes sur le tas, pour soutenir non seulement la gestion de carrière des artistes, mais aussi de la gestion, de l'organisation et de la promotion des entreprises nées de la « démocratisation » des arts du spectacle et de la révolution musicale en 2000. Avec l'accroissement des artistes et des petites entreprises musicales face à la complexité de l'industrie musicale, ce nouveau corps de métier, celui des managers d'artistes ou agents artistiques se construit au rythme de la musique ivoirienne et même ouest-africaine. Il lui est alors transféré la gestion du show-business et les managers doivent désormais planifier, diriger, contrôler et organiser le travail artistique. De ce point de vue, les hommes cotés agents artistiques cherchent à s'occuper des représentations musicales tandis que ceux appelés managers vont prendre en charge aussi les missions de promotion et de développement de carrière des artistes musiciens.

A l'heure actuelle, le management de la musique en Côte d'Ivoire, malgré les difficultés de professionnalisation, présente un tableau qui nous permet de lire les traits du développement culturel : c'est-à-dire assurer l'intermédiation professionnelle entre les artistes et les différents acteurs de l'industrie musicale. On constate progressivement que des efforts sont faits même si les deux termes qui recouvrent des réalités différentes sont appliqués sur le terrain sous le seul vocable « manager ». De ce fait, un agent artistique trouve et négocie des contrats de spectacles pour « ses » artistes, là où un manager a tendance à être totalement impliqué dans la carrière du groupe, comme stratège, soutien et coordinateur.

2 : Etude des prédispositions des managers ivoiriens pour exercer le métier

Celui qui veut embrasser le métier de manager au service de la musique devrait logiquement avoir des prédispositions lui permettant d'acquérir les prémisses du management artistique pour pouvoir assurer ne serait-ce que les tâches élémentaires. Il est alors ici question d'examiner les premiers pas dans le rôle des managers ainsi que la perception qu'ils ont du management artistique.

2.1 : Comment les managers du show-business ivoirien perçoivent-ils les notions de « label manager », « agent artistique » et « impresario » ?

Tous ces termes cités recouvrent une activité spécifique : la gestion de carrière artistique. Mais il y a tout de même des nuances que certains professionnels du show-business ivoirien ignorent encore. La différence tient toutefois (sauf clause particulière de contrat), à l'égard de la règlementation de la profession qu'aux fonctions qu'ils sont sensés assumer. Ainsi, on apprendra que chaque terme revêtit des fonctions spécifiques à connaitre.

- *Le label-manager* est celui qui travaille dans une maison de disque et qui facilite le rapport entre l'entreprise et les artistes à produire. C'est un « apporteur d'affaire » qui va amener un projet tout prêt, en ayant tenu informé son Label avec lequel il travaille sur les nouveautés des artistes, du plan de communication qu'il envisage et des moyens nécessaires afférentes (Jean-Noël BIGOTTY, 2011, P. 30). Pour le Label manager ivoirien Barbey BLE (2014), c'est un professionnel de la musique qui constitue pour la maison de disque, une main d'œuvre indispensable pour aider un projet artistique à prendre de l'ampleur.

- *L'agent artistique* dont l'activité est parfois exercée sous l'appellation d'imprésario ou de manager consiste à recevoir mandat d'un ou plusieurs artistes de spectacles aux fins de placement et de représentation de leurs intérêts professionnels (Philippe AUDUBERT, 2011). En d'autres termes l'agent artistique est a priori un professionnel qui place les artistes auprès des organisateurs de spectacles Tous les professionnels de la musique ivoirienne ne perçoivent pas autant la différence entre cette fonction et celle du manager d'artiste, et cette amalgame rend très souvent leurs tâches difficiles sur le terrain.

- La fonction *d'imprésario* recouvre en fait tous ces termes qui désignent le gestionnaire de carrière artistique cumulant plusieurs fonctions dont les plus dominantes sont l'administration, l'artistique, l'économie et le juridique.

Une analyse critique révèle que certains managers ivoiriens emploient un vocabulaire flou au regard même de ces différents concepts qui nécessitent des fonctions spécifiques et cela conduit à des pratiques disparates. Cela suscite régulièrement des questions lors des rencontres : de quels cadres professionnels relèvent les fonctions du manager d'artiste, de l'agent artistique ou encore du Label Manager ? De quelle façon ces activités s'exercent-t-elles, au vu de la législation ivoirienne? Ces questions trouveront difficilement des réponses justes, parce que le parcours professionnel du manager s'avère encore incohérent et aberrant par endroits. Certes, on peut trouver des managers comme Angelo KABILA, Jaggen ABOUE, José TOURE, Tréké TIEMELE, Mory le DIOULA, Bedel LEGROS, Arnaud JAGUAR et autres dont les activités peuvent permettre le développement de carrière de leurs artistes, mais dans l'ensemble, on constate que la pratique managériale a des limites au niveau de la maitrise des concepts clés cités, dont chacun commande une activité précise.

2.2 : Quand un artiste cherche un manager ou un agent

Il vrai que dans un premier temps, l'artiste va devoir se gérer lui-même jusqu'à ce qu'il atteigne le point où il aura besoin d'une aide extérieure. À ce stade précoce, le rôle de manager peut être assuré par un ami ou un membre de la famille (David STOPPS, 2019). Mais, dès que l'artiste commence à avoir du succès, il doit trouver quelqu'un qui peut s'occuper du côté commercial de sa carrière et qui doit dialoguer avec toutes les autres parties engagées dans son succès artistique. A ce niveau, on constate de plus en plus des dérapages graves, parce qu'en Côte d'Ivoire, le management d'artiste se fait par affinité à 70% des cas (Manadja Obassogo, 2019). L'artiste recrute un parent, un ami ou un proche comme son manager sans parfois tenir compte de ces qualités intrinsèques. Ce phénomène existe bel et bien depuis le début de l'industrie musicale en Côte d'Ivoire. Dans ces débuts, Alpha BLONDY avait pour manager son ami intime AHIDARA. Meiway a eu pour manager son cousin Joseph NIAMKE. Le manager de Sidonie LA TIGRESSE est son mari Amani FILON. La plupart des artistes-Dj recrutent leurs amis comme managers.

On note donc un management « tribal » dans l'industrie musicale ivoirienne. Or cette pratique managériale ne fait pas toujours bon ménage avec la professionnalisation de la musique, surtout que c'est le travail du manager qui doit faciliter le dialogue souvent difficile et servir d'interface. Même quand le succès est au rendez-vous, certains artistes n'envisagent pas engager un agent qualifié et travailleur qui est bien introduit dans le métier et susceptible de faire toute la différence entre le succès et l'échec. Or en optant pour un membre de la famille ou un ami, ce n'est pas

évident que cet agent soit disposé à étudier toutes les complexités du secteur de la musique et à se former dans ce domaine, parce qu'il tiendra son emploi pour acquis à cause du lien familial et/ou intime.

2.3 : Quand un manager ou agent cherche un artiste musicien

Examinons maintenant la question du point de vue d'un jeune ivoirien qui dispose de bonnes compétences en communication, en administration, en gestion des affaires, du travail en réseau et de la négociation qui veut devenir un manager d'artiste. Cet agent devrait avant tout, chercher à bien comprendre comment fonctionne le secteur de la musique, notamment en lisant la presse culturelle et autres publications portant les arts du spectacle tels que le présent article, ou en suivant des formations. Cela n'est pas le cas pour certains managers ivoiriens. Etant prédisposés à embrasser la carrière du management artistique, veulent coûte que coûte travailler avec des artistes célèbres ou les grandes structures de production musicale. Alors qu'ils ignorent les mécanismes de fonctionnement de l'industrie musicale. A la fin, on constate que leur travail n'impacte pas à 100 % le succès artistique attendu.

Il faut savoir qu'on enregistre assez d'échec parce que les néophytes managers n'emploient pas les bonnes stratégies de travail : par exemple commencer le management en devenant simple agent dans une maison de disques pour comprendre le marché de la distribution phonographique, en faisant un stage auprès d'un entrepreneur de spectacles pour s'imprégner des réalités de l'organisation de concert, en fréquentant les responsables de scènes alternatives (petits lieux de spectacles) pour découvrir les artistes sur scène, en se rapprochant des diffuseurs pour comprendre le réseau de la billetterie et de la sécurité du spectacle, en s'attachant au personnel de société de droit d'auteur (BURIDA) pour avoir une idée de la copie privée, la perception et la clé de répartition.

3 : Analyse de la pratique managériale dans l'industrie musicale ivoirienne

Selon le label manager ivoirien Barbey BLE (op ci), on entend par manager d'artiste celui qui assure le relais entre le monde extérieur et l'artiste, entre l'artiste et les autres professionnels (producteurs de phonogramme, labels, éditeurs, entrepreneurs de spectacles, hommes de média, sponsors, etc.). Il est le chargé de mission de l'artiste et coordonne les activités artistiques, administratives et protocolaires autour de l'artiste. Il conseille l'artiste pour sa promotion et le développement de toutes ses activités musicales : la production de ses albums, la distribution, la diffusion, l'édition de ses œuvres musicales, la publicité, le marketing et la promotion de son image ainsi que ses prestations scéniques. Le manager doit donc être polyvalent et doté d'un certain nombre de qualités.

Cette approche du management n'est pas amplement établie dans le paysage musical ivoirien au regard même d'une limite de la vision managériale qui décharge l'artiste de tous les aspects autres que son travail d'artiste. Cependant, ces limites et dysfonctionnements observés, sont décrits dans le champ d'activité des managers ivoiriens que nous exposons maintenant.

3.1 : Comment les managers ivoiriens interviennent-ils dans les labels ?

En parlant de Labels, l'on fait allusion aux structures de production phonographiques ou tout simplement les maisons de disques. Les gestionnaires de ces entreprises culturelles sont donc les Label managers. En effet la Côte d'Ivoire regorge de plusieurs structures de production de la musique enregistrée (Labels) et dont les premiers responsables sont pour la plupart des producteurs de phonogrammes. Ces producteurs travaillent avec des agents dont les plus significatifs sont les Label managers qui font fonctionner l'entreprise. Ceux-ci peuvent porter les casquettes de Directeur administratif et financier, Directeur marketing, Directeur artistique etc., selon les tâches qui leur sont assignées dans l'entreprise. Les verbes d'action tels que *diriger, décider, organiser, gérer, développer, créer, innover, motiver*, etc., sont aussi mis en avant dans certains Labels ivoiriens pour rendre l'entreprise plus compétitive, quoi que des insuffisances professionnelles sont observées par endroits. Le tableau ci-après affiche le top 10 des Labels ivoiriens où l'on trouve plusieurs managers aux compétences variées.

RANG	STRUCTURES (LABELS)	RESPONSABLES
1	UNIVERSAL MUSIC	Franck KOUAKOU
2	SONY MUSIC	Yannick ZAGBA
3	DREAM MAKER	Michel ASSEMIAN
4	GAOU PRODUCTION	Guy-Michel ABLE & YACOU
5	GOLBER PROD	General GOLBER
6	M. GROUPE	Le MOLAR
7	JCS PRODUCTION	John Chahin SOMBO
8	STAR FACTORY	Serge BEYNAUD
9	EMMA DOBRE PROD	Emma DOBRE
10	MUSIC PLUS	Alexandre KODJO

Source : Nos enquêtes d'Octobre 2021

Ces Labels sont généralement des petites structures dont le schéma de fonctionnement est très simplifié avec un nombre réduit de personnel exerçant les tâches de management artistique dans chaque service. L'organigramme ci-après nous éclaire davantage.

- Manager 1 : Directeur général
- Manager 2 : Directeur artistique
- Manager 3 : Directeur financier
- Manager 4 : Responsable Marketing, promotion et relation publique
- Manager 5 : Chargé des artistes et répertoires

Ces Labels ivoiriens n'ont pas la dimension des Majors européennes et n'enregistrent en général que cinq (5) Managers qui travaillent sur les projets de huit (8) à dix (10) artistes pour un chiffre d'affaire de 40 millions de Francs CFA au plus (le Label Manager Michel ASSEMIAN, 2021). Ces managers constituent une équipe professionnelle spécifique pour faire tourner l'entreprise. De plus, le tableau comprend les succursales de deux grandes Majors internationales, notamment UNIVERSAL MUSIC et de SONY MUSIC. Leur présence laisse à déduire que l'industrie musicale

ivoirienne est représentative sur le marché international. Cette performance est sans doute due aux efforts consentis par les managers pour tenir la gestion de ces maisons de production musicale.

En effet, le management artistique en Côte d'Ivoire a connu un bond expressif ces dernières années car les managers des Labels s'adaptent progressivement aux différentes mutations numériques de la musique enregistrée en élaborant des stratégies de production et de promotion performantes pour le bon fonctionnent de l'entreprise. Ces stratégies sont entre autres :

- *La conception d'idées novatrices* par les gestionnaires des entreprises qui réfléchissent non seulement sur leur mise en œuvre matériellement et techniquement pour qu'une œuvre produite rencontre son public, mais surtout en effectuant l'étude de faisabilité et de rentabilité d'un album à produire avant de décider de la signature du contrat de production ;

- *La communication des promotions* où le staff managérial envisage la détermination des objectifs de communication en amont de la création d'une campagne de promotion ;

- *L'élaboration du plan média* où les Labels managers prennent en compte la combinaison des médias classiques et réseaux sociaux pour toucher le public visé (les fans des artistes) ;

- *L'élaboration du plan de promotion* où l'équipe de production met l'accent sur la légitimité culturelle et le genre musical de l'artiste ou du groupe musical à promouvoir, en fixant des objectifs qui prennent en compte les moyens matériels et financiers à mettre en œuvre pour le succès des albums, des singles ainsi que les éventuels featurings.

A ce jour, plusieurs éléments de l'équation de la stratégie à mettre en place existent. Les Labels managers s'efforcent à les appliquer pour développer la carrière artistique et musicale en société ivoirienne.

3.2 : Comment les managers ivoiriens gèrent-ils la carrière des artistes musiciens placés sous leur responsabilité ?

Pour rappel, il faut mentionner que le manager d'artiste est l'intermédiaire entre l'artiste et les différents acteurs de l'industrie musicale. Il assure l'établissement d'un plan de carrière pour un artiste-musicien à court, moyen et long terme selon les modalités d'un contrat de management. Ce contrat stipule que *le manager effectue la recherche d'engagements (…), examine toutes propositions faites à l'artiste, le représente dans les délibérations (…) de toutes opérations de développement de carrière* (Pierre Marie BOUVERY, 2011, pp. 243- 244).

En effet, la professionnalisation de l'activité chansonnière ayant abouti à une industrie de la musique en société ivoirienne, a favorisé la floraison de divers métiers dont les artistes (auteurs compositeurs et chanteurs) et de nombreux instrumentistes. C'est ainsi que des personnes qui aiment le domaine de l'art vont se porter volontaires pour les accompagner dans leur carrière musicale : d'où l'effervescence du métier de manager d'artiste en Côte d'Ivoire. Dans cette optique les managers se mettent alors à la disposition des artistes musiciens en les aidant dans leurs activités considérées parfois comme une entreprise dont le manager en a la direction et la gestion. Les missions du manager d'artiste étant multiples et multiformes, Le tableau ci-dessous présente les

plus significatives et vérifie à la fois les compétences requises de dix (10) managers intervivés pour gérer la carrière des artistes musiciens placés sous leur responsabilité.

MISSIONS ET ACTIVITES DES MANAGERS	BIEN	ASSEZ-BIEN	PASSABLE	MEDIOCRE	TOTAL
Le manager d'artiste : une profession que vous aimez	**7**	**3**	0	0	**10**
Choix de répertoire, définition de l'image et de la stratégie	0	**6**	**3**	0	**9** Une abstention
Recherche et Négociations de contrats d'enregistrement et/ou d'engagement	**8**	**2**	0	0	**10**
Assistance, Gestion administrative, financière et exploitation numérique	**2**	**5**	**3**	0	**10**
Gestion de l'agenda et des Relations presse	**6**	**2**	**2**	0	**10**
Élaboration de projets artistiques et réalisation de plan d'action	**1**	**1**	**8**	0	**10**
TOTAL DES REPONSES	**24**	**19**	**16**	0	**59**

Au regard du tableau, on note que les managers ivoiriens exécutent les différentes tâches de développement de carrière artistique : d'où les mentions « *Bien* » et « *Assez-bien* » qui enregistrent les chiffres les plus élevés. Néanmoins, dans certaines rubriques de tâches à exécuter, ils n'ont pas acquis la qualification essentielle pour gérer tous les biens et services. Cela se constate dans la mention « *Passable* » qui enregistre 16 points sur les 59. A ce jour, on peut affirmer que la musique ivoirienne est impactée par un encadrement managérial car il y a des professionnels comme Yannick ZAGBA, Michel ASSEMIAN, Sticker DOUDOU, Barbey BLE, Manadja OBASSOGO, etc., dont

les activités contribuent modestement aux succès et à l'épanouissement des artistes musiciens de Côte d'Ivoire.

3.3 : Comment les agents artistiques ivoiriens interviennent-ils dans la production et la législation de spectacles ?

« *L'activité de l'agent artistique, qu'elle soit exercée sous l'appellation d'impresario, de manager ou sous toute autre dénomination, consiste à recevoir mandat à titre onéreux d'un ou plusieurs ou plusieurs artistes du spectacle aux fins de placement et de représentation de leurs intérêts professionnels* » (Philippe AUDUBERT, op cit., p. 31). On peut alors considérer l'agent artistique comme étant un professionnel de l'industrie musicale qui assure le placement rémunéré des artistes de spectacles.

Cette disposition est autant appliquée dans le show-business ivoirien, notamment l'industrie du spectacle où certains managers d'artistes travaillent aussi sous la dénomination d'agent artistique. Ils reçoivent mandat des artistes de spectacles afin de leur procurer des contrats d'engagements. A ce jour, l''activité d'agent artistique en Côte d'Ivoire ne nécessite pas l'obtention d'une licence professionnelle car le marché du spectacle est réputé ouvert. L'agent artistique a donc le statut de travailleur indépendant qui collabore avec les artistes et les entrepreneurs de spectacles. Il n'est rémunéré que lorsqu'un contrat de travail est conclu entre l'artiste et le producteur du spectacle lors de chaque placement. L'agent artistique ivoirien doit normalement exercer les missions suivantes :

- la défense des activités et des intérêts professionnels des musiciens du spectacle ;

- L'assistance, la gestion et le suivi administratif de la carrière de l'artiste du spectacle ;

- la recherche et la conclusion de contrats de travail pour l'artiste du spectacle ;

- la négociation et l'examen du contenu des contrats de l'artiste du spectacle, la, vérification de leur légalité et de leur bonne exécution auprès des employeurs ;

- etc.

On constate à la lecture de ce qui précède que la profession d'agent artistique est beaucoup plus large et plus technique que ce que font les managers en société ivoirienne. Ils ne maitrisent pas entièrement les tenants et les aboutissants des critères du contrat de travail du spectacle vivant. Conséquences, la prestation de travail, la rémunération et la subordination sont parfois mal négociés et l'exécution du contrat aboutit souvent à des malentendus. D'ailleurs certains agents deviennent les coursiers des artistes et des producteurs de spectacles. Cette pratique amateur est due au fait que l'exercice de la profession d'agent artistique n'est pas encore inscrite dans un régime professionnel et juridique administré par le ministère de la culture.

3.4 : Les rapports professionnels, contractuels et relations publiques

Toutes les rencontres que les managers (label manager, agent artistique ou manager d'artiste) font avec le monde artistique doivent nécessairement montrer les qualités de rapports humains dans un esprit managérial. C'est même le critère le plus important, au-delà du choix musical qui régit la

profession manager artistique. La question est de savoir si les managers ivoiriens inscrivent ce principe fondamental dans l'éthique et la déontologie de leur métier.

Tout d'abord, il faut noter qu'en société ivoirienne, les managers et même tous les professionnels de la musique sont conscients des enjeux des relations parfaites avec les autres, qui sont en quelque sorte la clé de la réussite d'un projet culturel. Mais la pratique sur le terrain, on dénote souvent des malversations dans la profession : l'osmose, la symbiose ou de mécanisme professionnel bien huilé ne sont pas toujours à l'ordre du jour. Les managers n'ont pas souvent le même regard que les artistes ; alors que l'idée est de comprendre l'artiste et faire en sorte que son œuvre soit acceptée par les mélomanes. De même, dans les rapports contractuels, les agents artistiques n'inscrivent pas toujours les droits et devoirs des deux parties dans un projet commun de spectacle. Cela rend parfois la négociation, l'obtention et même l'exécution de certains contrats d'engagement très difficile. Les managers ivoiriens ne maitrisent pas encore toutes les relations qui se nouent dans l'industrie musicale qui sont donc soumises à des textes juridiques spécifiques et qui diffèrent selon l'interaction et les cumulent de tâches en cas d'exercice d'activités différentes par la même personne.

4 : Les organisations professionnelles et syndicales au développement de la gestion managériale des artistes de Côte d'Ivoire

Dans le cadre de l'action artistique, des organisations et associations de managers professionnels participent à une politique d'encadrement des musiciens et aux initiatives musicales. Ces organisations sont aussi des sociétés civiles dont leur existence est comme un dispositif d'aide pour compléter l'intervention des organismes dans le domaine des arts du spectacle, de la création et notamment de la promotion des œuvres musicales et leurs auteurs. A ce jour, la Côte d'Ivoire compte deux associations de managers artistiques : AMPACI et AMACI.

L'Association des Managers Professionnels d'Artistes de Côte d'Ivoire (AMPACI),) est la première organisation de management des artistes, reconnue par le Ministère de la Culture et de la francophonie, dans le secteur de management des artistes ivoiriens. Elle est enregistrée dans les registres de son ministère de tutelle sous le numéro N/AS-CI/1432/MCF/DAF AC-05 (www.infodrom.com, 2021). « *Elle a été créée par la volonté des managers dans le but de professionnaliser le secteur afin de permettre aux artistes de mieux vivre de leur art. L'AMPACI a pour objet en Côte d'Ivoire et à l'étranger, de réunir les managers d'artistes musiciens, chanteurs et comédiens, de créer une solidarité autour des artistes afin de valoriser leurs œuvres ».* (Ibidem). Comme d'autres objectifs assignés : apporter une contribution efficiente à l'essor du patrimoine culturel Ivoirien en particulier et africain en général ; créer les conditions de brassage entre le public, les managers, les artistes et les médias ; créer les conditions d'échanges et de partenariat avec les organisations similaires à travers le monde.

La deuxième organisation est l'Association des Managers d'Artistes de Côte d'Ivoire (AMACI). Elle est née en juin 2018 sous l'impulsion de Jean-Jacques Guédé GNAHORÉ (Manager et Producteur de renom). Son objectif principal est de réunir les managers d'artistes et de créer une solidarité autour des artistes afin de valoriser leurs œuvres. Et ce, pour donner du crédit et de la valeur à ce métier qu'ils ont embrassé. Selon les responsables de cette association, « *c'est une nouvelle ère qui vient*

de se lever dans la sphère managériale du showbiz (…) » (Ibidem) et dont les actions à mener propulseront les artistes, les mettre au-devant de la scène et faire leur promotion.

Par ailleurs, on peut supposer que la naissance de ces associations est une convention de mangement qui devrait normalement renforcer l'unité et la solidarité entre les acteurs du show-business dans le cadre du développement de carrière artistique. Pour l'heure, l'on ne ressent pas trop d'engouement au niveau des actions et leur participation à l'encadrement de l'artiste reste encore en veilleuse, notamment dans le cadre des services offerts par les associations professionnelles et du maintien des liens avec des réseaux d'artistes ainsi que d'autres personnes ressources.

III. DISCUSSION DES RESULTATS ET PERSPECTIVES

A ce stade de la prospection, force est de procéder d'une part à la discussion, c'est-à-dire évaluer le processus entier des efforts managériaux consentis pour la promotion des artistes musiciens. Cette phase montrera la pertinence ou la validité des résultats par rapport au problème et objectif de ladite recherche. D'autre part, il s'agit d'ouvrir des perspectives, c'est-à-dire proposer des solutions pour une meilleure contribution des managers d'artistes au développement de l'industrie musicale ivoirienne.

1 : La discussion des résultats

La présente discussion s'organise autour des points qui forment la réflexion sur la base des résultats de l'étude portant sur la contribution des managers d'artistes à la gestion de carrière des musiciens de côte d'ivoire.

- Sur le plan administratif: Il y a encore quelques traits d'amateurisme dans les activités du manager d'artiste : Les ingrédients du management artistique qui visent à créer un environnement favorable à la stimulation de l'artiste-musicien afin que ce dernier soit en confiance pour mieux créer ne sont pas réunis. En effet, l'analyse du management montre plus de points faibles que de points forts, au regard même de l'ensemble des compétences qu'un manager devrait acquérir, notamment en matière de réalisation de dossiers administratifs et de la gestion d'un secrétariat artistique tant dans la musique enregistrée que dans la musique vivante. De même, ce savoir-faire managérial n'a jusque-là toutes les vertus d'élargir les profils professionnels au-delà du champ de la performance musicale : c'est-à-dire la déficience de capacité à maîtriser les ficelles du marketing ou de la vente pour augmenter l'employabilité de l'artiste et ses chances de multiplier les lignes de carrière.

- Sur le plan juridique et règlementaire : Ni la Loi n°2014-425 du 14 juillet 2014 portant politique culturelle ivoirienne, ni le Décret n°2015-271 du 22 avril 2015 fixant les attributions, l'organisation et le fonctionnement du Bureau ivoirien du droit d'auteur, en abrégé BURIDA, ni encore la Loi n°2016-555 du 26 juillet 2016 relative au droit d'auteur et aux et aux droits voisins en Côte d'Ivoire, ne prévoit ne serait-ce qu'un chapitre ou un article portant organisation et fonctionnement du management artistique en Côte d'Ivoire. Aucun cadre règlementaire n'est mis en place pour encadrer les professionnels du management artistique. Comme conséquence, cette profession

s'exerce dans l'informel sans tenir compte des dispositifs professionnels afin de créer un cadre performant de travail.

- *Sur le plan économique et commercial:* On constate une étroitesse du marché national de la musique dû aux crises sociopolitiques répétées (coup d'état de 1999, guerre en 2002, évènements de 2004, crise post-électorale de 2011, désobéissance civile et boycott électoral en 2020, etc.). Ces crises ont impacté négativement certains secteurs d'activités qui étaient déjà économiquement faibles. Cet état de fait a mis en veilleuse l'envol d'une économie de la musique ivoirienne. En effet, face à ces crises répétées, les professionnels de l'industrie musicale sont limités dans leurs actions. Cela rend la gestion de carrière plus difficile au plan financier car les sponsors et les aides à la création-production se font rares. Or l'artiste est une entreprise et comme tel, son objectif majeur est la rentabilité économique. Mais la réduction du marché du travail a eu pour corolaire une baisse du management de la musique et les agents artistiques sont devenus moins compétitifs sur le marché du show-business ouest africain. Ainsi, sont-ils limités dans l'élaboration d'une stratégie financière à long terme parce que l'obtention d'une aide financière du secteur privé ou du secteur public est introuvable à certaines périodes. Néanmoins, les managers savent élaborer et réaliser un plan d'action en tenant compte de l'environnement économique et du pouvoir d'achat des mélomanes afin de gagner des clients dans chaque segment du marché de la musique.

2 : Les perspectives pour la gestion efficiente de carrière des artistes musiciens de Côte d'Ivoire

Le management artistique est une activité qui consiste à une parfaite administration de performances dans la gestion et le développement de carrière des structures de production musicale et des artistes. Au regard de l'état des lieux du management artistique et de la modeste contribution des managers d'artistes à la musique ivoirienne, il est louable de faire des propositions concrètes qui résident en la conciliation de la politique culturelle nationale et de la rentabilité économique. Pour mieux contribuer au développement de carrière des artistes musiciens, L'Etat, le ministère de la culture, les professionnels du show-business ivoirien et d'autres organes afférents devront adopter de nouvelles mesures en management pour la modernisation du travail artistique et musical.

Dans ses stratégies de développement culturel, l'Etat de Côte d'Ivoire doit élaborer une politique culturelle dominée par la création artistique. Pour réussir ce pari, il faudra déjà mettre en application stricte la loi n°2014-425 du 14 Juillet 2014 portant politique culturelle nationale en plaçant le management artistique et musical au centre des stratégies du développement culturel. Le renforcement du cadre institutionnel et administratif dans le domaine de l'industrie musicale doit apparaitre dans les impératifs politiques. A ce niveau, des décrets et arrêtés doivent clairement déterminer la profession de manager d'artistes en Côte d'Ivoire. A ce titre, la planification préalable des activités managériales pour le compte de la musique est nécessaire. De ce point de vue, les managers d'artistes, Les Labels managers, les agents artistiques et bien d'autres acteurs managériaux doivent faire des renforcements de capacité afin d'avoir un parcours professionnel cohérent pour les artistes et les structures de production musicale dont ils s'occupent.

Les professionnels du management (Label Manager, ou manager d'artiste ou encore agent artistique) doivent bien exécuter leurs missions notamment l'orientation de la carrière des artistes

(choix de répertoire, définition de l'image, stratégies…), la promotion de leurs prestations, de leurs enregistrements, et des produits dérivés les concernant, en relation avec les différents partenaires professionnels (éditeurs, producteur phonographiques, tourneurs, promoteurs et organisateurs de spectacles, etc.). Leurs missions concernent aussi la négociation des conditions financières dans lesquelles leurs prestations sont exploitées, la recherche et la conclusion de contrats, ainsi que la vérification de leur légalité et de leur bonne exécution. Les managers doivent être autant en relation avec les médias (gérer les interviews et les plans de communication) et avoir une vision à la fois globale (à 360° pour couvrir un champ très large) sur la durée pour mener à bien le développement de l'artiste et la gestion de sa carrière. Ainsi, ils seront efficaces dans diverses activités : administration, chargé de production ou de diffusion, relations avec les publics, médiation, action culturelle, mécénat, communication et marketing de produits musicaux, réalisation de spectacles, exploitation du numérique et multimédias, etc.

De plus, le renforcement de capacité des managers devrait aboutir à une formation formelle. L'Etat devra créer soit une école de management artistique, soit concevoir des curricula spécifiques et les intégrer dans le programme de formation à l'Institut National Supérieur des Arts et de l'Action Culturelle (INSAAC). L'application pédagogique de ces nouveaux curricula sera pilotée d'une part par l'Ecole Supérieure de Tourisme, Artisanat et Action Culturelle (ESTAAC) et d'autre part par l'Ecole Supérieure de Musique et de Danse (ESMD), et ce, pour former désormais des mangers d'artistes en Côte d'Ivoire.

CONCLUSION

L'étude portant sur la contribution des managers d'artistes à la gestion de carrière des musiciens de côte d'ivoire vise à montrer l'importance de ce corps de métier dans la promotion des musiques ivoiriennes malgré tous les maux qui minent ce secteur d'activité. C'est ainsi qu'après une exploration de ce vaste univers du management artistique ivoirien l'étude a révélé que les managers d'artistes ont une place prépondérante dans l'industrie musicale. Des concepts clés et éléments théoriques ont été convoqués pour apporter un éclairage scientifique relatif à la pratique amateur et / ou professionnelle de ce métier.

Après étude et analyse, on s'aperçoit que les managers d'artistes existent bel bien dans l'industrie musicale ivoirienne, et que la pratique de ce type de management reste un métier d'une importance capitale. Parce que le manager est un professionnel de la musique qui représente et défend les intérêts de l'artiste, qu'il soit dans un label ou agent artiste, il joue un rôle prépondérant : conseiller et aider les musiciens à développer leur carrière artistique. Il est donc le principal intermédiaire entre l'artiste et les autres professionnels du secteur musical. Cette activité managériale n'a pas encore atteint sa vitesse de croisière eue égard aux crises sociopolitiques qui ont secoué le pays. Cependant, certains mangers se montrent plus professionnels en développant des capacités susceptibles de Déterminer les moyens d'atteindre leurs objectifs de gestion de carrière et tentent d'élaborer des projets artistiques afin de négocier des contrats d'enregistrement, d'engagement et autres formes de prestations pour leurs artistes.

Pour notre part, des perspectives ont été ouvertes en faisant des propositions judicieuses à l'endroit de tous les acteurs du monde de la musique afin que le management artistique participe

efficacement à la gestion de carrière des musiciens et des autres professionnels de l'industrie musicale en Côte d'Ivoire.

BIBLIOGRAPHIE

AUDUBERT Philippe, *Profession entrepreneur de spectacles*, Paris, irma, 2011, 349 pages.

ATTOUNGBRE Kouadio Félix, *La problématique de l'industrie musicale en Côte d'Ivoire : enjeux et perspectives*, Thèse de doctorat en Arts du spectacle, option Management cuturel, Universté Félix Houphouet Boigny-Abidjan, sous la codirection de BLE Raoul Germain et de GBAKLIA Koffi Elvis, 2018, 620 Pages.

BARA Wahabou, *le management des artistes-musiciens au Burkina Faso : réalités, enjeux et perspectives,* Mémoire de maitrise en Arts et Administration culturelle, sous la direction de TAPSOBA Privat, 2009, 59 Pages

BIGOTTI Jean Noël, *Je monte mon Label*, Paris, Irma, 2011, 283 pages.

BOUDES Thierry, *Le management pour les nuls*, Edition FIRST, 2016, 319 Pages.

CHIAPELLO Eve, *Artistes Versus managers*, Paris, Médaillé, 1998, 257 pages.

GOUYOMGBIA Zézé Constant, le manager : un métier à découvrir, Edition CESTIA, 2001, 203 Pages.

HUPPERT Remi, *Le manager musicien*, Paris Groupe Eyrolles, 2007, 230 pages.

KAMBEM Emmanuel, *Management et interculturalité en Afrique, expérience camerounaise*, Paris l'Harmattan et les presses de l'université Laval, 2002, 433 pages.

STOPPS David, *Comment gagner sa vie avec la musique*? Genève, OMPI, 2013, 287 pages.

Sitographie

www.infodrom.com, consulté en octobre 2021

https://infosdebabi.com/tout-savoir-sur-le-manager-dartiste, consulté en octobre 2021

https://www.mba-esg.com/metiers/manager-artiste, consulté en novembre 2021

https://emic-paris.com/metier/manager-agent-artiste/, consulté en novembre 2021

https://www.musicinafrica.net/fr/magazine/devenir-un-bon-manager, consulté en novembre 2021

http://www.irma.asso.fr, consulté en novembre 2021

SANKOFA N° 21, décembre 2021, pp. 23-40 *ISSN : 2226-5503*

REPRESENTATION TRIDIMENSIONNELLE (3D) ET SIMULATION DE LA REALITE DANS LA PEINTURE DE WEREWERE-LIKING

Adjé Blaise **N'TAYE**
Institut des Sciences et Techniques de la Communication (ISTC)
Côte d'Ivoire, Abidjan
ntayes@yahoo.fr

RÉSUMÉ

Artiste pluridisciplinaire, Werewere-Liking s'est fortement illustrée à travers le monde entier, depuis une cinquantaine d'années de carrière, de par l'ampleur de sa riche production picturale, à l'instar des autres formes d'expression artistique qu'elle pratique. Dans ses tableaux qui relèvent de différents genres picturaux, la représentation de la réalité y occupe une place de choix. Elle est obtenue grâce à des techniques picturales tridimensionnelles (3D) utilisées par l'artiste qui vont de la perspective aérienne aux textures et effets de matière en passant par le modelé. C'est la stratégie créative adoptée par Werewere-Liking pour simuler la réalité inspiratrice de ses œuvres via les techniques picturales tridimensionnelles exploitées, que le présent article se propose de mettre en lumière.

Mots clés : Représentation tridimensionnelle, simulation, réalité, peinture, perspective aérienne.

ABSTRACT

A multidisciplinary artist, Werewere-Liking has made a name for herself throughout the world, over the past fifty years of her career, due to the extent of her rich pictorial production, like other forms of artistic expression that she is practicing. In his paintings, which belong to different pictorial genres, the representation of reality occupies a prominent place. It is obtained thanks to three-dimensional (3D) techniques used which range from aerial perspective to textures and effects of matter through modeling. It is the creative strategy adopted by Werewere-Liking to simulate the inspiring reality of his works via the three-dimensional pictorial techniques that this article proposes to highlight.

Keywords: Three-dimensional representation, simulation, reality, painting, aerial perspective.

INTRODUCTION

La peinture est l'art de peindre, c'est-à-dire de représenter ou de suggérer le monde visible ou imaginaire au moyen de couleurs sur des supports fixes (mur, plafond, planché, sol, etc.,) ou transportables (toile, contreplaqué, papier, carton, métal, etc.). Pour E. Lièvre-Crosson (1999, p.3),

c'est « un langage muet qui s'adresse à l'œil et sollicite notre émotion en donnant à voir. Comme tous les langages, la peinture a ses mots, sa grammaire, ses règles. Elle obéit à des lois qui lui sont propres ». De plus, elle traite de différents sujets y compris la représentation de la réalité qui fait toujours partie des centres d'intérêt des artistes plasticiens. En témoigne J. Welton (2002, p.18) pour qui « pendant des siècles, la plupart des artistes eurent l'ambition de reproduire en peinture des objets réels dans la réalité de leur aspect. […]. Une rupture fondamentale eut lieu au XXème siècle : l'art se libère du joug de la réalité ». Malgré l'affranchissement de l'art depuis le XXème siècle des contraintes de l'académisme officiel et de la réalité que P. Juignet (2021) définit comme « l'environnement tel qu'il nous est donné par l'expérience spontanée », c'est-à-dire la qualité de ce qui est effectif, de ce qui existe, nombreux sont les peintres du monde entier qui continuent de représenter de nos jours encore, des éléments de la réalité dans leurs œuvres. C'est le cas de Werewere-Liking, artiste pluridisciplinaire qui s'est fortement distinguée depuis une cinquantaine d'années de carrière par la densité, la diversité et la richesse de sa création notamment picturale. Pour représenter des éléments de la réalité dans ses toiles, elle se sert de différentes techniques y compris la représentation tridimensionnelle ou la 3D qui relève de l'infographie. Si la réalité qui inspire Werewere-Liking dans ses créations se veut concrète, palpable, comment des techniques picturales qui relèvent de l'expression plastique, furent-elles tridimensionnelles, peuvent être capables de la reproduire de façon évidente, pertinente ? Cette situation qui pose ainsi le problème de la capacité de reproduction de la réalité par les techniques picturales tridimensionnelles employées par Werewere-Liking, soulève un certain nombre d'interrogations. De façon générale, d'où vient la capacité des techniques picturales tridimensionnelles utilisées par Werewere-Liking à simuler la réalité qui inspire son art ? De façon spécifique, qu'est ce qui fait la particularité de la réalité inspiratrice de la peinture de l'artiste ? Qu'est ce qui caractérise également les *techniques picturales* qu'elle utilise pour imiter la réalité évoquée ? Et c*omment ces techniques* permettent au peintre de représenter la réalité décrite ? En réponse à ces questions de recherche, l'hypothèse principale du présent article stipule que la capacité des techniques picturales tridimensionnelles de Werewere-Liking à simuler la réalité décrite provient de leur pouvoir élevé d'imiter l'apparence de cette réalité. De cette hypothèse découlent des hypothèses secondaires dont la première fait état de ce que la particularité de la réalité inspiratrice de la peintre de Werewere-Liking est déterminée par la diversité de ses formes d'expression. La spécificité des *techniques picturales* tridimensionnelles utilisées par l'artiste pour imiter la réalité est déterminée par leur pouvoir de représenter de façon unanime, des objets et des espaces en trois dimensions sur une surface à deux dimensions. Quant à la représentation de la réalité par *les techniques picturales tridimensionnelles de* Werewere-Liking*, elle est rendue possible grâce à la suggestion de l'illusion de la profondeur et* du relief ainsi que leur figuration concrète.

En rapport avec les questions et hypothèses de recherche, l'objectif général de cet article est de comprendre la capacité des techniques picturales tridimensionnelles exploitées par Werewere-Liking à simuler la réalité qui inspire son art. De façon spécifique et à partir d'une approche sémiologique, iconographique et iconologique, il s'agit d'abord de décrire la triple réalité inspiratrice de sa création picturale de l'artiste pluridisciplinaire, de présenter ensuite les techniques picturales tridimensionnelles qu'elle utilise et de déterminer enfin les procédés de figuration tridimensionnelle de cette triple réalité.

Ce-faisant, l'intérêt de cet article qui traite de la peinture de Werewere-Liking dans son rapport avec la modélisation 3D (une spécialité de l'infographie), est de mettre en évidence le génie créatif et technique de cet artiste pluridisciplinaire qui suscite des débats et fait l'objet recherches, aussi bien dans le milieu professionnel qu'au niveau de la communauté scientifique.

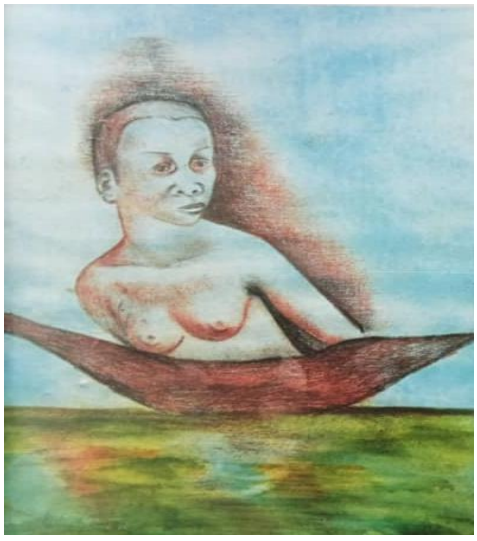
1. La triple réalité inspiratrice de la peinture de Werewere-Liking

Pour alimenter sa création picturale, l'une de ses formes d'expression artistique, Werewere-Liking s'approvisionne, entre autres, à la source inépuisable de la réalité. Celle-ci se présente sous différentes formes, à savoir la réalité vécue, la réalité observée et la réalité imaginaire.

1.1. La réalité vécue

En parcourant l'abondante production artistique de Werewere-Liking, l'on constate que son vécu transparait dans certaines de ses œuvres picturales comme "L'exil", "La rivière Liéguè" et "Moi, nourrice". Ce qui a amené C. Gnoka (2018) à avancer ce qui suit : « A travers ces différents canaux, elle s'exprime, peint sa vie, son vécu. Ses œuvres sont donc très réalistes, translucides ».

1.1.1. L'exil



(Poudres de pierres des falaises de Bandiagara, Fusains et aquarelles/ papier, 50 x 32 cm, 1978)
Source : Werewere-Liking, 2019, *L'éternelle Reine 50 ans de peintures et de poésies,* Abidjan, Tabala.

A travers cette œuvre (L'exil) réalisée à Bamako, le peintre évoque le souvenir de son exil en terre malienne. Il s'agit du pays qui l'a accueillie pendant un an, après avoir quitté en 1977 son Cameroun natal suite aux censures imposées à son théâtre et à sa poésie, avant de s'installer fin 1978, en Côte d'Ivoire. Werewere-Liking (2019, p.23) confirme son exil en terre malienne en ces termes : « Quand et comment reviendrai-je. Retrouverai-je cette autre désormais ancienne vie ? C'est alors que je pressentis que j'étais en exil ». A l'instar de "L'exil, l'artiste transcrit également un autre pan de sa vie, via son tableau de peinture "La rivière Liéguè".

1.1.2. La rivière Liéguè

(Collage de textiles et acrylique/toile)
Source : Werewere-Liking, 2019, *L'éternelle Reine 50 ans de peintures et de poésies,* Abidjan, Tabala.

Dans ce tableau (La rivière Liéguè), l'artiste y transcrit le souvenir des temps de son enfance avec les siens dans ce cours d'eau. Une rivière qui lui servait par moments de cadre de vie avec les siens comme l'atteste son propos : « Tu devenais notre unique monde, notre seule vraie nature, impétueuse, conquérante et en constante évolution… », Werewere-Liking (2019, p. 276).

Autant "La rivière Liéguè " révèle un pan du vécu de l'artiste, autant un autre aspect de sa vie est évoqué dans le tableau ci-après.

1.1.3. Moi, nourrice

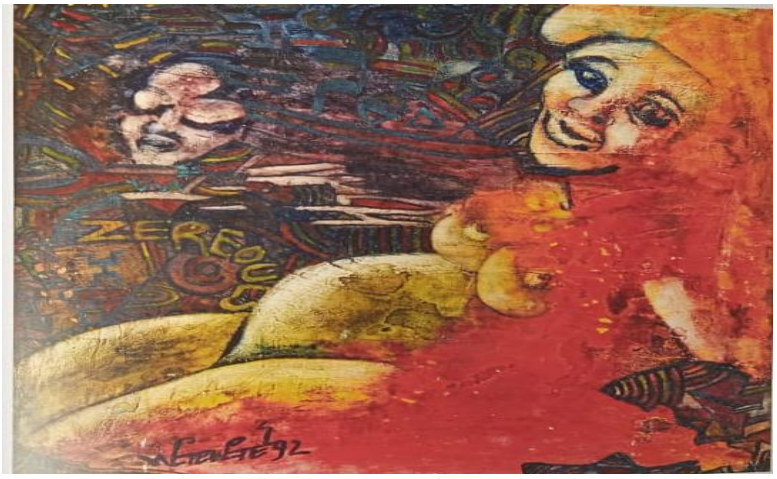
(Acrylique et craies à la cire et à l'huile / papier de porcelaine, 65 x 50cm, 1982)
Source : Werewere-Liking, 2019, *L'éternelle Reine 50 ans de peintures et de poésies,* Abidjan, Tabala.

Dans cette toile, l'artiste décrit particulièrement un pan de sa vie de nourrice au service de ses enfants. Une vie qu'elle a consacrée dans la disponibilité, l'amour, la conscience et la dignité, quel que soit le temps et malgré la pauvreté et les pires calamités auxquelles elle a dû faire face, à les nourrir à satiété, à les inciter à toujours avancer, à construire courageusement leur vie, pour qu'ils soient eux-aussi demain, à la hauteur de tous les espoirs qu'elle a placés en eux. L'éclat des couleurs utilisées illustre l'optimisme qui caractérise l'artiste dans son rôle de la nourrice au grand cœur.
Au regard de ce qui précède, l'on peut dire que certaines œuvres du peintre sont proches de son vécu et relatent toujours un moment marquant de sa vie. En plus de son vécu personnel, l'artiste qui est sensible à la transposition de la réalité, peint aussi des sujets et faits observés.

1.2. La réalité observée

Elle fait référence aux faits sociaux observés par l'artiste et représentés dans ses tableaux de peinture tels que *Zérehoué*, *Les triplés de ma fille*, *Woroworo*, *Taxis Danger, Do not cross et Lampedusa*.

1.2.1. Zérehoué



(Huile / bois, 50x 50 cm, 1992)
Source : Werewere-Liking, 2019, *L'éternelle Reine 50 ans de peintures et de poésies,* Abidjan, Tabala.

Dans ce tableau intitulé "Zéréhoué" (nom d'une de ses comédiennes du village Ki-yi[1]), l'artiste illustre de façon visuelle et chromatique, une situation difficile vécue par cette comédienne et dont elle a été témoin.

Il s'agit de la situation d'exténuation de cette femme enceinte, sans moyens financiers pour des soins et dont elle a été témoin dans un centre de santé. Face à l'angoisse de cette dernière, elle est intervenue pour la sauver ainsi que son enfant en la transférant dans un autre établissement hospitalier avec prise en charge à l'appui. Elle évoque cela en ces termes : « Je dus remuer ciel et terre pour l'amener dans un autre hôpital, trouver un chirurgien de garde capable de la délivrer et moyennant ce qu'il fallait. On put la sauver ainsi que son fils né par césarienne qui est aujourd'hui un artiste rappeur reconnu. » (Werewere-Liking, p.301). L'état de souffrance de la comédienne est illustré chromatiquement par l'emploi de couches de couleurs rouges et oranges étalées sur le côté gauche de son corps nu étendu sur la toile et les tons sombres appliqués au fond du tableau avec incrustation d'un visage humain suggéré. Si les couleurs chaudes symbolisent entre autres la souffrance du personnage, les tons sombres évoquent quant à eux les conséquences néfastes de cette souffrance à savoir la peur, la mort, etc.

Outre ce qui précède, une autre situation de souffrance dépeinte ensuite par l'artiste après observation, est également évoquée dans son tableau intitulé "Les triplés de ma fille".

[1] Créé en 1985 par Werewere-Liking, *Le village Ki-yi* est un centre de formation aux métiers des arts et de la culture. Il est situé au cœur de la ville d'Abidjan dans la commune de Cocody, précisément au carrefour de l'échangeur de la Riviera 2.

1.2.2. Les triplés de ma fille

(Acrylique et huile / bois et tapa de raphia, 119 x 100 cm, 1996)

Source : Werewere-Liking, 2019, *L'éternelle Reine 50 ans de peintures et de poésies,* Abidjan, Tabala.

Werewere-Liking évoque dans cette œuvre, la monoparentalité de sa fille, contrainte d'assurer seule, l'éducation de ses trois fils, issus de pères différents et de surcroît absents. Bien que cet état de fait soit source de révolte, de râle-bol pour ses petits-fils, l'artiste les invite au contraire (ainsi que toute personne qui se retrouverait dans une situation similaire) à se surpasser, à avoir pour leurs pères malgré leur absence (illustrée par un visage humain incrusté dans le fond bleu du ciel sur le côté gauche du tableau) ainsi que leur mère, de l'admiration et de l'amour, afin d'assurer la pérennité de la vie par leur postérité.

Autant la monoparentalité est source de traumatismes, autant des problèmes similaires peuvent être causés par d'autres situations telles que les comportements des transporteurs dont certains font l'objet de son tableau intitulé "Woroworo, Taxis Danger, Do not cross".

1.2.3. Woroworo, Taxis Danger, Do not cross

(Polymédia/toile,116 x 80 cm, 2007)

Source : Werewere-Liking, 2019, *L'éternelle Reine 50 ans*

de peintures et de poésies, Abidjan, Tabala.

Réalisée en 2007 par la créatrice pluridisciplinaire, cette toile présente en vue de plongée, dans un décor polychromatique, avec une prédominance de couleurs chaudes sur un fond ocre, un encombrement de tacots. Appelés “Woroworo” en Côte d’Ivoire ou “Taxis Danger ” ailleurs, ces tacots (véhicules de fortune) exercent généralement dans les capitales africaines telles qu’Abidjan, Douala, Cotonou et Lagos. Les causes de l’embouteillage dépeint par l’artiste, sont généralement dues à l’indiscipline des chauffeurs sinon les chauffards de ces véhicules qui foulent aux pieds, le respect des codes de la route. Comme conséquences, ces embouteillages allongent selon Werewere-Liking (2019, p.153) « sans cesse la liste d’attente devant des services défunts d’urgence » ; d’où la prudence recommandée en anglais, à tout passant avant toute traversée de route devant les tacots, en ces termes : « Do not cross stupidly ».

En plus de la réalité physique vécue et observée qui inspire la création picturale werewereyenne, l’œuvre picturale de la créatrice aux multiples facettes, se nourrit également des expériences des délires, des rêves, etc., qui évoquent la réalité dite imaginaire. A ce sujet, P. Francastel (2008, p.6) a fait la déclaration suivante : « L’art est une construction, un pouvoir d’ordonner et de préfigurer. L’artiste ne traduit pas, il invente. Nous sommes dans le domaine des réalités imaginaires. »

1.3. La réalité imaginaire

Les expériences imaginaires de Werewere-Liking sont perceptibles dans certaines de ses œuvres telles que “ Elans d’élévation”, “Rencontres de mondes” et “La grande âme”.

1.3.1. Elans d’élévation

(Polymédia/toile, 270 x 144 cm, 2008)
Source : Werewere-Liking, 2019, *L'éternelle Reine 50 ans de peintures et de poésies,* Abidjan, Tabala.

Les expériences imaginaires de Werewere-Liking se constatent dans certaines de ses œuvres telles que “ Elans d’élévation”, “Rencontres de mondes” et “La grande âme”.

Dans “ Elans d’élévation”, peinture semi-abstraite réalisée en 2008, l’artiste peint des êtres atypiques multicolores, taillés dans des formes cubiques et exécutant des pas de danse pour certains et des mouvements de montée d’escalier ou d’élévation dans les airs pour d’autres. La partie supérieure du fond du tableau est peinte en dégradé de bleu et blanc et celle du bas en orange dégradé, rehaussée d’une bande bleue éclairée par endroits de jaune et de blanc. Ces êtres atypiques symbolisent les fils de l’Afrique que l’artiste encourage dans leurs élans d’élévation vers le

développement, à condition de relever les défis divers auxquels ils font face. Ces obstacles émanent de trois sources que sont le sol avec ses différentes composantes (argile, roches, pauvretés, handicaps …), l'eau et le ciel avec leurs corollaires de vents (typhons, Tsunamis, ouragans…). Ces différents obstacles à vaincre sont symbolisés par l'orange pour le sol, le bleu clair et le bleu foncé qui servent de couleurs de fond de la toile, pour l'eau et le ciel. Tout ceci contribue à conférer au tableau de peinture" Elans d'élévation" de Werewere-Liking, un style onirique et surréaliste que l'on retrouve également dans sa toile intitulée "Rencontre de mondes".

1.3.2. Rencontres de mondes

(Polymedia/Toile, 320 x 135 cm)

Source : Werewere-Liking, 2019, *L'éternelle Reine 50 ans de peintures et de poésies,* Abidjan, Tabala.

Dans cette création picturale, l'artiste prône la construction d'une union forte, par l'ouverture à d'autres peuples, à d'autres cultures. Pour illustrer cela, Werewere-Liking réunit dans un même espace pictural, des êtres issus de différents règnes ou mondes. Si le règne humain n'y est pas exprimé de façon évidente, le règne animal est quant à lui symbolisé par les oiseaux mythiques à peine identifiables perchés sur des rochers, reflet du règne minéral. Quant au règne aquatique, il est illustré par les vagues d'eau représentées en tourbillons de couleurs sombres avec des éclaircis par endroits et un arrière-plan orange accompagné de dégradé bleu sur le côté droit. Considérant que la rencontre des mondes contraires est facile à réaliser par le rêve, l'artiste invite en conséquence via cette toile, les uns et les autres à poursuivre ce rêve à leurs différents niveaux, afin d'y tirer profit car toute rencontre de mondes divers se veut une mine de possibilités et d'opportunités.

1.3.3. La grande âme

(Acrylique et huile /bois, 100 x 100cm)

Source : Werewere-Liking, 2019, *L'éternelle Reine 50 ans de peintures et de poésies,* Abidjan, Tabala.

Dans cette toile, l'artiste illustre la manifestation d'une invocation adressée à la grande âme ou l'âme mûre des ancêtres, des êtres qui jouent un rôle important en Afrique car servant à l'instar des génies, d'intermédiaires entre le monde des vivants et celui de l'au-delà. En conséquence, les vivants leur vouent des cultes par des pratiques et selon des codes consistant à les honorer, à les vénérer, pour conjurer des sorts ou leur permettre de bénéficier de certaines prérogatives (protection, apaisement, détection de certains maux, etc.). L'acte communicationnel d'invocation qui est assimilé à une vibration d'harmonie, de bonheur et de fierté matérialisée plastiquement par le peintre, au moyen d'une spirale tourbillonnante de couleurs, de graphismes, de paillettes, de nuées paisibles.

Pour représenter les différents types de réalité qui inspirent sa création picturale, Werewere-Liking se sert de différents moyens dont les techniques picturales tridimensionnelles.

2. La triple technique picturale tridimensionnelle de Werewere-liking

En parcourant la riche production picturale de Werewere-Liking consignée pour l'essentiel dans son ouvrage *L'éternelle Reine : 50 ans de peintures et de poésies et publié en 2019,* l'on y découvre la diversité des techniques créatives utilisées par le peintre depuis plus de cinquante ans. Parmi ces techniques figure la 3D, définie par F. Vidal (2008, p.1) comme « la reproduction au moyen d'images, d'un espace en trois dimensions et d'objets ou de personnages évoluant dedans ». De la 3D, découlent trois techniques picturales tridimensionnelles utilisées par Werewere-Liking que sont la perspective aérienne, le modelé ainsi que les textures et effets de matière.

2.1. La perspective aérienne

La perspective consiste à représenter sur une surface plane, à l'aide de techniques géométriques, les trois dimensions d'un objet ou d'une scène de sorte à donner l'illusion *de la réalité.* Pour A. Colzy, R. Marchal et F. Wateau, (2002 p.157), c'est une « technique qui permet de représenter, sur un support à deux dimensions (feuille de papier, carton, châssis entoilé, etc.), des volumes ayant trois dimensions. » D. Manera (1988, p.55) la définit *comme la* « *solution mathématique à l'illusion de la profondeur : elle révolutionne la peinture ». En effet,* c'est l'une des plus importantes découvertes qui bouleversent la pratique de la peinture à la *Renaissance italienne*, un mouvement culturel et artistique qui « nait en Italie au XIVème siècle, dans une Europe encore médiévale qu'elle va éblouir pendant deux siècles », expliquent *F. Giboulet et M. Mengelle-Barilleau (2010,* p.10). Autrement dit, avant l'invention de la perspective, les artistes ne se souciaient pas de la réalité spatiale pour positionner les personnages et les autres éléments dans l'espace pictural. Si la perspective vise de façon générale à rendre la perception de l'espace sur une surface plane, qu'en est-il de façon spécifique de la perspective aérienne, atmosphérique ou d'aspect, l'une de ses composantes. Appliquée par les peintres depuis la Renaissance italienne, la perspective aérienne consiste au niveau du principe de fonctionnement, à marquer la profondeur, à diminuer les teintes et les couleurs, selon le plus ou le moins d'éloignement des objets. Elle reproduit selon J. Welton, (2002, p.62), « l'effet optique d'altération des valeurs dans les lointains : les objets y sont plus bleus et plus pâles ». Pour A. Colzy, R. Marchal et F. Wateau (2002, p.157), « la perspective aérienne, ou perspective atmosphérique, fonctionne sur le principe d'un effet d'optique bien connu et facile à observer dans la réalité. Les couleurs semblent plus foncées et plus vives dans les premiers plans que dans les derniers ».

Dans la production picturale de Werewere-Liking, l'on constate que la perspective aérienne qui vise à donner l'illusion d'espace et de profondeur, est surtout appliquée au niveau de ses peintures de paysage, de genre, d'architecture et de marine. Si tel est le cas pour la perspective aérienne, qu'en est-il du modelé qui fait partie de ses techniques de représentation picturale tridimensionnelle.

2.2. Le modelé

Cette technique fait référence au *relief* des éléments *présentés de façon* palpable ou simulée dans des formes d'expression plastique telles que la sculpture, la gravure, la peinture, etc. *Pour A. Colzy, R. Marchal et F. Wateau (2002, p.156), le modelé désigne « le relief des formes, des objets, des personnages ou des matières représentées. Une couleur utilisée en aplat ne donne aucun modelé contrairement au dégradé qui donne l'impression du relief ».*

Dans la production picturale de Werewere-Liking, cette technique tridimensionnelle est beaucoup exploitée par l'artiste au niveau de ses peintures de portrait, de genre, de marines et de nature morte.

Si cette technique se caractérise surtout en peinture par la simulation des éléments réels représentés au moyen du dégradé, elle se distingue en cela par les textures et effets de matière, l'une des *techniques tridimensionnelles exploitées par Werewere-Liking.*

2.3. Les textures et effets de matière

La texture traduit visuellement dans la peinture, une sensation tactile de bosselé, de rugueux, etc. *Pour F. Giboulet et M. Mengelle-Barilleau (*2010, p.86), « Peindre la texture d'un objet ou d'un matériau, c'est représenter *son* apparence matérielle. Le peintre adapte ses outils et ses gestes à l'effet désiré, en transcrivant visuellement une sensation tactile. » L'opération d'appliquer des textures à une création est le « texturage ». Il consiste selon F. Vidal (2008, p.1) à « donner aux modèles représentés une apparence conforme à celle qu'ils ont en réalité ». A la différence des textures, les effets de matière sont obtenus à l'issue du mode d'utilisation des matériaux entrant dans la réalisation d'un tableau de peinture, donnant un certain aspect rugueux, rocailleux, etc., au support.

Pour représenter la réalité inspiratrice de sa création picturale, les textures et effets de matière ainsi que les deux autres techniques tridimensionnelles évoquées sont mises à contribution par *Werewere-Liking* avec des méthodes de simulation qui leur sont spécifiques.

3. Méthodes de simulation de la réalité de la triple technique picturale tridimensionnelle de Werewere-Liking

Les méthodes employées au niveau des techniques picturales tridimensionnelles de simulation de la réalité inspiratrice de l'œuvre de Werewere-Liking, vont de la représentation de *l'illusion de la profondeur à* la figuration concrète ou palpable de la réalité en passant par la suggestion du relief.

3.1. La représentation de l'illusion de la profondeur via la perspective aérienne

En parcourant la production picturale de Werewere-Liking*, l'on constate que la représentation de l'illusion de la profondeur via la perspective aérienne* est surtout manifeste dans ses peintures de paysage, de marines et d'architecture. *C'est le cas des tableaux de peinture intitulés* "*Djenné*", "*Riviera Palmeraie*" *et* "*La rivière Liéguè*".

3.1.1. Djenné

(Polymédia/ toile, 162 x 113 cm, 2007)
Source : Werewere-Liking, 2019, *L'éternelle Reine 50 ans de peintures et de poésies,* Abidjan, Tabala.

Ainsi au niveau de "Djenné", œuvre picturale réalisée en 2007 en souvenir de cette ville historique qui l'a marquée durant son séjour en terre malienne en 1978, *Werewere-Liking a* organisé la surface picturale en une succession de plans dont les deux premiers sont occupés par des formes verticales aux couleurs sombres qui s'élèvent dans le ciel. Le troisième plan est matérialisé par un ensemble de monticules peints aux couleurs rouges, roses, *jaunes et* blanches pour certains et en dégradé de couleurs roses pour d'autres. Quant à la profondeur de l'espace pictural de la toile, elle est obtenue grâce au dégradé progressif des couleurs allant du premier à l'arrière-plan et à l'adoucissement progressif des contours des éléments représentés. Si les formes du premier plan évoquent la verticalité de l'architecture de la célèbre et historique ville Djenné, les différentes couleurs appliquées sont évocatrices *du sol de glaise* et *du climat sec ou aride* qui caractérisent cette *ville malienne.*

3.1.2. Riviera Palmeraie

(Polymédia/ Toile, 244 x 136 cm)
Source : Werewere-Liking, 2019, *L'éternelle Reine 50 ans de peintures et de poésies,* Abidjan, Tabala.

A l'instar de l'œuvre d'art "Djenné", l'artiste pluridisciplinaire exprime également dans le tableau de peinture "Riviera Palmeraie", l'illusion de la profondeur du champ pictural de l'œuvre par l'application d'effets de perspective *aérienne ou* atmosphérique qui se manifestent par le passage de couleurs ocres du premier plan au dégradé de bleu de l'arrière-plan. Cette toile qui fait partie de la catégorie des cités fantastiques de l'artiste, donne une vue futuriste et symbolique de la Riviera palmeraie. *C'est un quartier de Cocody (l'une des treize communes du District d'Abidjan) dont rêvait*

selon l'artiste, feu le président Houphouët Boigny[2]*, avec les commodités afférentes qui comprennent entre autres, châteaux, aires de jeux pour enfants, etc.* Werewere-Liking (2019, p.151) étaye cela à travers ce propos : « Il rêvait d'une Riviera africaine, avec ses ponts et ses châteaux, ses réserves d'animaux, ses jardins et ses forêts, ses collines ses vallées, ses rivières et ses aires de jeux. […]. Il aimait rêver, Houphouët ! ». En somme, l'application de la perspective atmosphérique (couleurs atténuées à mesure que l'on avance dans les plans) à la composition de la toile, contribue au rapprochement de la réalité simulée par l'artiste.

Dans les deux tableaux de peinture consacrés aux cités fantastiques que sont "Djenné" et "Riviera Palmeraie", les objets du premier sont représentés de manière plus nette tant au niveau des formes que des choix chromatiques. Au fur et à mesure que l'on s'éloigne du premier plan pour aboutir au fond de la toile, les éléments des autres plans successifs sont progressivement réduits afin de traduire l'illusion de la profondeur qui est amplifiée par les dégradés de couleurs. A voir le décor d'ensemble, l'exploitation de la perspective aérienne par l'artiste dans les tableaux de peinture "Djenné" et "Riviera Palmeraie", offre aux observateurs de ces œuvres, le sentiment de participer aux actions exprimées, *l'envie de se retrouver dans les décors peints en vue d'une visite virtuelle.*

Tel est également le cas de "La rivière Liéguè ", un autre tableau de peinture de Werewere-Liking où l'artiste fait également usage de la perspective aérienne pour donner une vue large et en profondeur de cette rivière.

3.1.3. La rivière Liéguè

(Collage de textiles et acrylique/toile)
Source : Werewere-Liking, 2019, *L'éternelle Reine 50 ans de peintures et de poésies,* Abidjan, Tabala.

Le champ pictural de cette toile laisse transparaitre au premier plan des rochers submergés par l'écoulement et le caractère impétueux de " Liéguè ", une rivière de ses souvenirs d'enfance ; le second plan étant occupé par les rochers à fleur d'eau et l'arrière-plan, marqué dans un dégradé progressif de bleu foncé au bleu clair.

Dans l'ensemble, l'effet de profondeur du champ pictural des deux cités *(Djenné et Riviera Palmeraie)* et de la rivière " *Liéguè* " a été créé par le peintre grâce à trois procédés. Il s'agit de la dégradation des valeurs et des teintes des premiers plans, de l'adoucissement progressif des

[2] Premier Président de la République de Côte d'Ivoire (18 octobre 1905- 7 décembre 1993)

contours et du rapetissement progressif de la taille des objets au fur et à mesure qu'ils s'éloignent du premier plan. En somme, l'on retient que toutes les parties d'une création picturale (formes, fond, décors…) subissent les effets de la perspective lorsqu'elle y est intégrée. *C'est la raison pour laquelle S. Baraldi et M. Franchini (2009, p. 63), ont pu dire que « la profondeur de la composition, la définition des objets et le rendu de l'espace sont soumis aux lois de la perspective ».*

Si la réalité inspiratrice de l'artiste Werewere-Liking est représentée de façon picturale au niveau de la technique de la perspective aérienne par l'illusion de la profondeur, qu'en est-il de la méthode ou de la stratégie utilisée au niveau de la technique du modelé ?

3.2. La suggestion du relief par le modelé

Cette technique consiste pour le peintre Werewere-Liking à façonner les objets et les formes humaines ou végétales peints, en leur conférant un relief particulier qui rappelle de façon ressemblante, le volume réel des modèles reproduits sur la toile. Elle est fréquemment appliquée par l'artiste dans ses peintures de nature morte, de portrait et de nu. Il s'agit à titre d'exemples de " Fruits défendus", de " Zéréhoué", de "Exil" ainsi que "Les triplés de ma fille".

3.2.1. Fruits défendus

(Acrylique et craies à la cire / cartes à gratter 50 x 32,5cm, 1980)
Source : Werewere-Liking, 2019, *L'éternelle Reine 50 ans de peintures et de poésies,* Abidjan, Tabala.

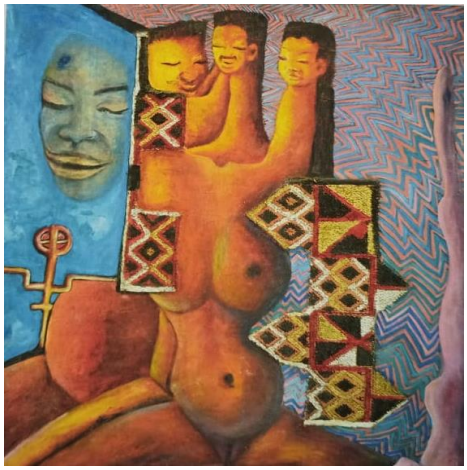
Cette peinture " Fruits défendus" est une nature morte réalisée en 1980 et composée de trois fruits au caractère anthropomorphe. Le modelé ou la suggestion du relief de ces trois fruits a été réalisée par l'artiste via la combinaison de dégradés de couleurs et le contraste clair-obscur ; effet consistant à opposer des lumières et des ombres pour modéliser des formes tridimensionnelles. Tout comme dans " Fruits défendus", l'obtention de l'illusion de la réalité par le modelé est également perceptible dans la peinture de nu de Werewere-Liking dénommé " Zéréhoué".

3.2.2. Zéréhoué

(Huile / bois, 50x 50 cm, 1992)
Source : Werewere-Liking, 2019, *L'éternelle Reine 50 ans de peintures et de poésies,* Abidjan, Tabala.

Sur cette toile (Zéréhoué) qui a été réalisée en 1992, le ventre proéminent du personnage étendu est mis en exergue par l'artiste grâce à un dégradé de marron et un jeu de clair-obscur, des procédés du modelé. Il en est de même pour les cuisses, le visage et les seins nus de cette femme enceinte mis en relief par le modelé. La suggestion du relief par le modelé est également constatée au niveau du nu pictural réalisé par Werewere-Liking et intitulé "Les triplés de ma fille".

3.2.3. Les triplés de ma fille



(Acrylique et huile / bois et tapa de raphia, 119 x 100 cm, 1996)
Source : Werewere-Liking, 2019, *L'éternelle Reine 50 ans de peintures et de poésies,* Abidjan, Tabala.

Dans cette œuvre, le peintre présente dans sa nudité totale, l'image de sa fille dans sa posture de mère de trois enfants avec trois pères différents et de surcroit absents. Le modelé des différentes parties du corps dénudé de la mère des triplés, est mis en exergue par la combinaison du dégradé de couleurs et le clair-obscur. Il en est de même du corps des triplés dont les images surplombent celle de leur mère ainsi que celle du père incrustée dans un fond bleu du ciel.

En plus de *la représentation de l'illusion de la profondeur via la perspective aérienne* et la suggestion du relief par le modelé*, Werewere*-Liking fait également usage dans sa création picturale, de textures et effets de matières qui lui permettent de représenter aussi de façon tridimensionnelle mais surtout palpable, la réalité représentée.

3.3. La figuration de la réalité concrète par les textures et effets de matières

A la recherche de beaucoup de réalisme, Werewere-Liking compose aussi des textures et effets de matières sur certaines toiles, dans le but d'illustrer les scènes de son vécu, de son observation ou de son imagination. Pour ce faire, au niveau du texturage, elle applique sur ses toiles, des graphismes en rapport avec l'effet désiré, permettant ainsi d'obtenir une sensation tactile. Quant aux effets de matière, pour les créer, le peintre agglutine sur la toile, des matériaux divers tels que des textiles, des peaux de chameaux, des papiers mâchés et du tapa. L'usage de cette technique créative (les textures et effets de matières) qui permet à l'artiste de repenser le rapport de la peinture à la réalité, est visible dans plusieurs œuvres. L'utilisation des textures et effets de matières est perceptible dans des tableaux tels que *Le triangle gourmand, A La ferme* et *Mère et marmots.*

3.3.1. Le triangle gourmand

(Vielle peau de chameau de tentes touarègues, 49x 75 cm, 2013
Source : Werewere-Liking, 2019, *L'éternelle Reine 50 ans de peintures et de poésies,* Abidjan, Tabala.

Ce tableau a été réalisé à partir d'une vielle peau de chameau de tentes touarègues ; la tente étant traditionnellement connue comme la forme d'habitat la mieux adaptée au mode de vie nomade des Touaregs et aux intempéries, l'espace où se fonde et se développe leur famille.

En se servant de la peau de chameau utilisée au niveau des tentes touarègues comme matériau pictural, l'artiste fait montre de sa capacité à exploiter des textures et effets de matières insolites pour illustrer des éléments de la réalité. Il s'agit notamment de l'habitat nomade, symbole de l'héritage culturel nomade même si aujourd'hui de nombreux Touaregs se sont désormais sédentarisés ainsi que de la ferme d'animaux.

3.3.2. A la ferme

(Polymédia / peaux de chameaux de vielles tentes touarègues, 120x120 cm, 2007)
Source : Werewere-Liking, 2019, *L'éternelle Reine 50 ans de peintures et de poésies,* Abidjan, Tabala.

Ce tableau se caractérise par la représentation stylisée d'animaux dans une ferme. Pour mettre en évidence le type de ferme évoquée, Werewere-Liking a fait usage dans son œuvre, de peaux de chameaux de vielles tentes touarègues. Ce-faisant, il s'agit ici pour elle de repenser le rapport de la peinture à la réalité en lui donnant une sensation tactile, palpable ou concrète comme cela se constate aussi dans l'œuvre dénommée " Mère et marmots ".

3.3.3. Mère et marmots

(Papiers mâchés en bas-relief, texte et huile / bois, 1974)
Source : Werewere-Liking, 2019, *L'éternelle Reine 50 ans de peintures et de poésies,* Abidjan, Tabala.

Cette œuvre picturale présente un personnage vu de profil, en réalité une mère, assise sur un support et tenant sur ses genoux des marmots c'est-à-dire ses petits-enfants en particulier de petit garçons représentés de façon suggestive. Ses différents personnages ont été mis en évidence sur la toile par l'artiste via utilisation de papiers mâchés en bas-relief combinés avec du textile et de l'huile.

En exploitant la technique des textures et effets de matières dans sa production picturale, Werewere-Liking s'éloigne à l'instar d'autres artistes selon *F. Giboulet et M. Mengelle-Barilleau (2010, p.86) «* des constituants traditionnels de la peinture. Ils se tournent délibérément vers la

dimension sensorielle et tactile de l'image peinte. » De plus, de par le caractère réel, tactile, palpable du relief des éléments intégrés dans la toile, cette technique picturale (textures et effets de matières) s'apparente au courant artistique ivoirien *Vohou-Vohou* (Onomatopée issue de la langue *gouro* de Côte d'Ivoire, qui signifie n'importe quoi, ordures). Il s'agit d'un courant dont les œuvres des artistes *Vohou-Vohou* sont caractérisées selon S. Guirandou-N'diaye (2012, p.11), par l'emploi « d'objets locaux, des pigments de leur fabrication, des supports à partir d'écorce de bois, (tapa, raphia) en lieu et place de la toile de lin » et des matériaux importés. Ce courant artistique qui repose sur le principe du collage des objets de récupération est animé par plusieurs chantres dont N'guessan Kra qui allie dans sa création picturale, d'après Jacobleu (2020, p.21), « récupération, collage et peinture ». En plus de N'guessan Kra, Youssouf Bath qui, au dire de K. Aboua (*2021, p.81), « fabrique lui-même ses matériaux, le plus souvent à partir de décoction d'arbres et les applique à du tapa »,* fait également office de chantre du *Vohou-Vohou.*

CONCLUSION

Depuis plus de cinquante ans, Werewere-Liking, créatrice panafricaniste pluridisciplinaire de renommée internationale a fait montre de son génie créateur et de son abondante production picturale. Depuis plus de cinquante ans, elle a également traité d'une diversité de thèmes en rapport avec son vécu quotidien ou sa réalité vécue, la réalité observée et la réalité imaginaire. Pour traiter ses sujets, elle a recours à une diversité de procédés picturaux dont les techniques tridimensionnelles qui ont aidé à exprimer cette réalité. L'avantage de ces techniques (la perspective aérienne, le modelé, les textures et effets de matière) dont la pertinence réside dans leur caractère contemporain, est de présenter d'une part des rendus réalistes des sujets traités ; ce qui permet d'établir un rapport de similitude direct entre le rendu pictural et la réalité reproduite. D'autre part, il s'agit de permettre entre autres aux observateurs des tableaux de peinture de Werewere-Liking, de par le rendu réaliste des sujets traités (personnages, objets et décors réels représentés), d'avoir le sentiment de participer à l'action exprimée par l'artiste ou *l'envie de s'y retrouver pour une visite virtuelle.*

Toutefois, en raison de la diversité de techniques picturales de Werewere-Liking due à leur renouvellement régulier, est-il facile de cerner cette icone pluridisciplinaire du point de vue de son écriture picturale, après cinquante ans de carrière artistique ? A quelle autre nouvelle expérience picturale doit-on s'attendre avec elle après ce cinquantenaire ? Est-ce une projection vers la quatrième dimension ou la réalité virtuelle comme médium de création ?

BIBLIOGRAPHIE

ABOUA Kouakou, *2021, Anthropologie, art et développement durable en Afrique,* Paris, L'Harmattan.

BARALDI Severino, FRANCHINI Marco, 2009, Dessiner les paysages. apprendre à dessiner la nature et les monuments, Paris, De Vecchi.

COLZY Alain, MARCHAL Raphael, WATEAU Fabrice, 2002, L'image au collège, Paris, Edition Belin.

D'ALLEVA Anne, 2006, *Méthodes et théories de l'histoire de l'art,* Paris, Thalia.

FRANCASTEL Pierre, 2008, *Art et technique.* Paris : Gallimard.

GIBOULET François, MENGELLE-BARILLEAU Michèle, 2010, *La peinture,* Paris, Nathan.

GUIRANDOU-N'DIAYE, 2012, *Les cinq continents à la galerie Arts Pluriels*, Abidjan, NEI-CEDA.

JACOBLEU, 2020, *Les artistes et la société*, Paris, L'Harmattan.

GNOKA Carole, 2018, « Werewere Liking Maitresse de l'art sous toutes ses formes, octobre 2018 » [en ligne] disponible sur www.ABIDJANSHOW.com (consulté le 06/10/2021 à 13 h05mn).

JUIGNET Patrick, 2015, « Réalité définition » [en ligne] Disponible sur https : //philosciences. com/ vocabulaire/99-realite (consulté le 08/10/2021 à 13 h05mn).

LIEVRE-CROSSON Élisabeth, 1999, *Comprendre la peinture.* Toulouse : Milan Eds.

MANERA Dominique, 1988, *Cours rapide de dessin : Comment apprendre à dessiner tout seul,* Paris, DeVecchi .

VIDAL François, 2008, *Prendre en main Autodesk 3ds Max : Modélisation et animation,* Paris, Dunod.

WELTON Jude, 2002, *Les clés de la peinture, Paris*, Gallimard.

WEREWERE-LIKING, 2019, *L'éternelle Reine 50 ans de peintures et de poésies,* Abidjan, Tabala.

SANKOFA N° 21, décembre 2021, pp. 41-50 *ISSN : 2226-5503*

LA BONNE GOUVERNANCE A L'EPREUVE DE LA DEMOCRATISATION DES ARCHIVES

Dié Emeric **OULA**
Doctorant à l'Institut Régional Supérieur de Recherche en Développement Culturel (IRES-RDEC) de Lomé/Togo
Enseignant à l'Ecole Supérieure de Tourisme, d'Artisanat et d'Action Cultuelle (ESTAAC) de l'Institut National Supérieur des Arts et de l'Action Culturelle (INSAAC)
emericoulad@gmail.com

RÉSUMÉ

Si pour l'opinion publique, la notion d'archives se limite exclusivement à la conservation de vieux documents, la présente étude met en lumière le rôle prépondérant des archives dans la bonne gouvernance des organisations. Se présentant comme une banque d'informations capitales, les archives existent à des fins de mémoires, dans l'optique de garder des traces vérifiables. L'accessibilité à la l'information, grâce à la démocratisation des archives, apparait comme un critère qualitatif de bonne gouvernance, de croissance économique et de bon fonctionnement des organisations humaines. La gestion efficace et efficiente des archives requiert des enjeux socio-politique, économique et culturelle dans le management des affaires publiques.

Mots clés : gouvernance-archives-gestion-démocratisation.

ABSTRACT

If for public opinion, the notion of archives is limited exclusively to the conservation of old documents, this study highlights the preponderant role of archives in the good governance of organizations. Presenting itself as a bank of crucial information, the archives exist for the purpose of memories, with a view to keeping verifiable traces. Accessibility to information, thanks to the democratization of archives, appears as a qualitative criterion of good governance, economic growth and the proper functioning of human organizations. The effective and efficient management of archives requires socio-political, economic and cultural issues in the management of public affairs.

Keywords: governance-archives-management- democratization.

INTRODUCTION

« *Les archives de tous les pays, en gardant la trace des actes d'hier et leurs cheminements, éclairent mais aussi commandent le présent. Ceux qui exercent une responsabilité savent qu'on ne définit pas des orientations dans l'ignorance du passé.* » (Lemay et Gagnon-Arguin, 2009, p.68) Ces propos dont on attribue la paternité à l'ancien président français François Mitterrand, sont un important témoignage de l'utilité des archives au sommet des Etats. Patrimoine informationnel de premier plan, les archives ont toujours intéressé les personnes placées aux plus hauts sommets des sociétés humaines. C'est en substance ce qui fonde l'intérêt accordé à la gestion des documents d'archives. La prise en charge des archives s'est toujours faite relativement aux contextes sociopolitiques inhérents aux époques de l'histoire de l'humanité. Ainsi du principe de secret d'Etat qui rendait difficile l'accès aux archives publiques dans les monarchies, l'on est passé avec la formation des Etats-nations, à la démocratisation des archives, tributaire du concept de démocratie dans laquelle le peuple est sensé détenir le pouvoir. Traces des activités quotidiennes, les archives apparaissent donc comme des éléments de gouvernance dans une époque où l'élément de trace, de preuve s'est érigé en règle de direction. Dans un monde en quête perpétuelle d'atouts pour relever chaque défi que l'amélioration des conditions de vie nous impose, les gouvernants ne cessent d'instaurer des règles pour impulser le développement dans les Etats. L'une de ces plus grandes règles est la bonne gouvernance qui apparaît comme le leitmotiv, voire la condition sine qua none posée par les instances internationales aux gouvernants pour rendre meilleures les vies de leurs concitoyens. Cela dit, en quoi la démocratisation des archives favorise-t-elle l'application de la bonne gouvernance ? L'objectif de cette étude est de montrer que la gestion des archives est au centre de l'action gouvernementale car instruments de contrôle a posteriori raison pour laquelle le libre accès à elles en cas de nécessité doit être garanti.

Dans une démarche analytique en nous appuyant sur la méthode quantitative, nous allons dans un premier temps définir les termes clés de l'étude, puis aborder la question de la démocratisation, objet de bonne gouvernance. Dans un second temps, aborder la question de la démocratisation des archives, objet de transparence ainsi que celle de la démocratisation des archives, outils de construction d'un Etat de droit. Et enfin dans un troisième temps, aborder la question de la démocratisation des archives, indicateur d'efficacité et de réactivité.

I. Définition des termes clés de l'étude

La définition des termes clés du sujet est une démarche visant à permettre de mieux cerner le sujet et à caractériser l'objet de l'étude. Ainsi, l'explicitation des concepts de bonne gouvernance et de démocratisation, ainsi que celui d'archives, a pour but de non seulement bien délimiter le champ de la réflexion, mais aussi favoriser une analyse précise.

1. Démocratisation

La démocratisation, c'est l'acte de démocratiser. Démocratiser une chose, c'est la mettre à la portée de tout le monde. La démocratisation est l'action de rendre accessible à tous. Elle est l'application des principes et des règles démocratiques ; c'est organiser conformément à la démocratie. La

démocratie étant caractérisée par la liberté et l'égalité entre tous, la démocratisation n'est rien d'autre que l'action de soumettre chaque individu aux mêmes règles dans une entité, dans un Etat.

Il est donc à retenir que parler de la démocratisation dans le domaine archivistique, c'est donc faire référence à une organisation des archives selon les principes démocratiques, principes qui confèrent à tous, les mêmes droits bien entendus conformément à des règles définies par tous. La démocratisation des archives est formellement traduite par des lois aux niveaux national et international depuis des siècles. La loi du 7 Messidor an II de 1794[1], concernant l'organisation des archives établies auprès de la représentation nationale, fait partie des premières lois traduisant la démocratisation des archives. Elle stipule en son article XXXII que « *Tout citoyen pourra demander dans tous les dépôts, aux jours et aux heures qui seront fixés, communication des pièces qu'ils renferment : elle leur sera donnée sans frais et sans déplacement, et avec les précautions convenables de surveillance.* » (Santoni, 1989, p.200). Ainsi, le public a-t-il la possibilité de consulter gratuitement et librement les archives après leur délai de protection.

Notons que la démocratisation n'est pas synonyme de mise à disposition d'informations confidentielles contrevenant à des obligations notamment juridiques qui pourraient porter atteinte à la vie privée d'individus ou à la sécurité nationale. Elle prévoit pour cela, une collaboration entre les archives nationales et les unités administratives productrices des documents.

La notion de démocratisation des archives a été impulsée par les révolutions du XVIIIème siècle. Les principes portés par ces révolutions, surtout la révolution française, ont influé sur la gestion des archives afin qu'elles soient gérées démocratiquement, ce qui implique surtout leur accessibilité pour le public. Cet accès aux documents est encadré par des modalités auxquels citoyens et gouvernants sont soumis.

2. Bonne gouvernance

La définition de la bonne gouvernance est une entreprise qui s'avère délicate d'autant plus que ce concept est usité dans divers domaines de connaissance. La résolution d'une telle difficulté incline à analyser préalablement la notion de gouvernance pour mieux appréhender et situer la bonne gouvernance. La gouvernance a longtemps été au cœur des débats. C'est d'ailleurs une notion très ancienne puisqu'Aristote dans son œuvre intitulé « la politique » en fait usage pour décrire un Etat dirigé par un gouverneur éthique et juste.

La gouvernance au niveau mondial prend en compte non seulement les rapports entre les gouvernants et leur peuple, mais aussi les rapports avec le monde extérieur avec des écosystèmes interconnectés et interdépendants. En se référant aux considérations de Pascal Lamy, Christian Chavagneux (Jaquet, Pisani-ferry, Tubiana 2002, p.234) définit la gouvernance comme « *l'ensemble des processus par lesquels des règles collectives sont élaborées, décidées, légitimées, mises en œuvre, contrôlées et permettant de promouvoir une économie mondiale porteuse d'ordre, de justice, de liberté et d'efficacité.* » La gouvernance ne se limite donc pas uniquement dans ce cas, à

[1] La loi du 7 messidor an II, institue le principe de la "libre consultation" des Archives. Le libre accès aux documents devient un droit civique.

la simple gestion des affaires locales, elle a aussi un regard tourné vers l'extérieur avec le concept de mondialisation qui a pris de l'ampleur de nos jours.

Quant à la gouvernance d'entreprise, elle vise « *à construire un nouveau management, reposant sur l'interaction entre les différents pouvoirs existant au sein de l'entreprise, et en tout premier lieu celui détenu par les actionnaires et les dirigeants.* » (Chevallier, 2003, p.203).

Quel que soit le contexte, la gouvernance renvoie aussi bien au processus décisionnel mais aussi à l'exécution des décisions prises.

Le concept de bonne gouvernance a pris plus de place dans les politiques de la Banque Mondiale à la fin des années 1980, qui en a fait la pierre angulaire de sa stratégie de développement. La bonne gouvernance est vue par la Banque Mondiale comme le moyen de réforme des institutions des pays en développement. Cette perception a favorisé une redéfinition de ce concept. Pour la Banque Mondiale, la bonne gouvernance désigne « *le régime politique, le processus par lequel le pouvoir s'exerce dans la gestion des ressources économiques et sociales d'un pays en vue de son développement et la capacité des gouvernants à concevoir, formuler, et mettre en œuvre des politiques et à s'acquitter de leurs fonctions*. » (Banque Mondiale, 1992).

On voit qu'ayant pour but la promotion du développement durable, la Banque Mondiale a misé sur une gouvernance axée sur le développement économique et social pour atteindre son objectif de réduction de la pauvreté dans le monde. Un développement qui nécessite une certaine éthique des dirigeants d'entreprises et des autorités politiques. Or l'éthique sous-entendue dans un tel cadre est source de bonne administration.

Sur le plan informationnel, la bonne gouvernance se définit comme une gestion raisonnée des documents administratifs qui constituent la source d'informations sur les tâches exécutées au quotidien dans les organismes.

La bonne gouvernance est caractérisée par des principes. Et selon la Commission Economique et Sociale des Nations Unies pour l'Asie et le Pacifique (UNESCAP), elle repose sur huit (8) principes[2] à savoir :

- La participation de tous ;
- L'Etat de droit ;
- La transparence ;
- La réactivité ;
- La recherche du consensus ;
- L'équité et l'inclusion ;
- L'efficacité et l'efficience ;
- L'obligation de rendre compte de ses actions.

[2] Commission venise, bilan sur les notions de bonne gouvernance et de bonne administration, étude n°470/2008, Strasbourg, commission venise, 2011, pp10-11.

Ces principes qui semblent s'imbriquer les uns dans les autres sont les instruments de l'évaluation de la gouvernance dans une organisation ou dans une nation.

II. Démocratisation des archives : élément de bonne gouvernance

La bonne gouvernance tant prônée par les organisations internationales implique des principes comme susmentionné. La démocratisation, tributaire de la démocratie, induit une gestion dans laquelle le public prend part à la définition des règles qui régissent ladite gestion. De ce fait, cette démocratisation qui soumet chaque individu aux mêmes droits, apparaît comme une exigence de la bonne gouvernance.

L'exigence évoquée s'explique d'abord par le fait que l'équité et l'égalité, qu'implique la démocratisation par la soumission de tous aux mêmes règles d'accès aux documents d'archives, sont des aspects de la bonne gouvernance.

Ensuite, la garantie conférée par le droit d'accès aux documents traduit une conformité avec la gouvernance définie et promue par les instances internationales dans un contexte où le monde est sensé devenir un village global, en référence à la mondialisation. En effet, le droit d'accès à l'information n'est pas un fait récent. C'est d'ailleurs ce que souligne Antonio Gonzales Quintana (Quintana, 2009, p. 39), lorsqu'il affirme, que « *depuis 1776, il existe des lois réglementant la liberté d'information* ». De plus, L'article 19 de la Déclaration Universelle des Droits de l'Homme (DUDH) du 10 décembre 1948 fait également partie des dispositions qui garantissent le droit à l'information. Cet article stipule que « *Tout individu a droit à la liberté d'opinion et d'expression, ce qui implique le droit de ne pas être inquiété pour ses opinions et celui de chercher, de recevoir et de répandre, sans considérations de frontières, les informations et les idées par quelques moyens d'expression que ce soit.* » Cette disposition internationale a joué un rôle majeur dans l'adoption de lois sur le droit d'accès à l'information administrative dans plusieurs pays. Elle est ainsi devenue le fer de lance de tout processus d'ouverture des documents d'archives au public. Dans un contexte de globalisation, être en conformité avec la norme que représente cette déclaration universelle, argument en faveur de la démocratisation des archives, peut être significatif de bonne gouvernance.

Etant un droit, l'accès à l'information[3] est caractérisé selon André Ouinet par :

- Un droit d'accès aux documents administratifs ;
- Un droit d'accès aux renseignements qui concernent la personne visée par lesdits renseignements ;
- Un droit de recours en cas de refus.

L'objectif principal du droit à l'information est donc d'assurer la disponibilité de l'information et un accès équitable pour le grand public.

[3] André ouinet, *« Accès à l'information : vers une plus grande transparence »*, Ethique publique vol.6 n°2, 2004. https://doi.org/10.4000/ethiquepublique.

Par ailleurs, il convient de souligner que la démocratisation des archives contribue à l'obligation de rendre compte qu'inclut la bonne gouvernance, principe qui condamne les dirigeants à rendre publique les informations sur leurs actions.

La publicité de l'information et donc des documents d'archives, bien qu'encadrée par des règles, chose qui témoigne bien du sens démocratique de la gestion des archives, concourt non seulement à la franchise de l'information, mais également favorise une dimension importante de la bonne gouvernance : le principe de la participation.

III. Démocratisation des archives : objet de transparence

Il est quasi impossible de déterminer la bonne gouvernance sans la transparence qui en est un élément fondamental. Pour se conformer à cette transparence, il faut au préalable, se doter de mécanismes et de moyens de contrôle de la gestion des affaires. Afin de réussir ce contrôle, le recours aux traces des activités dans les administrations voire même des Etats, s'impose comme une nécessité. Les traces des activités sont les ressources documentaires en ce sens qu'elles sont produites dans la conduite des différentes affaires quotidiennes. En tant que témoins privilégiés de la gestion des administrations, les documents d'archives sont naturellement nécessaires pour asseoir une politique viable de transparence.

Important outil de lutte contre la corruption, phénomène incompatible avec la bonne gouvernance et combattu à juste titre dans tous les systèmes démocratiques, la transparence suppose de la clarté de la part des gouvernants envers le public et une visibilité sur la gestion à tous les niveaux. Cette clarté envers les administrés ne peut être envisagée sans que ceux-ci n'accèdent aux sources d'information que représentent les archives. Le fait pour le public d'avoir accès à l'information demeure un élément de transparence selon que ce public est capable de s'enquérir de toutes les décisions administratives et financières. Les archives constituent, à cet effet, l'interface entre l'administration et ses administrés. C'est par la mémoire informationnelle que constituent les archives, que les administrés peuvent avoir le contrôle de l'action gouvernementale. La démocratisation des archives fournit donc au public, un accès aux décisions gouvernementales, aux activités des administrations, des conseils régionaux, départementaux et municipaux. Grâce aux informations contenues dans les archives, le public peut prendre connaissance de ce qui a été fait, dans quel contexte, à quel prix et par qui ? et même pourquoi ? Autant de questions dont les réponses peuvent favoriser plus de rigueur chez les gouvernants.

Gérer démocratiquement l'information documentaire apparaît comme un élément de pression sur les dirigeants pour une bonne et rigoureuse gestion des affaires, puisque le répertoire de leurs activités, peut être consulté par les citoyens. Une telle gestion des archives est un puissant remède contre la mauvaise gouvernance caractérisée par les détournements de deniers publics et les abus de tout genre.

Aussi faut-il souligner que la publicité des documents ne favorise pas la transparence que par le contrôle de l'action gouvernementale par les citoyens. Elle contribue à la transparence en donnant

matière à évaluer et apporter un jugement sur la gouvernance d'un Etat, chose capitale pour gagner la confiance des partenaires et des investisseurs.

La transparence peut être facilitée par les organismes de notation par le truchement de la production documentaire d'une entité. En effet, en tant qu'entreprises qui donnent les signaux sur la qualité de la gouvernance dans une entreprise ou un Etat, les organismes de notation, sont une arme de dissuasion contre toute forme d'opacité. Ils incitent à la transparence, par la dégradation de la note d'une entité dans laquelle une mauvaise gestion est constatée grâce à des informations issues de sondages dont l'accès aux documents joue un rôle prépondérant. Les entreprises et les Etats, avec la menace de révélation de leur mauvaise gestion, se voient dans l'obligation de plus de transparence, afin d'éviter une mauvaise note indéniablement préjudiciable pour attirer les investisseurs.

IV. Démocratisation des archives : outil de construction d'un Etat de droit

Le concept politique et juridique de la notion d'Etat de droit est un aspect essentiel de la bonne gouvernance. Il requiert un cadre juridique équitable qui fonctionne de façon impartiale. Il englobe trois éléments qui sont :

- La soumission à l'Etat ;
- L'égalité entre les sujets ;
- La séparation des pouvoirs.

La démocratisation des archives, étant un véritable atout pour le suivi des actions émanant des autorités, apparaît essentiel pour construire un Etat de droit. Elle équivaut à une gestion des archives dans un cadre légal, c'est-à-dire un cadre dans lequel l'organisation de l'information documentaire est soumise à des règles. La définition des rapports entre les membres d'une société selon des règles, participe à la construction d'un Etat de droit. « *Une société connaît un Etat de droit lorsque les rapports entre ses membres sont organisés selon des règles qui définissent les droits de chacun et assurent les garanties nécessaires au respect de ces droits* » (Stirn, 1995, p13). La définition de règles, caractéristique de la démocratisation des archives traduit la soumission à l'Etat et participe à l'émergence de l'Etat de droit.

La possibilité d'accès aux documents d'archives donne à chacun, les mêmes chances d'accès aux informations favorisant la défense de ses droits. Ainsi chacun se retrouve-t-il dans la possibilité de voir le fonctionnement de la justice et observer le respect des droits de l'homme et des libertés individuelles.

Les archives permettent de faire la lumière sur des évènements passés à travers des enquêtes et situer les responsabilités pour faire valoir le droit de connaître la vérité qui fait partie des droits individuels. Etant des témoins clés dans une procédure judiciaire, elles aident le justicier à rendre des décisions équitables respectant le principe d'égalité que promeut l'Etat de droit.

Dans un Etat, la capacité de garantir des réparations reste essentielle pour traduire l'efficacité d'un système judiciaire et construire un Etat de droit. Les réparations, en cas d'erreur, constatées dans une procédure judiciaire, ne peuvent être engagées qu'après manifestation de la vérité à la suite de recherches et d'enquêtes dont les documents d'archives constituent une source d'informations fiables. Cette situation fait des archives, un outil efficace aux mains du justicier pour l'aboutissement des procédures judiciaires.

V. Démocratisation des archives : indicateur d'efficacité et de réactivité

Toute action gouvernementale doit être de nature à conduire au développement de la nation. Pour ce faire les politiques mises en place, doivent allier efficacité et réactivité contenues dans la bonne gouvernance. Cela exige que les processus garantissent l'obtention de résultats en ce qui concerne la satisfaction des besoins des populations, par une bonne utilisation des ressources à la disposition des dirigeants. La réussite d'une telle politique ne peut se faire sans informations, en particulier l'information documentaire où sont consignées les données relatives à la gestion de toutes les entités concernées par le processus. L'accès à ces sources d'informations pour le public, facilité par la démocratisation, permet la coordination des actions et la conjugaison des efforts entre les acteurs de chaque processus, éléments déterminants pour être efficace. La démocratisation des ressources documentaires au sein des services permettant la consultation des traces des activités quotidiennes, facilite la circulation rapide de l'information dans la gestion des affaires, élément d'une rapide réactivité, source d'efficacité.

En rendant accessible les archives, on favorise la disponibilité de l'information, gage de plus d'implication de chaque membre, quelle que soit sa position dans le développement de la société à laquelle il appartient. Elle aide également les politologues, les historiens et les journalistes à analyser efficacement la vie politique et contribuer au développement d'une nation. Ainsi l'accès à l'information donne-t-il matière à créer les conditions du développement d'un pays en fournissant aux chercheurs les données nécessaires à la mise en place des politiques pour apporter des réponses rapides et efficaces aux problèmes rencontrés.

Aussi, le fait pour des administrés d'accéder à des ressources documentaires contenant des éléments de réponses sur les activités de leurs mandataires, témoigne-t-il, de la capacité des gouvernants à fournir des services efficaces aux administrés, à concrétiser leur devoir de rendre compte aux citoyens, à protéger et garantir leurs droits.

La gestion démocratique des archives contribue à la promotion d'une société de l'information inclusive, car il est important que chaque citoyen ait la capacité d'accéder à l'information, au savoir et aux idées et d'y contribuer.

CONCLUSION

La présente étude ayant permis d'analyser la bonne gouvernance à l'épreuve de la démocratisation des archives, a révélé à quel point la gestion des archives a une influence majeure dans la gouvernance que ce soit, celle des Etats ou celle des entreprises. L'importante place occupée par l'information dans la conduite des affaires dans tous les secteurs de la vie humaine, a achevé de convaincre de l'idée de mettre les archives à la portée de tous. Cette disposition en conformité avec la gouvernance démocratique impacte positivement la bonne gouvernance à travers chacune de ses dimensions. La démocratisation des archives se révèle comme un catalyseur de la bonne gouvernance préconisée pour le développement socioéconomique de chaque pays. Elle facilite le contrôle de l'action gouvernementale et permet d'éviter le détournement de la puissance publique en faveur d'intérêts particuliers. La visibilité sur la gestion des affaires publiques qu'offre l'accès à l'information est source de transparence et d'une gouvernance efficace, fondement du développement économique et social d'une société. Le droit à l'information permet aux citoyens d'exercer pleinement leur droit et leur devoir de contrôle des décisions de leurs dirigeants. Par conséquent, les gouvernants, épris de transparence et de bonne gouvernance, se doivent d'organiser les archives publiques afin que non seulement leurs actions soient documentés, donc vérifiables, mais aussi de permettre aux populations de vérifier à travers lesdites archives, l'effectivité des actions déclarées.

BIBLIOGRAPHIE

Banque Mondiale, *gouvernance et développement*, 1992.

CHEVALLIER Jacques « *La gouvernance, un nouveau paradigme étatique* » dans revue française d'administration publique, numéro 105-106. Paris, Ecole Nationale d'Administration, 2003, pp 203-217.

Commission Venise, « *bilan sur les notions de bonne gouvernance et de bonne administration* », étude n°470/2008, Strasbourg, commission Venise, 2011, pp10-11

GANSONRE Boubakari, *Archives d'Afrique et communication pour le développement : Plaidoyer pour une gestion responsable des archives en Afrique subsaharienne*, Paris, l'Harmattan, 2012, 427p.

JACQUET Pierre, PISANI-FERRY Jean, TUBIANA Laurence., *Gouvernance mondiale : rapport de synthèse*, Paris : La documentation Française, 2002, 507 p

LEMAY Yvon, GAGNON-ARGUIN Louise, *L'archiviste : constructeur, gardien et communicateur – Mélanges en hommage à Jacques Grimard 1947-2007,* Québec, Presse de l'Université du Québec, 2009, 391 p.

N'DA Pierre, *Initiation aux méthodes de recherche, aux méthodes critiques d'analyse des textes et aux méthodes de rédaction,* Paris, Connaissances et Savoirs, 2016, 108p.

OUINET André, *« Accès à l'information : vers une plus grande transparence »,* Ethique publique vol.6 n°2, 2004. https://doi.org/10.4000/ethiquepublique, consulté le 23 mars 2021 à 23h41mns

QUINTANA Antonio Gonzalez, *Politiques archivistiques pour la défense des droits de l'homme,* Paris : CIA, 2009, 141 p.

SANTONI Pierre, « *Archives et violence. A propos de la loi du 7 messidor an II* », dans La gazette des archives, numéro 146-147, 1989, pp. 199-214.

STIRN Bernard., « *Les sources constitutionnelles du droit administratif : Introduction au droit public* », (2è édition.) Paris : L.G.D.J, 1995, 109 p.

SANKOFA N° 21, décembre 2021, pp. 51-68 *ISSN : 2226-5503*

SOCIETE ET LOISIRS : CINEMA, SOCIABILITE ET POLITIQUE A BOUAKE, 1930-1990

Brahima **OUATTARA**
Université Peleforo Gon Coulibaly
(Côte d'Ivoire, Korhogo)
corvers92@gmail.com

RÉSUMÉ

Avec l'ouverture du cinéma Rex dans les années 1930 et l'avènement de Vox à partir de 1946, Bouaké connait l'essor du loisir cinématographique. Grâce aux projections filmiques, les Bouakéens découvrent la modernité et diverses formes de cultures. Au-delà des enjeux de divertissement, le cinéma est un repère de modèles, de style de vie et d'informations. Toutefois, à partir des années 1990, sous l'effet conjugué de la crise économique des années 1980, de l'avènement des vidéo-clubs, de l'inadaptation à l'évolution technologique et de la violence physique constatée autour des cinémas, les populations abandonnent ce lieu de culture.

Mots clés : Bouaké, cinéma, culture, sociabilité, style.

ABSTRACT

With the opening of the Rex cinema in the 1930s and the advent of Vox from 1946, Bouaké experienced the rise of cinematographic leisure. Thanks to film projections, the Bouakéens discover modernity and various forms of culture. Beyond the stakes of entertainment, the cinema is a benchmark of models, lifestyle and information. However, from the 1990s, under the combined effect of the economic crisis of the 1980s, the advent of video clubs, the lack of adaptation to technological change and the physical violence observed around cinemas, populations abandon this place of culture.

Keywords: Bouaké, cinema, culture, sociability, style.

INTRODUCTION

Globalement, le loisir demeure encore une thématique très peu explorée par les historiens ivoiriens. Désintérêt ou négligence ? Le constat est que l'historiographie nationale est largement dominée par la politique et l'économie. Or, le couple société et loisirs est largement abordé par plusieurs recherches et travaux relevant des sciences sociales et humaines, notamment la sociologie et l'anthropologie. Dans une perspective historique, le loisir peut être investigué dans le but de contribuer à la compréhension et à la connaissance de la société. Tel est le cas du cinéma à Bouaké.

Alors que l'administration coloniale limite par la censure la diffusion de certains films à Bouaké, la population y voit plutôt un creuset de modèles culturels, un repère de style de vie, d'informations, de modernité et un moyen d'ouverture sur le monde. Après plus d'un demi-siècle de gloire à Bouaké, l'écran géant connut son déclin à la fin des années 1990 ; laissant ainsi les anciens cinéphiles entre désespoir et souvenirs. Que retiennent les Bouakéens du loisir cinématographique, des films et de l'impact de ceux-ci sur leurs styles de vie ?

Pour tenter de répondre à cette question, nous avons exploité des documents d'archives issus des Archives Nationales de Côte d'Ivoire, des écrits d'historiens et chercheurs en lien avec le cinéma notamment Odile Goerg (2015 ; 2016 ; 2020), Charles Didier Gondola (2013), Pierre Haffner (1978) et Madeleine Kinda (2014). Ces auteurs ont abordé la question du cinéma sous l'angle politique et social. Ils montrent ainsi comment, à l'époque coloniale, les films ont contribué à l'éveil de conscience politique des masses africaines ou encore les effets néfastes des films sur la jeunesse. Si ces auteurs ont permis de comprendre les circonstances de l'avènement du cinéma en Afrique et la recevabilité des films par les Noirs, cependant, la question des films comme source d'éveil culturel n'a pas été suffisamment abordée. Enfin, nous avons donné la parole aux anciens cinéphiles de Bouaké afin de combler l'insuffisance d'informations laissée par la source écrite.

Cette étude se veut une contribution à la connaissance de l'histoire sociale et culturelle des Bouakéens, par les loisirs. Elle essaie de montrer comment le loisir cinématographique a pu influencer l'environnement socioculturel et économique de cette population. Le traitement et la mise en relation des informations recueillies ont permis d'organiser l'analyse autour de trois axes : le premier retrace les circonstances qui ont favorisé l'avènement du cinéma à Bouaké, tandis que le second analyse et montre comment le cinéma a été un espace d'ouverture et un moyen de sociabilité à Bouaké. Le dernier axe tente de faire ressortir les raisons du déclin du loisir cinématographique. C'est une étude qui se situe dans un cadre chronologique allant des années 1930 aux années 1990. Si la décennie 1930 voit l'avènement du cinéma itinérant et l'ouverture du cinéma *Rex*, les années1990 marquent plutôt un détour important dans le déclin des écrans géants à Bouaké.

1. L'avènement du loisir cinématographique à Bouaké

À la faveur de plusieurs facteurs dont le développement de la ville, l'avènement de nouveaux métiers, une nouvelle organisation du temps de travail induisant celle du temps libre, le cinéma réussit à s'imposer dans l'environnement socioculturel et dans les pratiques de loisirs des Bouakéens.

1. 1. Un environnement socioéconomique propice aux loisirs

Lorsqu'en 1911, après avoir brisé la résistance baoulé[1], la garnison militaire coloniale laissait la place à l'administration civile et aux opérateurs économiques, la ville de Bouaké devenait une localité très convoitée par des capitaux étrangers. Cela se traduit par la présence de nombreuses

[1] À la fin du XIXe siècle, Bouaké, autrefois appelée *Gbêkêkro*, fut l'objet de convoitise des colonisateurs français. Après avoir livré une série de conflits armés aux populations autochtones baoulé opposées à leur présence, de fin 1898 à 1910, les Faafouet furent battus et se retranchèrent à Kouassiblèkro, une localité qu'ils créèrent, loin de Gbêkêkro, devenu Bouaké, à partir de 1910.

maisons de commerce, mais également par l'installation d'unités industrielles de transformation des produits agricoles locaux comme le coton et le riz. En 1921, le Normand Robert Gonfreville décida d'implanter une petite manufacture pour produire des fils et des tissus. Progressivement, la localité s'imposait comme un « centre » industriel et commercial après Abidjan (B. Ouattara, 2018, p. 61). Un tel environnement économique impliquait le recours à une main-d'œuvre abondante et variée. En effet, au regard de l'insuffisance en main-d'œuvre locale, l'autorité coloniale fait recourt aux Soudanais et aux Sénégalais. Ce qui explique, en partie, la croissance du nombre d'habitants de Bouaké. De 5 000 habitants en 1931, elle atteignit 19 000 en 1946 et 39 000 habitants en 1953 (M. Salverte, 1965, p.11). Cet essor était la conséquence directe, à la fois, d'un apport constant d'immigrants venus des territoires de l'hinterland du fait d'une forte demande d'employés de commerce ou d'ouvriers et du recrutement de fonctionnaires de plus en plus nombreux.

En outre, la croissance de la population de Bouaké s'explique par la reproduction interne liée à la bonne santé des habitants, suite à la maîtrise de la régression des maladies épidémiques, du bien-être matériel croissant[2]. À l'instar de ce rapport, Marnier Salverte avait observé à la même époque que les Africains se nourrissaient, s'habillaient mieux qu'auparavant. Selon ce chercheur, les vaccinations en masse étaient à l'origine de l'accroissement de la population (M. Salverte, 1965, p. 10).

Au total, du fait d'une industrialisation naissante, d'un environnement propice à la circulation des hommes, des femmes, des marchandises et l'avènement du salariat, naquit un nouvel ordre économique et social où les rémunérations ont contribué à l'élévation du niveau socioéconomique et du style de vie des ouvriers. Cet attrait de la civilisation moderne s'affirme dans le quotidien des habitants de Bouaké. Ainsi, émergèrent de nouvelles classes[3] avec la présence des fonctionnaires, des ouvriers, des hommes et des femmes de ménage, des agents de maison de commerce, des manœuvres saisonniers, des maçons, des menuisiers ; signes de vitalité d'une population urbaine, stable et salariée.

Par la transformation du tissu économique et social, les capitaux étrangers eurent une influence sur le temps libre des masses laborieuses. Avant l'arrivée du colonisateur, le temps libre était déterminé par le rythme des saisons et des travaux. Or, dans la ville coloniale, un espace conçu, réalisé et contrôlé par le colonisateur, le temps libre était organisé pour les salariés.

En effet, quand le Bouakéen intégrait une maison de commerce comme la Compagnie Française de l'Afrique de l'Ouest (C.F.A.O), la rizerie de la Compagnie Générale Française Africaine (C.G.F.A), les Établissements Robert Gonfréville (ERG) ou encore une des nombreuses unités d'égrenage du coton de l'Association Cotonnière Coloniale (ACC) de Bouaké, il finit par s'accommoder du dimanche comme jour de repos. Ainsi, tous les « *toubabous* » c'est-à-dire les Blancs observaient-ils le dimanche, avec leurs employés, comme un jour sans travail, un temps libre. Ce qui fait de ce jour, un jour de détente, de repos, favorable aux loisirs (M. P. Martin 2015, p.106).

[2] Archives Nationales de Côte d'Ivoire (ANCI) : *Monographie sur Bouaké, Rapport politique et social sur le cercle de Bouaké en 1941***.** Voir chapitre II, section population, p.4.

[3] *Monographie de Bouaké, 1941***,** Document d'archive déjà cité, p.11.

Toutes ces raisons firent de la gestion du temps un outil de contrôle et de transformation de la vie quotidienne, dans la ville. Cette situation prédisposait le travailleur africain à s'adapter progressivement au temps du blanc et au type de loisir que des opérateurs économiques européens venaient d'introduire en ville : le cinéma. Ce besoin d'accroissement et de diversification de loisirs pourrait s'expliquer par le type d'activité menée et le temps d'occupation passé au travail. Pour Dumazedier par exemple : *Le travail industriel d'exécution, plus fragmentaire et plus organisé, plus rapide qu'au XIXe siècle, est plus fatigant pour les nerfs et le besoin de repos et d'évasion n'en est que plus pressant dans la conscience de la majorité des travailleurs* (J. Dumazedier, 1980, p. 20.). Par ces propos, Dumazedier laisse entrevoir que la journée du travailleur n'est plus exclusivement remplie que par le travail, elle comporte également des plages réservées aux loisirs, d'autant plus que l'ouvrier a besoin de temps de divertissement pour reconstituer sa santé et sa force de travail[4]. L'équipe de football de Gonfreville Athlétisme Club (G.A.C) en est une illustration pour les employés de l'usine de Gonfreville.

Dans l'entre deux-guerres, les lieux de détente et de sortie nocturnes pour les populations africaines de Bouaké étaient le plus souvent polarisés autour des espaces de loisirs tels que *fadékénin*, pour le conte, appelé *srin* en langue malinké, l'arène de sport réservé à la pratique de la lutte traditionnelle située à Dougouba. Progressivement, d'autres espaces de divertissement firent leur apparition comme ce fut le cas du cinéma à la fin des années 1930.

1. 2. Du cinéma mobile, aux salles obscures

À l'état embryonnaire, les projections cinématographiques étaient organisées par des opérateurs économiques ambulants d'origine française. En Afrique de l'ouest, Archambaud, et Raymond Borremans en étaient les promoteurs. Ces pionniers avaient traversé plusieurs villes africaines dans le but de vulgariser ce nouveau mode de loisir venu de l'Occident. Plusieurs témoignages attestent le passage d'hommes blancs dans des camions à travers villages et villes, pour faire découvrir ces modes de divertissement moderne aux populations africaines. Pour ce qui est de Bouaké, voici le témoignage de Djibo Sébastien Yacouba :

> En marge du cinéma classique que nous connaissons, Archambeau organisait le cinéma itinérant dans les villages. À cet effet, un gros camion passait dans tous les villages pour présenter les films aux villageois. Tout ceci se déroulait pendant les décennies 1950 et 1960. Tous ces cinémas furent introduits à Bouaké par les européens[5].

Dans ses travaux sur les loisirs à Ouagadougou, Madeleine Kinda faisait remarquer également qu' : *Un circuit ambulant partait d'Abidjan, passait par Bouaké, Bobo-Dioulasso et Dédougou. Les projections se passaient sur les places publiques telles que les marchés en vue d'atteindre le maximum de clients* (M. Kinda, 2014, p. 203). Tous ces témoignages indiquent que les populations ivoiriennes ont découvert le cinéma sur la place publique, avant l'avènement des salles de projection. À Bouaké, ce type de projection était ouvert à tous et avait pour but de prédisposer les Bouakéens à découvrir et à fréquenter les salles de cinéma situées au centre-ville, près de la gare routière et non loin du marché.

[4] À ce niveau, Joffre Dumazedier rejoint Karl Marx qui conçoit l'avènement des loisirs en milieu industriel, comme un temps de repos, en vue de «la reproduction de la force du travail. » cf. Vers une civilisation du loisir ? p. 19.
[5] Entretien semi directif réalisé avec Djibo Sébastien Yacouba, pharmacien, à son officine, le 22 mars 2013.

Aussi, entre deux films, une projection devait être réservée à la publicité[6]. Le cinéma mobile devenait ainsi, un outil de propagande des modes de vie à l'occidentale, des biens de consommation comme la cigarette, la boisson que l'on pouvait retrouver dans les maisons de commerce. Il était donc question d'exhiber les valeurs culturelles du blanc aux yeux des Africains qui devaient se les approprier pour être « *civilisés* », « *évolués* ». Ce fut donc à dessein que le cinéma itinérant était organisé à Koko et à Dougouba, deux agglomérations de la ville africaine de Bouaké. À Koko par exemple, la projection était organisée à la gare routière de Béoumi, un espace réservé aux loisirs, aux fêtes et aux danses ou encore aux abords du marché central. En choisissant ces espaces, Archambeau pouvait s'assurer d'atteindre le public cible, c'est-à-dire, les masses africaines[7] composées majoritairement des travailleurs immigrants africains, d'ouvriers du chemin de fer, d'employés de commerce, de nombreux ouvriers des unités industrielles de Bouaké. À la fin des années 1930, la salle de projection cinématographique *Rex* fut ouverte à Bouaké par l'opérateur économique français, Maurice Archambeau[8]. *Rex* était alors dressé dans la ville européenne, situé sur un plateau, pour satisfaire le besoin de divertissement des Européens. À cette époque, la population européenne était composée de techniciens de l'usine Gonfreville. Des agents en charge de l'encadrement des paysans dans la culture du coton, des soldats, du commandant de cercle et de ses collaborateurs, des employés du chemin de fer, et de nombreux commerçants. Presque contigus, Rex et le cercle de loisirs[9] de Bouaké s'affichaient comme des sites de divertissement majoritairement réservés aux Blancs. Par ailleurs, les Africains ne pouvaient demeurer longtemps l'après-midi dans la ville blanche, de peur de subir la rigueur du code de l'indigénat. Ce qui justifie pourquoi à ses débuts, Rex était majoritairement fréquenté par la communauté blanche basée à Bouaké.

Enfin, l'insuffisance ou l'inexistence d'un équipement récréatif ou culturel collectif dans la ville africaine créa un sentiment d'injustice et d'insatisfaction par rapport à la ville européenne qui abritait de nombreux sites de loisirs[10]. Lorsqu'en 1946, Ségala, un ancien mécanicien reconverti en homme d'affaires venu de Mbahiakro, fut séduit par l'économie du spectacle cinématographique, il fit bâtir le cinéma Vox localisé au centre-ville, à l'intersection de la ville européenne et la ville africaine. Le loisir cinématographique connut, dès lors, une ascension fulgurante. Après la suppression du code de l'indigénat et du travail forcé en 1946, les Bouakéens n'éprouvaient plus la crainte de sortir la nuit et profitaient davantage du fruit de leur travail. *Vox* était devenu le lieu

[6] Entretien réalisé avec Mamadou Bougnin, marchand d'objets d'Arts. Interview réalisée le 7 juillet 2021 au centre commercial de Bouaké.

[7] À propos du cinéma mobile, il est bon de savoir qu'au-delà des années 1950, ce type de projection a continué d'exister. Par des camionnettes, des films étaient convoyés dans toutes les régions de la Côte d'Ivoire ; ceci contribuait à la diffusion des films éducatifs surtout commerciaux pour les Africains. Cf. *Courrier d'Afrique* du 12 octobre 1951. Lire également Raymond Borremans, tome 2, p.70.

[8] Djibo Sébastien Yacouba, interlocuteur déjà cité. Aussi, convient-il de savoir qu'en AOF, deux personnalités s'étaient foncièrement investies dans la promotion du loisir cinématographique en Afrique francophone : Maurice Jacquin issu d'une famille de commerçants juifs installée au Maroc et qui officiait à Dakar. En 1936, il créa la Société d'Exploitation Cinématographique Africaine. Quant à Maurice Archambeau, commerçant et hôtelier actif à Porto-Novo, il fonda la COMACICO en 1933 puis élargit ses activités à Dakar, Ouagadougou, Bouaké et à Lomé. Outre la distribution, ces deux hommes d'affaire ont investi dans la construction des salles qu'ils donnèrent en gérance.

[9] Par l'expression cercle de Bouaké, il faut entendre cercle de loisirs à Bouaké. La colonie de Côte d'Ivoire a connu plusieurs cercles de loisirs qui sont des espaces de détente, de rencontres et de distraction dont le but était d'entretenir la sociabilité au sein de la communauté blanche.

[10] Dans l'entre-deux guerres, la calanque, la crêperie anglaise, le cercle de Bouaké, la piscine constituait l'ensemble des points de distraction de la communauté blanche à Bouaké.

indiqué pour manifester leur liberté et la joie de vivre. Ainsi, toutes les catégories sociales avaient accès à ce mode de loisir. Comme le constate Ousseynou Faye, l'écran géant fut en général, à l'origine d'une *large hétérogénéité du public africain,* […] *le lieu où différentes catégories sociales se côtoient ce qui favorise la mixité sociale, religieuse et raciale* (O. Faye, 2017, p. 331). À la fin des années 1950, les opérateurs économiques Archambeau et Ségala étaient les seuls à investir dans l'économie du spectacle cinématographique à Bouaké. L'exploitation des films à Rex et à Vox relevait alors de la compétence exclusive de la Compagnie Marocaine Cinématographique et Commerciale (COMACICO) et de la Société d'Exploitation Cinématographique Africaine (SECMA).

2. Rex et Vox : deux espaces d'ouverture, sources de sociabilité et d'influence culturelle à Bouaké

Diffusés à Bouaké à la fin des années 1940, les films hindous et westerns furent les genres les plus prisés par les Bouakéens. De ces projections, les traits culturels du monde oriental et occidental s'invitèrent dans le quotidien des Bouakéens. Le cinéma devient une pratique sociale et culturelle. Ce qui pose le problème de la réception du spectacle cinématographique par les Bouakéens.

2. 1. Les Bouakéens et les spectacles filmiques

Vécu en zone urbaine comme le loisir le plus en vogue depuis les années 1930, le cinéma eut du succès auprès des cinéphiles africains de Bouaké. En témoignent l'engouement, le nombre de séances[11] et le besoin de plus en plus croissant de se divertir même tard dans la nuit.

Le succès du cinéma à Bouaké fut porté surtout par la perception que les Bouakéens ont des films. Ces derniers sont perçus comme des spectacles qui transmettent un sens. Selon Pierre Hafner, si les Africains adorent le cinéma, c'est tout simplement parce que ce type de loisir expose leur quotidien à un récit qui s'inscrit dans une culture différente et inconnue. (P. Hafner, 1978, p.43). Une telle perception fait de l'Africain un spectateur qui vient au cinéma pour les actions et le spectacle véhiculés par le film. De ce fait, les cinéphiles de Bouaké firent du cinéma l'occupation la plus prisée de leur temps de loisir, après une journée chargée. Car, pour de nombreux travailleurs, le cinéma est avant tout un moment d'évasion, de détente. Ainsi, d'un cinéma de petite taille, le Rex, Bouaké fut dotée d'une grande salle de projection cinématographique, le Vox (200 places[12]) en 1946. Vox était le préféré des Bouakéens, car Ségala, le fondateur, en a fait, par excellence, l'espace de diffusion des films hindous, westerns, films très appréciés des Africains.

En effet, Vox était un cinéma populaire, ouvert à tous. Sa spécialité : les films hindous et les films américains ; une particularité qui fit de ce concurrent nouveau, l'auteur du "boom" du loisir cinématographique à Bouaké. Plusieurs raisons expliquent l'engouement des Bouakéens en faveur des séquences hindoues : la danse, l'émotion, le chant, la théâtralisation. Des sentiments et des scènes de la vie quotidienne des Africains se retrouvent à travers ces films hindous. *L'effet produit par le film hindou paraît simple, c'est celui du mélodrame où l'on vient pleurer, c'est la consolation dont le cœur malheureux a besoin pour faire passer la grisaille. Le film indien renvoie à la sentimentalité. […], l'essor du chant et de la parole* (P. Hafner, 1978, p.56). Outre la théâtralisation des scènes de la vie, le succès du cinéma à Bouaké, se traduit par des chansons le plus souvent

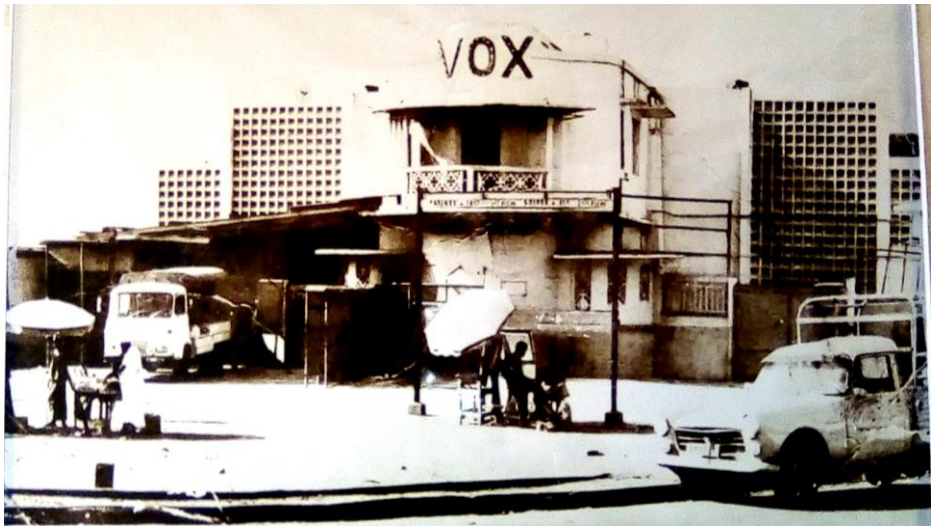
[11] Trois projections de films étaient organisées : la matinée 18h 30 à 20h ; en soirée, de 21h à 22h 30 et de 23h à 24h 30.
[12] Entretien réalisé avec Rose Koné, l'ex épouse de Monsieur Ségala, le fondateur du cinéma Vox à Bouaké.

accompagnées d'instruments de musique à savoir les tambours, les tambourins, les flûtes et les castagnettes que l'on retrouve, chez les Africains, à l'occasion des moments de réjouissance.

Aussi, l'exaltation de la beauté féminine était-elle remarquable par l'usage des éléments de beauté familiers aux Africaines : *le fardet, les perles* autour de la hanche, appelés *baya* en langue malinké, le piercing des oreilles, des lèvres, du nez, l'application du henné dans la paume, sur les pieds, sans oublier l'usage de l'encens et du voile qui sont des éléments de beauté utilisés dans les traditions africaines.

> Plus spacieux, plus imposant par sa taille et par son prestige, le cinéma Vox était le plus adulé. On y projetait surtout les films hindous, les westerns, les films français […]. Les films hindous étaient prisés par les Africaines. Ces films eurent de véritables impacts sur la jeunesse. Les populations vivaient les films. À l'entame des films hindous, les spectateurs entonnaient les chants et esquissaient quelques pas de danse d'origine hindou. Un nouveau style vestimentaire s'était répandu dans le milieu des jeunes filles de Bouaké[13].

Photo N° 1 : le cinéma Vox en 1968



Source : fond d'archive de la famille Ségala

Rose Koné, l'ex épouse de Ségala, le propriétaire du cinéma Vox, en arrive à la même conclusion quand elle soutient que

> Le cinéma était prisé par les Africains (surtout les femmes) pour les films hindous qui y étaient projetés presque tous les jours. On aimait ce genre pour sa comédie, les chansons, les danses et la beauté des acteurs. Certes, nous allions au cinéma pour nous distraire, mais ce mode de loisirs nous a ouvert les yeux, nous les Noirs. Les jeunes filles s'habillaient comme les hindous. C'est à partir de ces films hindous que les Africaines ont commencé à porter les faux cheveux, c'est à dire, les mèches. Comme tous les loisirs, il y avait un règlement : les enfants ne voyaient pas les films d'amour, de violence, de guerre. Nous appelions ces films *bar bar filimou.* Ils étaient interdits aux moins de 18 ans. Pour ma part, j'adorais les films de gladiateurs, les films hindous avec *La fille des indes*, *Albela* etc… Même le commandant de cercle, Jean Ramadier, venait se distraire à Vox[14].

[13] Entretien réalisé conjointement par Brahima OUATTARA et Odile GOERG auprès de Djibo Sébastien, le 15 février 2017, à son officine, la pharmacie du marché.
[14] Entretien réalisé conjointement par Brahima OUATTARA et Odile GOERG auprès de Rose Koné, le 15 février 2017 à son domicile à Sokoura.

Les films contribuèrent ainsi à l'amélioration du style de vie des populations. Aller à *Vox* n'était pas simplement visionner un film, mais partager également des moments de rencontres, de sociabilité avec d'autres jeunes de sa génération, c'est voir comment l'on peut varier, enrichir et exalter la beauté africaine. En plus de la distraction, le cinéma était un centre d'intérêt commercial. Autour du cinéma, prospérait un commerce de victuailles tenu par des vendeurs. Mézei Dosso révèle :

> Au début des années 1950, Dougouba n'était pas encore dotée d'un réseau d'installation d'énergie publique. La télévision n'était pas venue à Bouaké. C'était l'obscurité totale pendant la nuit. Quand il n'y avait pas une partie de danse goumbé à Dougouba ou à Koko, le seul point de distraction nocturne était le cinéma Vox ou le Rex. Quand l'homme va au cinéma, qui va rester à la maison dans l'obscurité ? C'est donc toute la famille qui y allait le plus souvent. C'est cet attroupement de populations aux abords du cinéma Vox pendant la nuit, qui a favorisé l'avènement du premier marché de nuit de Bouaké. On y vendait des cigarettes, des arachides, de la viande boucanée, des bonbons et du café[15].

Vox suscitait le regard critique sur les problèmes de sentiment par la discussion, l'interprétation puis par la réappropriation des leçons d'amour, de fraternité et de pardon véhiculées par les films proposés. Cette attitude des Africains face à ce mode de loisir montre que les productions culturelles liées au cinéma sont ancrées dans la vie urbaine. Elles touchent surtout la jeunesse urbaine avide de réjouissance après le travail. De ce contact, naît une sorte d'hybridité culturelle, vecteur de changements, d'évolution et de modernité. Ce progrès du cinéma dans les loisirs indique une amélioration du pouvoir d'achat des Africains.

Outre les variétés hindoues, le cinéma *Vox* s'était également démarqué de *Rex*, par la diffusion régulière de films westerns. Face à l'affluence autour des films tels que "*son of pale face*" "*l'homme des vallées perdue*"," *le triomphe de Buffalo Bill*" qui exaltent l'aventure américaine, les deux salles de projection cinématographique de Bouaké furent, durant toute la décennie 1950, majoritairement inondées de films westerns. Ce constat montre qu'en plus des films hindous, les films westerns intègrent également le milieu social des Bouakéens. Koné Soumaïla s'en souvient :

> J'avais 17 ans, je me faisais appeler *Django*, certains de mes camarades se faisaient appelés *Eddy Constantine*, *Trinita*, *sang chaud* ou encore *007*. C'étaient des noms portés par nos idoles. Conséquence, hors des salles de cinéma, certains camarades étaient violents, d'autres se prenaient pour des justiciers. Aussi, portions-nous des chemises aux cols relevés, des chaussures aux bous pointus et quelques fois avec un couteau en poche. Comme dans les films westerns, nous voulions imiter les acteurs comme *Django*[16].

Alors que les films hindous furent adoptés le plus souvent par la gente féminine à Bouaké, le western conquit le milieu des hommes. Plusieurs raisons motivent cet intérêt pour les films d'Hollywood. À la veille des indépendances, Bouaké demeurait encore une ville coloniale, modestement construite, qui abritait un flux important d'immigrés venus des pays voisins[17]. Comme à l'aventure, ces jeunes devaient résister à de nombreuses tentations telle la violence physique

[15] Entretien semi directif réalisé auprès de Mézei Dosso, un patriarche de Séguéla, installé au quartier N'gattakro de Bouaké. Interview faite le 9 février 2020, de 16 heures 35 minutes à 17 heures 12 minutes.

[16] Entretien réalisé conjointement par Brahima OUATTARA et Odile GOERG auprès de COULIBALY Soumaïla (79) ans, le 15 février 2017 à son domicile à Sokoura.

[17] En 1963, la population générale de Bouaké ville était établie comme suit : originaires de Bouaké : 25%, originaires d'autres régions de la Côte d'Ivoire : 30%, venant du Mali, de la Haute Volta et des pays frontaliers : 42%, Européens et Syro-libanais 3%. Cf. Abidjan Matin, du vendredi, 1 février 1963, p.3.

pour se faire respecter. Dans ces conditions, seuls les plus forts ou les plus rusés y trouvaient leur compte. *Le film western est la symbolique de la rencontre de nombreux aventuriers sur une terre neuve* […]. *Dans ce monde nouveau, il fallait des hommes de nerfs d'acier, sans peur, ni reproche, qui s'imposent par la force de la rue et des muscles* (C. D. Gondola, 2013, p.182). Bien souvent issus de milieux paysans et défavorisés, ces jeunes immigrés qui découvraient Bouaké s'identifiaient à des aventuriers, à la recherche du mieux-être. *Subjugués par les prouesses des acteurs de renoms comme Gary Cooper, John Wayne, Youl Bruner, ces jeunes n'hésitaient pas un seul instant à imiter leurs idoles qui sont des modèles d'héroïsme* (O. Goerg, 2013, p.78). Pour toutes ces raisons, le western s'imposa comme le genre cinématographique le plus plébiscité à travers de nombreuses villes coloniales africaines, à l'instar de Bouaké. Dès lors, Les années 1950 furent une période de gloire pour le cinéma. Toutefois, la consommation de spectacles cinématographiques en tant que pratique sociale, culturelle, éducative et politique devenait l'objet d'inquiétude et source de grandes interrogations.

2. 2. Le loisir cinématographique, source d'anxiété et d'insécurité

Lieu de rencontre et de divertissement, le cinéma eut un réel succès à Bouaké. Au lendemain de la Seconde Guerre mondiale, des films furent à l'origine de grandes interrogations, suscitant ainsi la réaction des autorités coloniales, des élites africaines et des religieux.

Propulsés par la projection des films sur les merveilles de la nature, des publicités sur les biens de consommation d'origine européenne, des films muets et comiques, les promoteurs du spectacle filmique diffusèrent à la fin des années 1940 des western et de nombreux films policiers dont la spécificité était la profusion des scènes de braquages de banque, de domicile, d'assassinat et de violences urbaines. Leurs héros, présentés comme des hors la loi, se rendaient justice en s'imposant par la force de leurs muscles. Dès lors, le divertissement par les images attirait l'attention du pouvoir colonial et des intellectuels africains qui n'hésitèrent guère à manifester leur désapprobation des films devenus dangereux pour la sécurité. De l'AOF à l'AEF, le discours colonial était le même : il fallait censurer les films jugés immoraux et dangereux pour la stabilité de l'empire colonial africain[18]. Ainsi, le Ministre des Colonies exprimait son inquiétude et condamnait les films qui brisaient le mythe de la supériorité du Blanc ou encourageaient la révolte des colonisés (P. M. Martine, 2005, p. 122). À l'image de nombreuses villes coloniales africaines, Bouaké connut également des déboires liés à la diffusion de films. *Le Tigre de la Malaisie* en est une illustration. En dépit des injonctions du comité de censure, il arrivait que des films échappent aux contrôles des autorités coloniales. C'était le cas du *Tigre de la Malaisie*, diffusé à Bouaké le 3 mars 1950. En montrant les stratégies de l'arrestation et des scènes retraçant la chute d'un sultan blanc au public africain de Bouaké encore sous la domination coloniale, le film a suscité l'enthousiasme des spectateurs présents, ce jour, au cinéma Vox (O. Goerg, 2015, p.207).

> Si pour des esprits larges et avertis, ce film, de qualité médiocre, est sans danger, il n'en est pas de même pour les populations autochtones. Les indigènes de Bouaké ont nettement montré, par leur réaction au cours de la projection, combien ils appréciaient les scènes de

[18] À Brazzaville, par exemple, les religieux catholiques prirent position contre les effets ravageurs du cinéma sur la jeunesse locale. Dans une revue périodique qu'ils avaient créée, *La Semaine*, ces chrétiens s'insurgeaient contre les films policiers et les films d'aventure qui faisaient augmenter la délinquance juvénile.

> massacres de soldats européens et ont été enthousiasmés par la victoire finale des révoltés[19].

Ainsi, les spectateurs complimentèrent le courage et la témérité des populations opprimées devant la chute de leurs oppresseurs. Cette révolte fut perçue par les Bouakéens comme un acte de bravoure qui doit les inspirer en les persuadant que la liberté est le fruit de la lutte. Cela était vu comme un modèle à suivre pour se défaire du colonialisme. Par contre, aux yeux des colonisateurs, *le Tigre de la Malaisie* était un film dangereux, capable de susciter et d'entretenir la révolte. Car l'image peut provoquer chez les Africains la prise de conscience de leur situation de colonisé et l'envie de prendre leur destin en main. *La réaction des Bouakéens fut ressentie par des soldats présents sur les lieux, comme une défiance de trop à la puissance coloniale*. (O. Goerg, 2015, p.208). Surtout que ces évènements se déroulent dans un contexte tendu, où les rapports entre les autorités coloniales et les dirigeants de la section du Parti Démocratique de Côte d'Ivoire (PDCI) de Bouaké sont au plus bas.

> En 1949, les [élites politiques] de Côte d'Ivoire se virent systématiquement refuser le droit de rendre compte de leur mandat à leurs électeurs ; c'est ainsi que le stade de Bouaké, actuel marché central, fut interdit d'accès au député Félix Houphouët Boigny. […] Quelques temps après, un mandat d'arrêt fut lancé contre les dirigeants du PDCI de Bouaké soupçonnés d'être hostiles au commissaire Bechard en tournée en Côte d'Ivoire. Il s'agit de : Lamine Fadiga, Fulbert Yobouet, André Dahouet, Siaka Berté et Djibo Sounkalo incarcérés à Bouaké avant d'être déportés à la prison de Grand Bassam
> (D. Idrissa, 2016, p. 38).

Cet environnement de violence physique et de révolte dévoile qu'une décennie avant l'indépendance de la Côte d'Ivoire, le climat socio politique à Bouaké était marqué par la montée du nationalisme et de l'anticolonialisme. Dans l'impossibilité de fermer tous les cinémas et devant le loisir cinématographique de plus en plus introduit dans le milieu des jeunes de Bouaké, le discours colonial opta pour l'éducation et la réorientation de la jeunesse urbaine vers d'autres types de loisirs. Amorcée en 1930 avec la création du théâtre franco-africain et des associations sportives en 1946, la volonté du colonisateur de diversifier et de contrôler la société par le loisir s'étendit en 1950, avec la création des centres culturels[20] à travers tous les territoires de l'AOF. Comme un nouveau départ dans les relations socioculturelles entre colonisateur et colonisé, ces nouveaux pôles de distraction avaient pour but de développer des services sociaux et des activités culturelles à travers tout l'AOF. Selon Serge Nedelec : *Ces centres culturels forment une figure emblématique de la volonté du pouvoir colonial de contrôler les formes d'expression culturelle de la jeunesse africaine*. (S. Nedelec, 1997, p.288.) Cette forme de loisir fut introduite en Afrique par l'intermédiaire du haut-commissaire Bernard Cornut Gentille. Conçus pour promouvoir la culture franco africaine, ces centres culturels avaient pour objectif de créer le rapprochement entre

[19] Archives Nationales du Sénégal (ANS) 21G 193 du 8 avril 1950. Document d'archive cité par Odile G0ERG, Cf. *Fantômas sous les tropiques : aller au cinéma en Afrique coloniale*, édition Vendémiaire, 2015, p.206.

[20] Administrés financièrement par les commandants de cercle, ces lieux de dialogue et foyer d'amitié furent le symbole de la réduction de la ségrégation spatiale entre Européens et Africains. Dans ces lieux de sociabilité, le théâtre, le cinéma, la lecture, la musique et la danse occidentale furent les principales activités culturelles pratiquées. À l'échelle locale, la ville coloniale de Bouaké eut également son centre culturel. Le 06 Décembre 1971 ce centre fut rétrocédé à l'Etat de Côte d'Ivoire. À l'initiative de Djibo Sounkalo et de Son excellence Jacques Raphael Leygues, Ambassadeur de la France en Côte d'Ivoire, ce site de loisir fut rebaptisé Centre Culturel Kakou Aka Jacques, Cf. Frat Mat du mardi 19 février 1974, p.12.

Français et Africains. Ainsi, ces sites de loisirs devaient jouer le rôle d'instrument de sociabilité franco-africaine nouvelle. Ils sont financés exclusivement par le budget général. Ces centres offraient aux Africains une variété de loisirs, notamment le théâtre, la lecture, la musique et la danse. Sur un effectif global de 157 centres culturels en AOF, la Côte d'Ivoire seule en abritait 35, soit 22 % de la totalité des centres, c'est-à-dire l'effectif le plus élevé de centres par colonie. S'agissant du centre culturel de Bouaké, outre la lecture, il y était possible d'organiser plusieurs activités.

> En 1958, au centre culturel de Bouaké, les activités étaient organisées sous la supervision d'un Blanc, certainement l'administrateur des lieux. J'y allais le plus souvent pour le basketball car c'était mon sport préféré. Comme ce centre était un lieu de rencontres, il y avait une bibliothèque avec une grande salle de lecture, des tourne-disques, une salle réservée à l'enseignement de l'art ménager et de la puériculture. Parfois, des bals et des évènements populaires y étaient organisés[21].

Par ailleurs, exclusivement réservés à la communauté blanche, avant 1946, la piscine de Bouaké[22] et le cercle de loisirs pour Européens furent ouverts aux Africains et aux populations syro-libanaises dans les années 1950. Ainsi, en 1959, en poursuivant la politique d'ouverture à la veille de l'indépendance, le premier maire africain Djibo Sounkalo permit la délocalisation du *cercle de Bouaké* devenu *l'Amicale*, symbolisant ainsi l'amitié que fait la communauté française à l'ensemble de la population urbaine de Bouaké (B. Ouattara, 2018, p.289). Après la période coloniale, le loisir cinématographique s'intensifia avec l'ouverture de plusieurs salles de projection.

3. De l'essor au déclin du loisir cinématographique

Au lendemain des indépendances, parallèlement au football et à la musique, le cinéma gagne en espace avec l'ouverture de plusieurs salles à travers la ville. Le style de vie du Bouakéen en fut impacté. Toutefois, après une longue période de gloire à Bouaké, le cinéma sombre dans une léthargie durant les années 1990.

3.1. Le cinéma : lieu de rencontres et repère de style de vie pour les Bouakéens

Le souci d'éduquer et de divertir la population par le loisir et les activités culturelles entamées sous la colonisation, se poursuivit après l'indépendance.

En 1962, Bouaké bénéficia de la création d'une section de l'association cinéma-livre-culture, après celle d'Abidjan. Animée par des acteurs français et ivoiriens, cette organisation avait pour but de susciter, par le loisir, la créativité artistique et culturelle (A. Prao, 1965, p.4.). Outre le théâtre et la lecture, le groupe organisait des séances de projection publiques à travers la ville de Bouaké. En

[21] Entretien réalisé avec Touré Bengali, conseiller pédagogique à la retraite, à son domicile situé à Sokoura, le 20 février 2021.

[22] En 1939, voulant recréer leur cadre de vie, les Français trouvèrent nécessaire de mettre en place un espace de loisir composé d'une piscine et d'un jardin botanique. La piscine de Bouaké était exclusivement réservée aux Européens, elle fut, cependant le lieu de rencontre de quelques élites africaines à partir de 1953. Ainsi des personnalités comme Félix Houphouët Boigny, Ouezzin Coulibaly, Philipe Yacé, Djibo Sounkalo et Lamine Fadiga s'y retrouvèrent régulièrement. Cf. Thèse d'Ouattara Brahima, op cit, p.70.

1963 par exemple, le premier vidéo club fut organisé au foyer municipal. En témoignent les propos de Mamadou Bougnin :

> C'est par le cinéma cadeau que j'ai découvert le cinéma pour la première fois. On allait regarder le cinéma cadeau sur la pelouse du stade du troisième bataillon. C'était dans les années 1963 et 1964. C'était organisé par des gens qui venaient égayer la population. Ils dressaient un écran géant sur lequel on projetait les films. Je me souviens il y avait deux films que j'aimais énormément : *Petit Abou* et *Petit Bougnan.* Je quittais Sokoura du côté de la boulangerie Paul pour venir voir les films. Quand j'ai pris de l'âge, c'est alors que j'ai commencé à fréquenter les salles de cinéma Vox et Rex[23].

Les salles de projection ne désemplissaient pas. La séance de la matinée débutait à 18h 30mn en raison de la forte teneur en lumière du jour, car les salles de cinéma étaient semi couvertes et laissaient pénétrer les rayons du soleil. Les projections pouvaient démarrer à la nuit tombante, c'est-à-dire vers 18h 30mn.

> Rex et Vox étaient pour nous, des espaces de loisirs et de retrouvailles. Les séances du dimanche étaient un peu spéciales. C'était le jour du *kambéléba cirima,* [en langue malinké] ce qui veut dire le jour du cinéma des *bluffeurs*, des friands de la sape. Ce jour, on voyait toutes sortes d'habillement, de coiffure, de démarches, de comportements. Les jeunes de Bouaké y venaient également pour voir leurs vedettes à savoir Pécos, Gringo, Garry Cooper, Trinita, Mangala, Eddie Constantine et tant d'autres[24].

Les Bouakéens ont découvert, grâce aux films, un pan de la culture européenne, américaine, arabe et chinoise, ce qui ne fut pas sans conséquences sur leur style de vie. Youssouf Sylla se souvient que

> Les Africains étaient en quête de repères, de modèles de comportements, de coiffures et de style vestimentaires. Des femmes faisaient venir des tailleurs [des couturiers] au cinéma juste pour voir le style vestimentaire de Mangala [une vedette des films indous] afin de reproduire son modèle de couture. Donc le type vient pour ça. Il vient pour découvrir des modèles de vêtements[25].

Photo n°2 : 1967, modèle vestimentaire indien

Source : Youssouf Billy Kéita, natif de Bouaké

Photo n° 3 : 1990, Chris Larabee de Bouaké

Source : Traoré Aboubacar, natif de Bouaké

[23] Mamadou Bougnin, Interlocuteur déjà cité.
[24] Mamadou Bougnin, Interlocuteur déjà cité.
[25] SYLLA Youssouf fut le chef d'agence pour le compte de Fraternité Matin à Bouaké. Entretien réalisé le 2 juillet 2021, à son domicile situé au quartier Ahougnansou.

Ces photos traduisent l'affection que les cinéphiles de Bouaké avaient pour les films westerns. À gauche, (Photo n° 2) Youssouf Billy Kéita dit le *cheyenne* c'est-à-dire un Amérindien des Grandes Plaines accompagné de la défunte Kadiatou Kéita dite la *squaw*, nom donné à la femme mariée chez les Indiens d'Amérique du nord. À droite, Traoré Aboubacar[26], appelé cowboy Chris Larabee s'est rendu célèbre à Bouaké grâce au style vestimentaire des acteurs de films westerns. Ce qui indique que le style vestimentaire indien et cowboy était ancré dans le milieu des cinéphiles de Bouaké. Outre la gente féminine, les hommes n'étaient pas en marge de l'influence des images filmiques. Une forme d'influence était perceptible par les noms d'emprunt de leurs idoles du cinéma.

> J'ai des amis qui portent encore le nom d'emprunt des acteurs de cinéma. C'est le cas de Konaté Mamadou du quartier Sokoura qui se fait appeler Gringo, Moussa Kéita, un garagiste qui habitait en face du camp militaire du 3ième bataillon était connu sous le surnom de Koplan, Mamadou Koné, l'ex entraineur de l'Alliance Sportive Club de Bouaké (ASCB) que nous appelions affectueusement Lee Van Cleef. Et quand les films karaté sont arrivés, des jeunes se promenaient avec des *nunchakus*, une sorte d'arme de combat constituée de deux branches liées entre elles par une chaîne ou une corde[27].

Plus loin, l'influence des images filmiques fut ressentie par les musulmans et les chrétiens. Lieu de distraction, de convivialité, le cinéma fut aussi un espace où le Bouakéen venait découvrir l'histoire et l'évolution de sa religion. Ainsi, à travers les films tels que *jour de l'islam* ou *Les dix commandements de Dieu,* musulmans et chrétiens apprenaient à consolider davantage leur foi et leurs pratiques religieuses. Vox et Rex étaient pris d'assaut par les jeunes de Dougouba, quartier majoritairement peuplé de musulmans, lorsqu'à l'affiche *jour de l'islam* était au programme. Youssouf Sylla révèle que :

> Dans les années 1960, Vox projetait de nombreux films arabes. Ils y en avaient qui évoquaient l'histoire du début de l'islam. On regardait comment l'islam était créé. Nous avons vu Bilal, un noir, le premier muezzin faire l'appel à la prière. J'ai vu des gens pleurer dans la salle. Ils voyaient comment Bilal, un esclave noir, a été humilié, frappé puis racheté par des compagnons du prophète. Les musulmans de Dougouba venaient découvrir ces films émouvants. En ce moment, Dougouba était Dougouba. Quand Bilal faisait l'appel à la prière [à l'occasion du film *jour de l'islam*], des cinéphiles répondaient à l'appel dans la salle de cinéma. Cela a fait convaincre des Bouakéens que leur religion était la vraie religion et qu'ils sont dans le vrai. A cette époque, très peu de Bouakéens allaient à la Mecque. Donc ils apprenaient beaucoup de choses à travers les nombreux films arabes que l'on projetait à Vox ou à Rex. Les compagnons du prophète avaient un style d'habillement que certains musulmans de Bouaké avaient adopté. C'est le cas du vieux Daouda Koné [fondateur et ex Imam de la mosquée yaoundé] et de Samba Koné [ancien dignitaire de la mosquée wahabia de djamourou] ils portaient toujours un habit composé de deux pièces d'étoffe blanche, non cousues. Pour eux, être musulman, c'est aussi adopter le style vestimentaire du prophète et de ses compagnons. Ils voyaient tout ça au cinéma[28].

[26] Traoré Aboubacar est tapissier de formation. Son goût pour les films westerns l'a conduit a adopté le style vestimentaire d'un cowboy. Habillé le plus souvent en tenu cowboy, il parcourt la ville à dos de cheval ou à moto. Ce qui attirait une foule de sympathisants autour de lui et le regard curieux des passants. Appelé cowboy Chris Larabee du nom de l'acteur américain, Michael Biehn dans le film *Les sept mercenaires*, cette renommée lui permit de développer, par la suite, plusieurs activités. Notamment le mannequina et le sport d'équitation. Par ailleurs, il a joué dans de nombreux films dont le plus célèbre fut *Sia*, *Le rêve du python* de Dani Kouyaté, un cinéaste de nationalité Burkinabè. Chris Larabee de Bouaké fut également sollicité, à plusieurs reprises, par la marque de cigarette *Marlboro* en vue d'organiser des tournées publicitaires à travers la Côte d'Ivoire.

[27] Mamadou Bougnin, interlocuteur déjà cité.

[28] Youssouf Sylla, interlocuteur déjà cité.

Ces différents témoignages attestent qu'à Bouaké, le cinéma a été un espace de convivialité, de divertissement, un lieu de promenade pour la famille, de mixité religieuse, sociale où le spectateur s'inspire du style de vie des acteurs pour se faire une personnalité. Cependant, dans le cadre de l'aménagement urbain, entre 1973 et 1980, *Vox* et *Rex* furent détruits. En 1973, à la faveur de l'urbanisation et de l'intensification des infrastructures de la ville, le réseau routier et ferroviaire ont connu d'intenses transformations. Celles-ci entraînent la démolition de Vox. En témoignent les propos de Youssouf Sylla. *Je me souviens bien qu'en 1973, de passage au centre-ville, nous avons assisté, mon frère et moi, à la démolition du cinéma Vox, devenu vétuste, inopérationnel, servant d'abri aux bandits et aux drogués*[29].

En revanche, *Rex* fut détruit en 1977, suite au prolongement des travaux d'entretien de la voirie entamés en 1973 et qui s'intègrent dans l'exécution du plan directeur de la ville. (A. Prao, 1977, p.15.) La disparition de ces deux salles créa un vide qui fut très tôt comblé par l'avènement de plusieurs salles de projection dont le *centre Ivoir* (1976), le cinéma *liberté* (1984) à Sokoura, le cinéma *djézou* (1985) à la zone et *le capitole* (2000) au commerce. La sociabilité, la joie, les retrouvailles, l'émotion et les souvenirs générés par *Vox* et *Rex* demeurent encore vivaces dans la mémoire de quelques anciens cinéphiles de Bouaké.

> Nous sommes très nostalgiques de cette belle époque. Si, individuellement nous pouvons revoir nos anciens films sur *You Tube*, mais la chaleur, les animations, les retrouvailles, la joie, les copains autour de *Rex* et de *Vox* nous manquent. Les jeunes gens ne peuvent pas savoir ce que nous ressentons. C'est une question de génération. Je ne sais pas pourquoi on a cassé Rex et Vox. C'étaient des monuments pour la ville. Même le *savana*, la boîte de nuit n'a pas été épargnée. Ces éléments faisaient partie du patrimoine culturel de Bouaké. On devait les garder. Aujourd'hui Bouaké n'a presque plus de repères culturels[30].

3. 2. Le déclin du loisir cinématographique à Bouaké

Après avoir été un espace de convivialité et un point de convergence des Bouakéens, les salles de cinéma furent abandonnées pour diverses raisons.

En effet, au cours des décennies 1980 et 1990, la Côte d'Ivoire connut une longue période de récession économique. Les Bouakéens et leurs espaces de loisirs n'en furent pas épargnés. Le plan d'ajustement structurel mis en place pour réduire les effets de la crise entraina la mise au chômage de nombreux travailleurs.

De ce constat, des espaces de retrouvailles tels que chez *Tantie Alfa*, une tenancière de restaurant ou chez *tantie Louise* du *« maquis Tiassa », « chez Pédro », « sous le papayer », « aux 1000 menus », « au stop »* furent abandonnés. Les ouvriers et les petits salariés, qui fréquentaient ces points de loisirs furent licenciés ou paupérisés par les effets néfastes de la crise. (J. B. Akrou, 1985, p. 8.). À l'instar des restaurants, les lieux de distraction, notamment les salles de cinéma n'en furent pas épargnées. Voici ce qu'en dit Drabo, le gérant des cinémas *Liberté* de Sokoura et *Djézou* du quartier zone.

[29] Youssouf Sylla, interlocuteur déjà cité.
[30] Mamadou Bougnin, interlocuteur déjà cité.

> Avec 900 000 francs comme recette mensuelle, je ne pourrais pas faire face aux charges d'exploitation que sont entre autre les impôts, la caisse nationale de prévoyance sociale (CNPS), les taxes municipales, la location des salles, des films, les factures d'électricité d'eau, et la masse salariale du personnel. (Y. Sylla, 1992, p.13.)

Une situation d'autant plus inquiétante qu'elle n'est pas spécifique aux salles exploitées par Drabo. Le *Centre Ivoir* et le *Capitole* connurent le même sort. Un constat qui poussa les hommes de média à se poser des questions sur les motivations réelles de ce désastre.

> Cela s'expliquerait il par une paupérisation des cinéphiles du fait de la crise économique ou par un manque d'intérêt de leur part pour des raisons liées à la qualité des salles et des films ? À la cherté des entrées ou encore au climat d'insécurité qui prévaut dans la cité, surtout la nuit. [31]

Outre la crise économique, de nombreux anciens cinéphiles de Bouaké pointèrent un doigt accusateur sur le vidéo-club[32]. À Bouaké, on en trouvait dans presque tous les quartiers. Les plus célèbres étaient le *ciné-club zénith*, *vidéo club de la paix*, *salle vidéo royale* et *images d'or*. *C'est à cause des vidéo clubs que le cinéma est tombé. Il y en avait beaucoup à Bouaké. À Sokoura par exemple, notre ami Abdoulaye Konaté en avait un juste à côté du cinéma Liberté*[33]. Accusés souvent d'exercer dans la clandestinité, d'entretenir la concurrence déloyale, certains gérants de ces cinémas de fortune s'empressèrent de brandir un registre de commerce, une autorisation d'exploitation délivrée par le ministère de la culture et une autorisation municipale d'implantation (Y. Sylla, 1995, p. 11). La réaction de ces gérants indique que certains vidéo-club exercent avec l'accord des autorités. Ainsi, en vue de vérifier la régularité de ces cinémas de rue, le Bureau Ivoirien des Droits d'Auteurs (BURIDA), en collaboration avec la police économique y organisait des visites inopinées. Aussi, le déclin du cinéma était consécutif à des problèmes d'ordre technique et sécuritaire. Après plusieurs décennies de fonctionnement, l'industrie cinématographique a connu une évolution dans son fonctionnement. Ainsi, depuis les circuits de production, de distribution en passant par les salles d'exploitation, le 7ème art s'est adapté aux différentes évolutions économiques et technologiques. Cependant, les salles de projection cinématographiques de Bouaké n'ont pas survécu à cette métamorphose liée à l'évolution technologique.

> Le système de projection a connu une évolution. Mais, à Bouaké, les salles de cinéma ont raté ce rendez-vous. Avant c'était des bobines qu'il fallait transporter, installer et faire tourner. Cela a fait que des salles comme Vox et Rex sont restées fermées plus de deux ans. Ces salles étaient devenues des nids de bandits[34].

Enfin, le cinéma était perçu comme un espace qui entretenait le vice.

> Ce qui a fait disparaitre le cinéma, c'est l'insécurité, le grand banditisme aux abords des cinémas. Les cinémas étaient devenus des points de ralliement de tous les vagabonds de la ville. Ils appartenaient à des groupes. Ici à Sokoura, il y avait les *bandéros* dirigés par Koné Dramane dit *Loukilouk*, *les warrios* de Traoré Zoumanan qu'on appelait *Tupiko* et *les commandos 44* dont le chef Konaté Kassoum se faisait appeler *Castro*. On y trouvait beaucoup de jeunes qui s'adonnaient aux jeux de hasard comme *le tableau, les jeux de*

[31] Youssouf Sylla, interlocuteur déjà cité.
[32] Le vidéo club est une petite salle où l'on vient visionner un film. Clandestin ou légal, le vidéo club a besoin d'une petite chambre de quelques mètres carrés, d'un poste téléviseur, d'une vidéo, d'un compteur d'électricité
[33] Entretient réalisé avec Bakayoko Aboubacar, mécanicien. Interview réalisée à Sokoura, le 29 juin 2021.
[34] Youssouf Sylla, interlocuteur déjà cité.

> *cartes.* Aussi, après les braquages, les braqueurs se retrouvaient le plus souvent aux bords des cinémas. C'est pour toutes ces raisons que la police était toujours là pour les traquer. Il y était plus facile de retrouver un bandit recherché par la police. C'est pourquoi les parents incitaient les enfants à ne pas fréquenter les cinémas par ce qu'il y avait trop de bandits. Il y avait la drogue, le cannabis surtout. Le cinéma a détruit beaucoup de jeunes de Bouaké[35].

Au total, au lendemain des indépendances, après le sport, la musique, loisir cinématographique était vécu par les Bouakéens comme une occasion de divertissement, de délassement, d'enrichissement et de diversification du style de vie des jeunes de Bouaké. Toutefois, suite aux conséquences désastreuses de la crise économique qui secoua Bouaké dans les années 1980 et 1990, à la prolifération des vidéoclubs, au banditisme qui sévit aux abords des salles de cinéma et à l'incapacité de s'adopter à l'évolution technologique en matière de projection, les écrans géants baissèrent les lampions à Bouaké.

CONCLUSION

La réflexion sur l'avènement et l'évolution du cinéma à Bouaké a permis de déceler les interactions qui existent entre les dynamiques de la société et le loisir. L'urbanisation et les changements opérés par le capitalisme ont contribué à modifier la gestion du temps libre des populations. Ce qui permit à des opérateurs économiques d'investir dans le cinéma. Toutefois, sous le couvert de la distraction, du délassement, les Bouakéens puisèrent dans les films la modernité, des modèles culturels. Le cinéma favorisa ainsi l'essor culturel et l'éveil des consciences chez les Bouakéens qui n'hésitèrent guère à exprimer, par la révolte, leur anticolonialisme. Dès lors, les films furent l'objet de censure. Cependant, soucieux de la sauvegarde de son autorité, de la stabilité à Bouaké face aux effets néfastes des films sur les populations, l'administration tenta de contrôler et de réorienter la jeunesse africaine vers de nouvelles formes de loisirs avec, l'avènement du centre culturel de Bouaké, de la création de *l'Amicale franco-africaine*, un espace dédié aux loisirs, l'accession des Bouakéens à la piscine de Bouaké et au jardin botanique. Au lendemain de l'indépendance, pour des raisons d'ordre technique, *Rex* et *Vox* furent démolis par les autorités municipales. De nouvelles salles de projection firent leur apparition. En quête de modèles, à une époque d'effervescence culturelle avec le carnaval, l'orchestre de la fraternité ivoirienne (O.F.I) et la foire de Bouaké, des cinéphiles furent influencés par le mode vestimentaire et le style de vie des acteurs de cinéma. Cependant, après tant d'années de souvenirs glorieux à Bouaké, le cinéma traversa une série de difficultés qui fut à l'origine de son déclin dans la décennie 1990. Au nombre de celles-ci, figurent la dégradation du pouvoir d'achat des Bouakéens suite au chômage et à la perte d'emplois pendant la crise économique des années 1980 ; le climat d'insécurité de plus en plus pesant aux abords des salles de cinéma ; l'avènement des ciné-clubs et l'incapacité des promoteurs des salles de projection à basculer du système des bandes de films au numérique.

[35] Bakayoko Aboubacar, interlocuteur déjà cité.

SOURCES ET REFERENCES BIBLIOGRAPHIQUES

1. Sources orales et d'archives

1.1. Sources orales

N°	Nom et Prénom	Âge	Statut social	Lieu de l'entretien	Date de l'entretie	Thème abordé
1	Bakayoko Aboubacar	62	Mécanicien	Sokoura	29 juin 2021	Le cinéma à Bouaké
2	Coulibaly Soumaïla	83	Ancien footballeur	à son domicile à Sokoura.	le 15 février 2017	Le cinéma à Bouaké
3	Djibo Sébastien Yacouba	86 82	Pharmacien	.A son officine	22 février 2017	Le cinéma à Bouaké
4	Dosso Mézei	88	Chef de communauté Koyaka	N'gattakro	le 9 février 2020	Le cinéma à Bouaké
5	Koné Rose	86	Femme au foyer	à son domicile à Sokoura	15 février 2017	Le cinéma à Bouaké
6	Mamadou Bougnin	59	Antiquaire à Bouaké	Centre commercial de Bouaké	Le 7 juillet 2021	Le cinéma à Bouaké
7	Touré Bengali	78	Ex Conseiller pédagogique	Sokoura (Bouaké)	le 20 février 2021	Le centre culturel de Bouaké
8	Youssouf Sylla	77	Journaliste à la retraite	Quartier Ahougnansou	6 juillet 2021	Le cinéma à Bouaké

1.2. Sources d'archives

Archives Nationales de Côte d'Ivoire (ANCI) : *Monographie sur Bouaké, Rapport politique et social sur le cercle de Bouaké en 1941***.** Voir chapitre II, section population.
Archives Nationales du Sénégal (ANS) 21G 193 du 8 avril 1950.

2. Références bibliographiques

AKROU Jean Baptiste, 1984, « l'enquête de Jeudi : Bouaké face à la crise : 2180 licenciements en 1984 *»* in *le quotidien FRAT-MAT,* p.11.

AKROU Jean Baptiste, 1985, « Bouaké face à la crise » in *FRAT-MAT* du 10 Février 1985, p.8.

DIABATÉ Idrissa, 2016, *Bouaké, de nombreux peuples, une seule cité, (1858-1999),* Abidjan, SNPECI, 137p.

DUMAZEDIER Joffre, 1980, *Vers une civilisation du loisir,* Paris, Seuil, 423p.

ÉTICAULT Pierre, 1959, « la danse et le cinéma, poisons de notre jeunesse » in *La Semaine*, un journal de l'église catholique à Brazzaville.

FAYE Ousseynou, 2018, *Dakar et ses cultures*, Paris, édition l'Harmattan, 404p.

GOERG Odile, 2015, *Fantômas sous les tropiques. Aller au cinéma en Afrique coloniale*, édition Vendémiaire, 415p.

GOERG Odile, 2016, « En route sur les piste du Mali avec Jean-Paul Sivadier : Le Circuit Cinéma Africain à la fin des années 1950 » in *Images et Mémoires* Bulletin n° 48.

GOERG Odile, 2020, « Appréhender les villes par les loisirs : un angle d'approche fructueux ? » in *SIFOE,* Revue d'Histoire, d'Arts et d'Archéologie de Bouaké-Côte d'Ivoire, volume spécial, décembre 2020, Revue électronique ISSN 2313-2647. Actes du colloque international organisé à Bouaké par le département d'Histoire de l'Université Alassane Ouattara du 11 au 13 mars 2020.

GONDOLA Charles Didier, 2013, « le culte du cow boy et les figures du masculin à Kinshasa dans les années 1950 » in *Cahier d'études africaines*, pp. 173-199.

HAFFNER Pierre, 1978, *Essai sur les fondements du cinéma africain*, édition NEA, Abidjan-Dakar, 270 p.

KINDA Madeleine, 2014, *Les loisirs au Burkina Faso (Fin du 19ème siècle-années 1980),* thèse de Doctorat soutenue à Paris 7 le 27 janvier 2014, 419p.

MARNIER Salverte, et al, 1965, « Etude régionale de Bouaké »*,* in Abidjan Ministère des finances, des Affaires économiques et du plan, 4 tomes, 11 documents. Fort utile le tome 1 consacré à l'histoire du peuplement et à l'organisation politique et sociale du pays Baoulé.

MARTIN Phyllis M, 2005, *Loisirs et société à Brazzaville pendant l'ère coloniale*, édition Karthala, Paris, 308p.

NEDELEC Serges, 1997, « Les centres culturels en AOF: ambitions et échec de la politique culturelle coloniale Française » in *AOF : réalités et héritages. Sociétés ouest-africaines et ordre colonial, 1895 – 1960*, Direction des Archives du Sénégal, Dakar, pp. 745-772.

OUATTARA Brahima, 2018, *Festivités et loisirs à Bouaké de 1914 à 1990*, Thèse Unique de Doctorat, soutenue le 23 octobre 2018 à Bouaké, à l'Université Alassane Ouattara Université 425p.

PRAO A, 1977, « Amélioration du trafic routier : d'importants travaux sont entrepris… » in *FRAT-MAT* du mardi 29 mars 1977, p.15.

SYLLA Youssouf, 1992, « cinéma et vidéo-clubs : la guerre des écrans » in *FRA-MAT* du 3 mars 1992, p.13.

SYLLA Youssouf, 1995, « Le BURIDA met Bouaké au pas. » in *FRAT-MAT* du 15 avril, 1995, p.11.

SANKOFA N° 21, décembre 2021, pp. 69-80 *ISSN : 2226-5503*

LA REPRÉSENTATION DU SERPENT DANS LES CONTES AFRICAINS

Brahima **KONÉ**
Université Péléforo Gon Coulibaly
Côte d'Ivoire, Korhogo
brahimakone43@yahoo.fr

RÉSUMÉ

L'analyse se propose d'appréhender le serpent dans ses dimensions caractéristique, fonctionnelle et symbolique dans les récits oraux africains. Sa morphologie exceptionnelle doublée d'un portrait moral exaltant lui confère un symbolisme des plus riches et fournis de la faune sauvage africaine. Presque partout, ce reptile énigmatique tient une place privilégiée dans l'imaginaire de l'Africain, en ce sens qu'il incarne des valeurs indispensables à la vitalité des rapports humains fondées sur l'amour, la générosité et la sagesse. Ce personnage animalier n'est qu'un prétexte pour les conteurs de révéler l'Homme dans son existence par le truchement de l'affabulation animale.

Mots clés : Serpent, symbolique, Africain, amour, générosité, sagesse.

ABSTRACT

The analysis proposes to apprehend the snake in its characteristic, functional and symbolic dimensions in African oral stories. Its exceptional morphology coupled with an exhilarating moral portrait gives it one of the richest and most abundant symbolisms of African wildlife. Almost everywhere, this enigmatic reptile holds a privileged place in the African imagination in that it embodies values essential to the vitality of human relationships based on love, generosity and wisdom. This animal character is only a pretext for storytellers to reveal the Man in his existence speaks through animal fabrication.

Keywords: Snake, symbolic, African, love, generosity, wisdom.

INTRODUCTION

De tout temps, l'animal a été au cœur des préoccupations humaines. Son évocation dans les contes africains traduit les rapports de connivence qu'il entretient avec l'Être humain parce qu'enfants du même règne, ils sont, à la fois, semblables et dissemblables. Catherine Coquio renforce cette idée lorsqu'elle affirme que « l'animal n'est pas reconnu seulement comme le plus cher compagnon de l'homme, mais son frère inconnu, son double inquiétant et précieux » (C. Coquio, 2010, p. 1). En tant qu'archétype, l'animal représente les couches profondes de l'inconscient et de l'instinct. En d'autres propos, les animaux sont des symboles des principes et des forces cosmiques, matérielles ou spirituelles. En effet, l'humanité a toujours été profondément influencée par l'animal dont la représentation est à la base de nombreux échafaudages culturels et idéologiques. Au cœur des

mythes fondateurs, il est déifié ou diabolisé, selon les religions (J. R. K. Kouacou, 2014, p. 245). Aujourd'hui, encore, cet être faunistique est au centre de l'actualité à travers son apparition en sciences sociales, en médecine et dans les discours politiques.

Cette étude s'intéresse au serpent dans la littérature africaine de l'« on dit » et envisage de répondre aux interrogations suivantes : comment les conteurs de l'espace négro-africain appréhendent-ils ce reptile dans leurs récits? Quelles fonctions lui attribuent-ils ? Quel symbolisme se dégage de ce jeu représentatif ? L'objectif étant de saisir cet animal au triple plan caractéristique, fonctionnel et symbolique, l'étude mobilisera certaines méthodes d'analyse dont la sémiotique narrative et la sociocritique. En effet, selon les précurseurs de la théorie sémioticienne (Algirdas Julien Greimas, Gérard Genette, Roland Barthes et Tzvetan Todorov), c'est à partir de la structure textuelle que se dégage le sens d'une œuvre littéraire, mais aussi appréhendent le personnage comme un symbole véhiculant un message, un enseignement. En ce qui concerne la sociocritique, cette méthode part du principe selon lequel dans tout texte littéraire, il y a du social parce que le texte et son auteur font partie intégrante de la vie sociale, historique et culturelle. Elle dicte ses référents et le contexte socio-historique et assure le lien de la mise à jour des significations idéologiques. La démarche argumentative, de l'analyse consistera à déterminer les traits caractéristiques de ce personnage ophidien avant d'en dégager quelques fonctionnalités et significations symboliques dans les récits convoqués.

1. Caractérisation du personnage

La saisie ou la définition d'un personnage dans une œuvre littéraire tient généralement compte de ses dimensions physique et morale. Lesquelles sont, très souvent, corrélatives ; l'une révélant l'autre ou, plus concrètement, le trait physique correspondant ou s'accommodant à l'attitude ou à la conduite sociale. Ce qui revient à dire, à la suite de Jean-Paul Martin, qu'« un trait physique peut s'interpréter et révéler un trait psychologique ou moral » (J.P. Martin, 1984, p. 86). La description physique a donc, très souvent, partie liée avec la manière dont se comporte une personne. Elle constitue, pour ainsi dire, un indice incontournable et révélateur pour qui veut enquêter sur la vie mentale et morale d'un individu. Cette option de la lecture du mental par le physique ou, dit autrement, du *faire* par l'*être* a, de tout temps, constitué une méthode d'approche dans le domaine de la littérature. Éloïse Mozzani confirme, à ce propos : « L'identification de l'homme et de la bête remonte aux plus lointaines origines. Elle a donné naissance aux fables et aux dieux de toutes les civilisations anciennes. Elle est intervenue dans les systèmes des connaissances de la nature morale des êtres par l'entremise des apparences physiques » (E. Mozzani, 1995, p. 72).

Au détour des récits oraux africains de la faune, plusieurs espèces ophidiennes apparaissent sur scène. Mais celles dont la présence et l'occurrence ne traduisent guère d'épaisseur restent incontestablement la vipère, le boa et le python en raison de leur représentativité dans les contes, mais aussi et surtout du regard humain dans la réalité. Dans cette première articulation de l'analyse, il s'agira d'appréhender le personnage du serpent dans sa double apparition physique ou morphologique et morale, car comme l'atteste Théophile Minan Touré, « partout dans le monde, les contes mettent en scène des animaux porteurs de caractères précis » (T. T. Minan, 1983, p. 5).

1.1. Caractéristiques morphologiques ou physiques

Les serpents sont des reptiles au corps allongé, le plus souvent cylindrique et dépourvu de membres. Appartenant à la grande famille des reptiles et à la classe des ophidiens, le serpent est issu du latin *serpens*, signifiant « animal qui se traîne ». Il est généralement admis qu'ils dérivent de formes ancestrales de lézards fouisseurs à tendance apode. Ce manque de moyen de déplacement commun à la plupart des animaux est compensé, chez eux, par la reptation au moyen d'écailles généralement lisses se superposant comme les tuiles d'un toit. Ces écailles constituent, certes, un moyen de protection, mais leur offre également une facilité de déplacement par le glissement qui lui permet, sans bruit, de surprendre sa proie ou d'éviter un éventuel prédateur : « Le serpent prit la route. (…) Il n'eut aucune difficulté à se faufiler jusqu'à la prison où Zan Donso était maintenu enchaîné » (A. H. Bâ, 1994, p. 13). L'excellente articulation de leurs vertèbres concourt aussi à leur agilité et leur octroie ainsi une grande liberté de mouvement. Quatre modes de locomotion différents ont pu être observés chez ces êtres rampants : l'ondulation latérale ou serpentine, la locomotion du mille-pattes ou locomotion de l'escargot, le déroulement latéral et la locomotion en accordéon[1].

Épousant la couleur de son milieu de vie d'une part et ayant la possibilité de changer de coloration quotidiennement pour certaines espèces, à l'image du caméléon, d'autre part, les écailles constituent un excellent moyen de camouflage pour ces prédateurs ophidiens. Cet atout lui sert de stratégie de combat comme le relève Amon D'Aby dans le conte « Le regard mortel » : « Le lendemain, la vipère, (…), dans les broussailles, près de la tombe, alla se camoufler » (F-J. Amon d'Aby, 1973, p. 114).

Considérés d'animaux poïkilothermes, le milieu de vie privilégié des serpents, à l'image de tous les reptiles, reste les régions tropicales et équatoriales ainsi que les régions tempérées chaudes en raison du danger que leur représente le froid. Cela étant, ces reptiles sont, pour la plupart, terrestres même si une catégorie d'entre eux se lie au milieu aquatique. Plus précisément, sur terre, leur milieu naturel de vie demeure la brousse : « Dans une forêt profonde, (…) habitait un boa, un boa tout vieux » (B. B. Dadié, 1982, p. 78). Cependant, en raison de la menace destructive qui plane sur cet espace originel et la rareté de leurs moyens de subsistance, certains ophidiens squattent l'environnement humain dans les domiciles[2], les trous, les puits[3], etc.

L'une des caractéristiques majeures des serpents réside dans leur possession d'une langue bifide qui fonctionne indépendamment des narines et leur permet de recueillir régulièrement les odeurs dans l'atmosphère pour les transmettre à l'organe de Jacobson. Outre cet organe, ces êtres possèdent un crâne articulé et des mâchoires mobiles qui facilitent l'ingestion des proies. Zoophages, le venin et la morsure restent des armes favorites pour certains serpents et la

[1] Ophidiens, Microsoft ® Encarta ® 2009. © 1993-2008 Microsoft Corporation. Consulté le 22/05/2021.

[2] Le conte « Le malheur des animaux domestiques » in *La Marre aux crocodiles*, pp. 78-79, rapporte ce qui suit parlant du brave vieillard Kéi Bouo : « Il advint qu'un soir, (…) un serpent s'introduisit chez lui et réussit à se cacher dans un trou de rat. ». Dans « L'Araignée et son fils », le boa dont le nom s'écrit avec B en majuscule est un énorme serpent que l'on prendrait pour une montagne ». Ce dernier vivait dans un village. Cf. Bernard. B. Dadié, *Le Pagne noir*, Paris, Présence Africaine, 1955, p. 101.

[3] Bida, le grand serpent de Ouagadou, du conte du serpent éponyme, vivait au fond du puits sacré de Koumbi, capitale du royaume du Ghana située au cœur de la ville dans un vaste jardin.

constriction ou l'étouffement pour d'autres. Les propos du serpent dans le conte « Le chasseur et son cordonnier ou le comble de l'ingratitude » est très révélateur : « (…), je me glisserai dans la chambre nuptiale et piquerai le prince au talon » (A H. Bâ, op. cit., p. 14). Contrairement à la plupart de leurs compères carnassiers, ces animaux rampants ingurgitent leurs proies et attendent qu'ils se décomposent dans leurs estomacs. Ce processus de déglutition est facilité par la lubrification des proies grâce aux salives produites par les glandes salivaires.

Chez les serpents, la mue constitue, par ailleurs, un phénomène particulier à l'image d'autres reptiles. Sa fréquence dépend des espèces et, à l'intérieur d'une même espèce, de l'âge et de la taille. Ainsi, chez certaines espèces, le renouvellement de la peau intervient tous les vingt jours et, chez d'autres, seulement une fois ou trois à quatre fois l'an. Certaines mues sont caractéristiques de périodes bien définies : la naissance (une semaine environ), après la période d'hibernation ou avant la fécondation. Par sa mue, le serpent a acquis le symbolisme du changement, de la renaissance, voire du cycle de la vie.

En matière de reproduction, la gente ophidienne est généralement ovipare. Elle se reproduit par accouplement[4] et la fécondation est interne et différée. Elle possède, à cet effet, un organe copulatoire double même si un seul sert à l'accouplement. Cependant, certaines d'entre elle, notamment, les serpents marins sont ovovivipares.

Au total, sa férocité silencieuse, son glissement imperceptible, son contact froid, son regard fascinant, son venin, ses écailles et sa mue sont autant de caractères qui font du serpent un animal à la fois dangereux et énigmatique. Cette singularité physique suscite davantage la curiosité de l'homme à explorer de fond en comble cette créature afin de la cerner dans toute sa personnalité bestiale. Au détour donc de ses empruntes physiques, l'étude du portrait moral de ce personnage emblématique dans les récits convoqués s'impose.

1.2. Portrait moral du personnage

Traitant des personnages dans son ouvrage intitulé *Le Personnel du roman*, Philipe HAMON affirme qu'en tant que « support des conservations et des transformations sémantiques, le personnage est constitué de la somme des informations données sur ce qu'il est et sur ce qu'il fait » (P. Hamon, 1983, p. 220). Les personnages constituent le maillon indispensable dans l'organisation des histoires. Ils déterminent les actions, les subissent, les relient et leur donne du sens. D'une certaine façon, « toute histoire est histoire des personnages » (Y. Reuter, 1996, p. 203). En tant que force agissante, il peut être : le sujet, l'objet, le destinataire, le destinateur, l'adjuvant ou l'opposant.

De manière générale, les personnages du conte traditionnel sont des types, plus que des individus, et leur caractérisation est directe et réduite. Ils représentent des attributs ou des valeurs et sont désignés par leur catégorie d'âge ou sociale. Toutefois, certains sont pourvus d'un nom, de quelques traits et sont capables de s'autonomiser ; ce qui fait d'eux des exemples

[4] Dans « Lune de miel en forêt avec Python », la jeune fille difficile qui refusa tous les garçons de la terre finit par épouser un python avec lequel elle eut des enfants : « Les deux époux vécurent là ensemble et ils eurent des enfants. » Cf. Silvano Galley, « Un fleuve pour fiancé, recueil de mensonges vrais, contes Agni-Bona », in Bissa, *revu de littérature orale*, (G.R.T.O), numéro 14, Université d'Abidjan, 1985, p. 78.

comportementaux (L. Y. Konan, 2008, p. 177). Les animaux des contes sont animés d'une vie prodigieuse, surtout ceux qui occupent les rôles de premier plan à l'image du serpent.

À la lecture des contes africains, plusieurs conduites comportementales fastes et/ou néfastes singularisent le reptile rampant au corps allongé. Bon nombre de ces récits célèbrent, en premier lieu, ses hautes vertus de reconnaissance et de générosité. Tombant très souvent dans des traquenards, il doit sa vie sauve grâce à des personnes qui, en dépit du danger et de la menace qu'il représente, prennent le risque de lui apporter secours. À son tour, la situation s'inversant, il assiste volontiers son bienfaiteur en guise de reconnaissance du service reçu. Le conte « Le chasseur et son cordonnier ou le comble de l'ingratitude » (A. H. Bâ, op. cit., p. 11) illustre de fort belle manière cette qualité du personnage. Ainsi, après être retiré d'un puits, par Zan Donso le chasseur, où lui et ses compagnons Lion et Hyène étaient piégés, ils délivrent ce dernier de prison victime de la traitrise et l'ingratitude de son frère Soridian. Le même scenario se produit dans « Le chasseur et le boa » (B. B. Dadié, op. cit., p. 101) où le boa permit au pauvre chasseur d'acquérir toutes les richesses du monde après que celui-là l'eût délivré de son piège. De sa reconnaissance, découlent d'autres vertus sociales que sont l'honnêteté et la sincérité par le respect de ses engagements de non-agression ou de récompense après service reçu : « Le serpent venait de tenir sa promesse…» (A. H. Bâ, op. cit., p. 15). En effet, les sociétés traditionnelles africaines ont une haute conscience du respect de la parole donnée, car comme le stipule le proverbe suivant, « On prend les bêtes par les cornes, et les hommes par la parole »[5]. Ainsi, elle confère à l'individu le respect au sein du groupe social.

Il est aussi appréhendé dans la plupart des récits comme un personnage généreux qui soutient et assiste le héros ou le personnage déshérité victime d'abus ou d'injustice. Il intervient alors comme un personnage providentiel qui vient rétablir l'ordre et rendre justice comme illustré dans le conte « Le comble de l'ingratitude ». À travers sa générosité légendaire, les conteurs exaltent une autre valeur sociale du personnage qui constitue le sous-bassement des rapports sociaux en milieu traditionnel africain, à savoir la solidarité. Dans le récit ci-dessus mentionné, le personnage Serpent manifeste sa solidarité non seulement avec ses partenaires mais aussi à l'égard du chasseur.

La discrétion figure également en bonne place à la définition de l'identité morale de l'ophidien, comme en témoigne ce passage : « Sa mission accomplie, le Serpent sortit du Palais aussi discrètement qu'il y était entré » (A. H. Bâ, op. cit., p. 14). Elle reste l'une des conditions de réalisation de toute mission secrète. Il se présente ainsi comme l'« agent secret » des animaux face aux situations délicates. Par son agilité, sa souplesse, sa finesse et surtout sa capacité de camouflage, le serpent reste un personnage très discret, toute attitude qui lui sert d'arme redoutable de combat. L'ensemble des qualités que les conteurs prêtent à ce reptile font de lui un être intelligent et doté de sagesse. Ainsi, il a une grande expérience de la vie et de ses semblables, raison pour laquelle ses propos comme son comportement sont toujours réfléchis et sensés.

Si bon nombres de récits exaltent la figure angélique du personnage, cependant, il n'apparait pas toujours sous des jours glorieux. Certains textes, en l'occurrence le « Riche éleveur de bœufs » de Touré Théophile Minan, le présente comme un personnage sadique, méchant et égoïste par son

[5] Ce proverbe enseigne que les hommes s'engagent quand ils donnent leur parole.

refus d'apporter assistance à ses semblables en période de disette : « Mes bœufs sont en effet à vendre. Je n'en demande pas un prix excessif, rien qu'un petit raclage de jambes pendant seulement sept petits matins » (T. T. Minan, op. cit., p. 51).

En examinant le tableau moral de cet animal, les conteurs ne s'adressent, en réalité, qu'aux humains, sous le masque de l'animal en les invitant à l'altruisme pour une vie communautaire agréable. C'est en cela et pour cela, que les récits, notamment les contes africains, utilisent l'animal comme miroir de l'homme, le mettent en scène dans des histoires qui reflètent la société de manière critique et satirique, et en tirent une morale. La tradition qui consiste à s'abriter derrière des animaux pour faire passer une certaine critique sociale ou énoncer une morale relève et fertilise l'importance du bestiaire, car l'animal incarne, selon sa représentation, une qualité ou une faiblesse humaine (L. Y. Konan, 2015, p. 171). Considéré comme le voisin continuel de l'Homme dont il sent la présence à tous les détours de sentier, l'animal des contes africains montre le bon, le vrai, le juste, le bien et condamne le mauvais, le faux, l'injuste et le mal. En somme, il est un traceur de voie pour le salut de l'Africain.

En définitive, loin d'être un simple décorum narratif, le serpent, à l'image des autres animaux-personnages des contes africains, fournit le langage de la caractérisation des humains et sert à dénoncer, par le procédé de la distanciation, les travers humains qui enveniment les rapports sociaux. Quels que soient les comportements que leur attribuent les conteurs, les personnages animaliers des récits africains, à l'instar d'une représentation théâtrale, assument des fonctions ou des rôles. Quelles sont celles dédiées au serpent dans lesdits textes ?

2. Approche fonctionnelle du personnage

S'exprimant sur la fonction des personnages, Jean-Pierre Ryngaert écrit : « Les personnages sont porteurs de discours hétérogènes et détenteurs de fonctions. » (J-P. Ryngaert, 2011, p. 152) Autrement dit, le personnage se caractérise par son action. Les auteurs d'ouvrages sur la littérature orale se sont souvent penchés sur les contes pour mieux comprendre la place qu'y tient le serpent et l'affection, voire l'estime dont il jouit. À ce niveau de l'analyse, il s'agit de relever les différents rôles que les conteurs attribuent à « cette personne fictive » dans la constellation de ses partenaires.

Contrairement aux civilisations qui l'appréhendent sous le signe du démon et de la mort en raison de son venin meurtrier, le serpent des contes africains apparaît généralement dans les récits comme un personnage essentiellement positif. Même si l'on l'aperçoit, quelquefois, en compagnie d'autres membres de la faune, son principal interlocuteur reste l'Homme avec lequel il entretient des relations privilégiées. Il se présente alors comme l'ami du faible, du marginalisé, de l'orphelin, de l'indigent, en un mot de l'homme nécessiteux. Ainsi, à la lumière des textes exploités, la gente ophidienne africaine préside à la prospérité, la protection des personnages humains qu'il rencontre sur son chemin.

À la suite de la rencontre d'un pauvre chasseur et d'un serpent-Boa que le premier délivre de son piège, l'animal, en guise de récompense, lui donne deux gourdes dont l'une contenait un château et toutes les richesses du monde. Les propos du chasseur sont, à cet effet, illustratifs : « Si, (…), j'avais

tué le Boa, aurai-je eu tous ces biens ? » (B. B. Dadié, op. cit., p. 101) Le même scenario se reproduit avec Araignon dans le même conte quand celui-ci est récupéré par un Boa après son rejet par son père Araignée. Exécutant l'instruction du Boa : « Ferme les yeux ! Ouvre-les ! », Araignon s'offre, avec stupéfaction, le spectacle saisissant de ce qu'il découvre :

> Il était dans un château tout en diamant, avec une toiture en or, des escaliers en turquoise, enfin le plus magnifique des châteaux que le monde ait eu. Et partout des légions et des légions de serviteurs, de vassaux. Les arbres, les montagnes, les fleuves, le sol, tout était en or et scintillait sous le soleil, resplendissait sous la lune. Et Araignon lui-même était transformé (B. B. Dadié, op. cit., p. 147).

Face au doute qui l'animait à la vue d'une telle fortune, le Boa lui-même le rassura en ces termes : « Tu ne te trompes pas. Tu es devenu le plus fortuné et le plus puissant des rois. » (B. B. Dadié, Idem, p. 154) Dans « La fille du serpent borgne », le serpent recueilli une orpheline, l'emmena dans son palais, l'y installa en lui disant : « Installe-toi, tu es ici ma fille. Je m'engage à te protéger jusqu'à ma mort ». Elle resta ainsi à se promener chaque jour d'une pièce à l'autre : « Quelles richesses elle découvrit ! Combien de pièces en or, de vêtements ! ... de caftans ! Quelles richesses ! » (M. Galley, 1968, p. 732).

Dans la tradition Soninké, le grand serpent Boa nommé « Bida » est un dieu, maître et formateur du minerai qui assurait la protection et la richesse en or du Ouagadou : « La cité était prospère mais cette prospérité n'était pas l'œuvre de ses habitants. En effet, elle était l'œuvre d'un géant et majestueux serpent qui vivait au fond du puits sacré de Koumbi, (…) » (A. H. Bâ, 2001, p. 208). Ce motif du serpent protecteur est bien connu des traditions africaines.

Au Benin comme au Togo, les pythons sacrés sont des dieux-protecteurs auxquels l'on voue un culte spécial, particulièrement à ceux conservés jusqu'aujourd'hui dans le temple du royaume d'Abomey (A. H. Bâ, op. cit., p. 208). Ce même phénomène s'observe chez les Ngbaka de Centrafrique avec le « *Kponon* », le grand serpent sans précision et le « *Mèkè* », le python qui jouent un rôle de premier plan dans la vie (J. M-C. Thomas, 1970, p. 732).

Comme l'on peut s'en apercevoir, le serpent, dans les contes africains, est l'artisan et la source du bonheur. Tout bon comportement de l'humain à son égard aboutit, à coup sûr, à une importante récompense qui change, à jamais, l'existence du sujet.

Outre la prospérité qu'il accorde à qui la mérite, ce personnage s'illustre, par ailleurs, par ses connaissances thérapeutiques et médicinales qui font de lui un guérisseur de renom. Ce motif du serpent-guérisseur a été largement développé par Denise Paulme et Christiane Seydou dans une étude collective intitulée « Le conte des "Alliés animaux" dans l'ouest africain ». (D. Paulme et C. Seydou, 1972). Capable d'ôter la vie, il a le pouvoir de la régénérer par la guérison. Dans *La Poignée de poussière*, il mord le Prince des Monts et donne à Zan Donso le remède de la guérison : « Zan Donso délaya la poudre que le serpent lui avait donnée et en fit avaler quelques gorgées au Prince. » (A. H. Bâ, op., p. 16) Doté d'une connaissance précise de la médication, les prouesses du serpent vont de la prévention à la guérison complète des maladies. À Angile (la tortue) qui souffre de « maudites blessures », la vipère propose des soins à titre curatif : « Elle enduit le corps de la tortue de la graisse de boa (…). Deux jours après, on ne voyait plus aucune des grosses plaies qui couvraient le corps d'Angile » (M. A. Onum, 1977, 25).

Certains récits ne manquent pas, par ailleurs, d'attribuer à l'animal rampant des vertus reproductives. Dans « Lune de miel en forêt avec Python », la jeune fille difficile qui refusa tous les garçons de la terre finit par épouser un python avec lequel elle eut des enfants : « Les deux époux vécurent là ensemble et ils eurent des enfants. » (Galley, 1985, p. 78). Cette tradition favorable issue de l'univers animiste attribue au serpent une fonction de reproduction que corrobore d'ailleurs son caractère phallique.

Cependant, au-delà du topos du bonheur que les conteurs lui reconnaissent unanimement, le personnage du serpent ne présente pas toujours une image des plus reluisantes. En effet, si cet animal ne donne généralement rien sans contrepartie, celle que réclamait Bida aux habitants du royaume est, à tout point de vue, inconvenant : « (…), en échange de la protection et de la prospérité de la cité, ce bienfaiteur souhaitait être payé en vies humaines. Donc, chaque nouvelle année, en guise d'offrande, lui était donné la plus belle fille de la ville que l'on amenait au bord du puits sacré, (…) ensuite, personne ne la revoyait. »[6] Tué pour sa pratique anthropophagique, le fauve, avant sa mort, aurait proféré une terrible malédiction sur le pays en promettant que pendant sept années, sept mois et sept jours la cité de Wagadou connaîtra une sécheresse sans précédent.

La mort du grand serpent de Wagadou est, selon l'histoire, la cause de la chute du royaume éponyme, supplanté par l'empire du Ghana. La malédiction serait aussi à l'origine de la transformation du Sahara en désert : les rivières se sont taries, les dunes du désert ont roulé sur les prairies, la famine et la soif ont poussé les hommes vers des terres plus accueillantes.

Dans « Le marché du serpent », le reptile, seul fortuné de son royaume, fut abattu dans les mêmes conditions que Bida en raison de sa méchanceté et son égoïsme notoires : « Le serpent était sans cœur. (…). Il tirait sa joie dans la douleur des autres. (…). Tout fut dit sur la méchanceté du Serpent, mais rien ne changea à la situation de Dissia qui subit durant sept longues matinées le douloureux raclage de jambes. » (T. T. Minan, op. cit., p. 57) Ces exemples mettent, clairement, à nu le caractère ambivalent du personnage capable du meilleur comme du pire.

Excepté cette présentation dépréciative de l'image du serpent, il figure, somme toute, dans les récits, le protecteur des faibles, le maître des richesses terrestres et souterraines. C'est pourquoi, il jouit d'une considération qui va des contes aux mythes qui montrent que les personnages animaux, tout en partageant le même espace vital, se différencient plus ou moins de cet animal primordial physiquement craint mais spirituellement adulé (P. K. Zigui, 2019, p. 36).

À partir de ses différentes fonctions mises en évidence, fonctions toutes positives du reste, puisqu'elles sont fondées sur l'abondance et la richesse, la générosité, la protection et la guérison, le personnage du serpent suscite la curiosité du lecteur. Quelles sont alors ses significations au plan symbolique ?

3. Significations symboliques du serpent

S'il est admis que le personnage, « en tant que morphème discontinu, (…) est une unité de signification » (P. Hamon, 1977, p. 125), il va sans dire que le serpent est chargé d'images ou de signes que l'on doit rendre explicite. Présente dans toutes les mythologies de l'Orient et de

[6] Conte du serpent de Ouagadou.

l'Occident, la symbolique du serpent a, de tout temps, fasciné les Hommes. Il est l'un des personnages animaliers qui possède la symbolique la plus riche et fournie de l'univers faunistique en raison des multiples caractères physiques et moraux qui le singularisent. Chaque culture ayant développé sa propre **symbolique du serpent**, il existe énormément de symboles divers rattachés à cet animal. Toutefois, certaines significations sont communes à un grand nombre de peuples, vivants (ou ayant vécus) et, parfois, très éloignés les uns des autres.

En raison de son mode de déplacement caractérisé par la reptation, le serpent reste lié à la terre et donc à la vie elle-même. Pour cette raison, il est considéré comme le symbole du cordon ombilical qui relie tous les humains à la Terre-Mère (Gaia).

Se caractérisant, par ailleurs, par une mue régulière au cours de son existence, perdant son ancienne peau et en reconstruisant une nouvelle, il symbolise ainsi le cycle de la vie, la renaissance, le renouvellement, ou le changement d'un statut inférieur à un statut supérieur. Sa rencontre avec certains personnages dans les récits illustre parfaitement ce symbolisme du reptile où tous les héros passent d'un état initial de manque (famine, pauvreté, maladie, solitude) à un état final de manque comblé (nourriture, richesse, guérison), dans la perspective paulmienne[7] (D. Paulme, 1976). Le changement catégoriel du personnage ratifie, par la même occasion, la nouvelle situation sociale. Ces récits décrivent l'évolution ascendante des partenaires du serpent. Ils sont tous des indigents, des nécessiteux. Des exemples : un chasseur pauvre dont les pièges n'ont pris aucun gibier[8], un fils renié pour sa laideur et sa paresse symptomatique[9], une veuve isolée dans une vieille case[10]. Chaque personnage passe de la détresse au bonheur, de l'espace élu par l'indigence au merveilleux royaume paradisiaque, de l'abîme de la misère au zénith de la félicité (L. Y. Konan, 2011, p. 163). Alors, le « monstre de fils » devient « ce roi puissant », une veuve « isolée dans une vieille case » prend la dénomination de la « mère à la jarre d'or », le chasseur « affamé » habite désormais « le palais de l'abondance ».

Apparaissant ainsi comme un personnage compatissant et soucieux du bonheur et de la liberté des autres, le serpent est le symbole vivant de la justice et de l'amour inconditionnel du prochain. Il est ainsi source de vie, de prospérité et garant de l'ordre social. En tant qu'animal spirituel, le serpent intervient donc dans la vie des personnages pour y apporter des changements significatifs.

S'il est solidement établit dans l'inconscient de l'Africain le caractère phallique du serpent, il fait alors figure de symbole de reproduction par le désir et la pulsion sexuels qu'il incarne. Capable, à la fois, de donner la mort et la vie, le bonheur et le malheur, de nombreux peuples attribuent au serpent un symbolisme ambivalent : bien et mal, vie et mort, lumière et ombre, nuit et jour, etc.

Ailleurs, en Orient, le serpent est la créature la plus vénérée dans le symbolisme maya. Sa capacité à avaler sa proie entière est considérée comme magique et une représentation de la métamorphose. Ce qui est perçu ailleurs comme de la nourriture, **les Maya le voyaient comme une transformation**.

---

[7] Denise Paulme, *La Mère dévorante. Essai de morphologie des contes africains*, Paris, Gallimard, 1976. Le critique dégage sept situations: ascendante, descendante, cyclique, en miroir, en sablier, en spirale, et complexe.
[8] Bernard B. Dadié, *Le Pagne noir*, op. cit.,« Le chasseur et le Boa», pp. 97-106.
[9] Bernard B. Dadié, *Le Pagne noir*, op, cit, « Araignée et son fils», pp. 143-150.
[10] Récit rapporté par Micheline Galley, *Badr' -Az-Zin et six contes algériens*, op. cit., « La mère à la jarre d'or», p. 227.

De plus, la gueule du serpent est vue comme un symbole du vide béant qui le relie au mystique (J. Dournès, 2009, p. 66).

Dans la *Bible*, **les serpents sont mentionnés plusieurs fois.** Il semble que les serpents aient été trouvés partout aux temps bibliques : dans la cour du Pharaon (Exode 7:12), dans le désert (Nombres 21:7), sur l'île de Malte (Actes 28:3), dans le jardin d'Eden (Genèse 3:1). Bien que les serpents eux-mêmes ne soient pas des créatures malfaisantes, **ils ont presque toujours une connotation rusée et malfaisante dans les Écritures**[11].

Depuis cette histoire, les serpents ont continué à être associés au péché ; ce qui a profondément marqué la culture occidentale moderne. *L'Ancien Testament* est aussi plein de similitudes et de métaphores sur le mal qui se présente comme un serpent.

Dans le zodiaque animal chinois, le serpent est perçu comme étant très proche du Dragon. **Il symbolise le travail avec les herbes, la perspicacité et la sagacité**. Quand le festival du printemps arrive, il n'est pas rare de voir un serpent autour d'un lapin sur la maison et les affaires des gens comme un charme pour la prospérité. Ainsi, les personnes nées sous le signe du serpent ont du **charme, de la sagesse et des facilités de communication**. En revanche, elles **peuvent se montrer jalouses, méfiantes et un peu dominatrices**[12].

De nombreuses tribus appréhendent le serpent comme un « Animal Totem ». Le totem étant un être spirituel, un objet sacré ou le symbole d'une tribu, d'un clan, d'une famille ou d'un individu. La tradition de certaines tribus amérindiennes prévoit que c**haque personne est reliée à neuf animaux différents qui l'accompagneront tout au long de sa vie, en lui servant de guides**. Les personnes nées avec un totem serpent changeront constamment leur personnalité ou les circonstances autour d'elles.

Au total, contrairement aux croyances qui le perçoivent comme un animal de mauvaise augure, le serpent est le symbole d'une obole des valeurs cardinales de l'éthique africaine dans les contes. Ainsi, le serpent enseigne à l'homme que le monde est plein de mystères, que le monde est un mystère en expansion, que « l'oiseau qui est perché sur la branche peut se vanter de connaître tout ce que la terre porte, mais non ce qu'elle renferme », que la puissance spirituelle est un mystère, que devant les mystères de l'univers, la règle d'or est l'humilité (L. Y. Konan, op. cit., .p. 163).

CONCLUSION

Cette étude relative au personnage du serpent dans les contes africains a permis de découvrir la place et le rôle déterminant de cet être rampant dans la société traditionnelle et dans l'imaginaire des récits. Portant sur des faits prenant appui sur la quotidienneté existentielle, les contes africains transposent, par un effet de correspondances, la conception que l'Africain noir se fait de l'ophidien dans la construction et dans le comportement de ces personnages. Représenté, à la fois, comme un personnage intermédiaire entre les vivants et leurs ancêtres ou les autres forces supérieures, le serpent se voit doté d'un prestige qui l'élève au-dessus des autres créatures en lui conférant un faisceau de symboles dont la nature et l'expressivité sont une source d'enseignements que l'on doit

[11] La première fois que la Bible mentionne les serpents, c'est dans le jardin d'Éden : « Le serpent était plus rusé que toutes les autres bêtes des champs que l'Éternel Dieu avait faites » (Genèse 3:1). Satan a utilisé le serpent pour mentir à Eve et la tromper dans le péché originel de l'homme dans le jardin. Par conséquent, Dieu a maudit le serpent après avoir puni Adam et Ève. « L'Éternel Dieu dit au serpent : "Parce que tu as fait cela, tu es maudit plus que tout le bétail et plus que toutes les bêtes des champs ; tu marcheras sur ton ventre, et tu mangeras de la poussière tous les jours de ta vie" (Genèse 3:14). **Le manque physique de membres du serpent rappelle les effets du péché sur ce monde.**

[12] Ophidiens, Microsoft ® Encarta ® 2009. © 1993-2008 Microsoft Corporation. Consulté le 22/05/2021.

prendre en compte pour une vie sociale harmonieuse. En effet, les héros que la littérature animalière projette sur la scène de l'imaginaire ne sont pas en marge des préoccupations humaines. En représentant un univers semblable à celui des humains, les contes de l'espace traditionnel négro-africain présentent aux humains la conduite qu'ils doivent adopter ou rejeter au quotidien dans leur milieu de vie. Par ces récits d'animaux anthropomorphisés, l'on est appelé à se découvrir dans ses grandeurs et ses faiblesses afin d'adopter la voie de la raison et du discernement.

BIBLIOGRAPHIE

Corpus

AMON d'ABY François Joseph, *La Mare aux crocodiles*, Abidjan, NÉI, 1992.

BÂ Amadou Hampâté, *La Poignée de poussière*, Abidjan NÉI, 1994.

BÂ Amadou Hampâté, *Njeddo Dewal mère de la calamité*, Abidjan, NÉI, 1994.

DADIÉ Bernard Binlin, *Le Pagne noir*, Paris, Présence Africaine, 1955.

DADIÉ Bernard Binlin, *Les Contes de Koutou-As-Salama*, Paris, Présence Africaine, 1982.

MINAN Touré Théophile, *Les Aventures de Tôpé l'Araignée*, Abidjan, CEDA-Hatier, 1983.

Les autres ouvrages

COQUIO, Catherine, « L'animal et l'humain : un mythe contemporain, entre science, littérature et philosophie », in *Site Présence de la littérature - Dossier L'animal dans la littérature*, SCÉRÉNCNDP, 2010.

DOURNÈS Jacques, « Un amour de serpent », *Cahiers de littérature orale* [En ligne], 66 | 2009, mis en ligne le 25 février 2013, consulté le 23 mars 2021. URL : http : //journals.openedition.org/clo/631 ; DOI : https : //doi.org/10.4000/clo.631

GALLEY Silvano, « Un fleuve pour Fiancé, recueil de mensonges vrais, contes Agni-Bona », in *Bissa, revue de littérature orale, (G.R.T.O),* N° 14, Université d'Abidjan, Côte d'Ivoire, 1985, p. 78.

GALLEY Micheline, *Badr'-Az-Zin et six contes algériens*, Paris, Armand Colin, les classiques africains, 1968.

HAMON Philippe, « Pour un statut sémiologique du personnage », in *Poétique du récit*, Paris, Seuil, 1977, pp.115-180.

KONAN Yao Lambert, « Le personnage du handicapé dans les contes africains », in *Cahiers du GRESI* n° 5, décembre 2008, département de Langue et littérature françaises, Université Marien Ngouabi, République du Congo, pp. 85-104.

KONAN Yao Lambert, « Le Personnage rebelle dans la littérature traditionnelle subsaharienne d'expression française », in *Revue en ligne Baobab*, N° 7, Université d'Abidjan Cocody, Côte d'Ivoire, 2010, pp. 16-34.

KONAN Yao Lambert, « De la signification de quelques reptiles dans les contes africains », in *Estudios Románicos, Volumen 20*, 2011, pp. 159-174.

KONAN Yao Lambert, « Le bestiaire africain, une allégorie des représentations sociales », in *Volumen*, Revue d'études antiques de l'asbl *ROMA,* Tamines, Belgique, n° 13-14 / 2015, pp. 166-296.

KOUACOU Jacques Raymond Koffi, « Rôle et symbolisation de l'oiseau dans les contes africains », in *La Saison des pluies*, Revue Lettres et sciences Humaines Université Marien Ngouabi Faculté des Lettres et des Sciences Humaines Département des Langues Vivantes Etrangères N° 10 - Juillet 2014,Brazzaville-Congo, pp. 235-253.

MARTIN Jean-Paul, « Les classes sociales dans David Copperfield », in *Épopée animale fable et fabliau*, Actes du colloque de la SIR 7-11sept.81, Paris, PUF, 1984, p. 86.

MOZZANI Éloïse, « Animaux », in *Le Livre des superstitions*, Paris, Robert Laffont, « Bouquins », 1995, p. 72.

ONUN Mimpiya Akan, *Les Belles Aventures d'Angile la tortue*, Paris, Les classiques africains, n°711, Éditions Saint-Paul, 1977, pp. 25-32.

PAULME Denise et SEYDOU Christiane, « Le conte des "Alliés animaux" dans l'ouest africain », in *Cahiers d'Études Africaines,* N° 45, volume XII, Paris, Mouton et Compagnie, 1972, pp. 76-108.

PAULME Denise, *La Mère dévorante. Essai de morphologie des contes africains*, Paris, Gallimard, 1976.

REUTER Yves, *Introduction à l'analyse du roman*, 2ème édition, Paris, Dunod, 1996, p.203.

RYNGAERT Jean Pierre, *Écritures dramatiques contemporaines*, Paris, Armand Colin, 2011, p. 152.

THOMAS Jacqueline M.C., *Contes MGBAKA MA' BO*, Paris, Klincksieck, 1970.

ZIGUI Koléa Paulin, « Le serpent, personnage des contes africains », in *Temps*, *Talents et Trésors d'un Enseignant-Chercheur*, Achevé d'imprimer à Bouaké par Lettres d'Ivoire (Université Alassane Ouattara) en mai 2019.

SANKOFA N° 21, décembre 2021, pp. 81-92 *ISSN : 2226-5503*

L'APATRIDIE DANS *DE LA CHAIRE AU TRÔNE* D'AMADOU KONÉ

Tchoman François **ASSEKA**
Institut National Supérieur des Arts et de l'Action Culturelle (INSAAC)
Côte d'Ivoire, Abidjan
tchomanfrancois@gmail.com

RÉSUMÉ

La présente étude, ayant pour corpus De la chaire au trône d'Amadou Koné, se propose de traiter d'un problème majeur auquel se trouve confrontées plusieurs nations africaines. Il s'agit de l'apatridie. A travers cette pièce, le dramaturge ivoirien exhorte le lecteur-spectateur à lutter contre les violations des droits humains telles que l'apatridie, le fait d'être dépourvu de nationalité légale. Il attire l'attention de son public sur les conséquences du rejet et de la maltraitance des hommes sur la base de considérations ethniques ou sociales. N'étant légalement reconnu par aucun État, la dignité de l'apatride se trouve naturellement bafouée. Cette étude, qui s'inscrit dans une perspective sémiotique et sociocritique, se propose de relever ce défi majeur.

Mots clés : apatridie, dramaturge, droits humains, nationalité, violations.

ABSTRACT

The present study, based on the corpus *De la chaire au trône* by Amadou Koné, aims to address a major problem facing several African nation. It is about statelessness. Through this play, the Ivorian playwright urges the reader-viewer to fight against human rights violations such as statelessness, the fact of not having a legal nationality. He draws his audience's attention to the consequences of rejecting and mistreating people on the basis of ethical or social considerations. Not being legally recognized by any state, the dignity of the stateless person is naturally violated. This study, which takes a semiotic and sociocritical perspective, aims to address this major challenge.

Keywords: statelessness, dramatist, human rights, nationality, violations.

INTRODUCTION

Toute personne devrait avoir une nationalité qui la rattache juridiquement à l'État auquel elle appartient. Cependant, pour des raisons diverses, certaines personnes s'en trouvent encore dépourvues ; d'où le concept d'apatridie. De ce point de vue, tout individu qu'aucun pays ne considère comme son ressortissant par l'application de l'article 1er de la Convention de 1954 relative au statut des Apatrides est un apatride. Les supplices et les humiliations des apatrides sont alors légions. Face à cette situation avilissante, le Haut-commissariat des Nations Unies aux

Réfugiés décide d'abroger le calvaire de ceux-ci en faisant adopter un plan de 2014-2025 visant à mettre fin à l'apatridie dans le monde. En dépit des initiatives prises par différents États dont la Côte d'Ivoire et les efforts déployés, la situation demeure toujours préoccupante. C'est dans ce contexte qu'il nous apparaît opportun de réfléchir sur le sujet : « L'apatridie dans *De la chaire au trône* d'Amadou Koné ».L'indispensabilité de la carte nationale d'identité n'est plus à démontrer. Elle sert, selon l'historien P. Kipré (2010, p.9), « à distinguer le citoyen de l'étranger.» En effet, le fondement esthétique de l'écriture de *De la chaire au trône* est la conversation comme procédure opératoire de l'enchevêtrement de cultures différentes mais convergeant vers la rencontre de ce qui unit les hommes de toutes les races et de tous les continents. Ce qui motive et accroît le plaisir de lire cette pièce majeure, c'est l'inopiné, le caractère surprenant, voire l'émotion qu'elle suscite. En déjouant l'attente du lecteur-spectateur vers une situation émotionnelle, le dramaturge rapproche les cultures en présence. Il est frappant de constater la manière dont la cadence de cette rencontre culturelle amène le lecteur-spectateur à rester permanemment en éveil. L'intérêt ainsi suscité a ceci de valorisant que le lecteur-spectateur est dans une effervescence, libérant ses aptitudes d'écoute au décryptage des signes et des langages théâtraux. A ce sujet, Blédé L. (2016, p. 27) précise : « Notre théâtre, l'art dramatique africain aura pour matière la vie et son éternel mystère : la mort, les présences secrètes, invisibles, les totems, les interdits. »Cela insinue que la dramaturgie africaine contemporaine suscite des personnages éveilleurs, intégrant harmonieusement acteurs, public, selon le sens de la complémentarité, voire de la complicité. Dans ce spectacle communiel, chacun collabore à l'acte de création, grâce au savoir-faire et à l'art de dire. Toutefois, la représentation permet de voir ce qui est donné à lire. Ce besoin impérieux fait dire à l'historien philosophe H. Gouhier (1943, p. 16) que le texte est « le centre de la synthèse théâtrale et tout part de lui. »L'objectif de cette étude est de montrer que l'apatridie est un phénomène dégradant qu'il convient d'éradiquer. Quelles sont les causes et les conséquences de l'apatridie ? Quelle est sa perception dans *De la chaire au trône* d'Amadou Koné ? Quelles solutions convient-il de préconiser pour lutter efficacement contre cette violation des droits humains ?La lutte contre l'apatridie comme hypothèse formulée est caractéristique des approches méthodologiques suivantes : la sociocritique et la sémiotique, en raison de la portée socioculturelle de cette étude et des systèmes de signes qui densifient le texte. La démarche de la présente réflexion vise les causes et les conséquences de l'apatridie pour progresser vers sa perception analytique dans *De la chaire au trône* d'Amadou Koné afin de parvenir à des solutions idoines.

1. Les causes et les conséquences de l'apatridie

L'être humain a droit à un nom, une famille, un pays. Ce sont ses droits fondamentaux. Sans ces droits, vous êtes supposé ne pas être un homme. Ce phénomène qu'est l'apatridie a une valeur étiologique et présente de graves conséquences.

1.1. Les causes de l'apatridie

L'apatridie tire ses origines de situations diverses et ses effets sur les victimes qu'elle touche sont désastreux. En Afrique, si la dignité de la victime est bafouée, cette humiliation devient une tragédie car l'humiliation et ses corollaires moraux, voire psychologiques tuent.

Les causes de l'apatridie peuvent relever de l'ignorance ou de la négligence. C'est le cas du personnage Mélédouman de J.-M. Adiaffi (2002, p. 66), qui, pour avoir perdu sa carte d'identité, a été conduit en prison où il a essuyé les affronts des gardes du commandement blanc. Il a subi des sévices corporelles et morales et a été atteint dans sa dignité : « Le voici nu, aveugle, torturé, accablé […] (ses) cils brûlés, (ses) prunelles arrachées ». Les épreuves de la vie enseignent. Mélédouman, assagi, reconnaît plus que quiconque la valeur, l'importance d'une pièce d'identité. À ce jour, les Mélédouman sont encore nombreux et les analphabètes doivent être les plus nombreux. À la limite, la vie telle la situation du continent africain est distrayante, voire dérisoire. Si Mélédouman avait soigneusement gardé cette pièce d'identité, il n'aurait pas été rabroué, ridiculisé de la sorte. A. Ziss (1977, p. 206) corrobore cette idée en ces termes : « La dérision est liée aux contraintes sociales, aux tâches de lutte de libération. »

Les causes de l'apatridie peuvent être structurelles. Il est ici question de déviation en matière de nationalité. Elles peuvent être autonomes ou liées au phénomène migratoire. C'est le cas de Malik, mari de Mélisse dans *La terre qui pleure* de M. Bandaman (2000, p. 60) :

> **« La deuxième ombre**
> (…) Et d'entre tous les hommes de la terre,
> c'est celui-là, je veux dire cette bête étrange
> dont les parents ont fui les terres aridesde
> leur fichu pays pour venir prospérer surnotre
> misère et notre générosité que tu as choisi. »

Les défaillances autonomes se dévoilent au niveau de l'attribution et du retrait de la nationalité. La nationalité peut être d'origine ou acquise tout le temps. En cas de son retrait, le sujet devient apatride. En principe, toute personne peut éprouver le désir de renoncer à sa nationalité. Cependant, la Convention de 1961 prévoit que les individus ne peuvent renoncer à leur nationalité que s'ils démontrent qu'ils possèdent ou vont sûrement acquérir une autre nationalité. Certaines lois sur la nationalité adoptées dans les années 1960, ne sont pas tout à fait conformes aux normes internationales contemporaines sur la prévention et la réduction des cas d'apatridie. Nous en voulons pour preuve l'absence de sauvegarde pour les enfants nés ou trouvés sur le territoire qui se retrouveraient autrement apatrides. S'agissant des mouvements migratoires, les droits humains ne sont pas toujours respectés. Les effets sont comparables à ceux que les exodes provoquent dans le cas des migrations de la peur, entre autres, les réfugiés des guerres civiles, les réfugiés politiques, même s'ils sont limités dans le temps. Il peut être question d'un probable retour au pays d'origine. Dans ce cas de figure, la paupérisation s'accompagne de remarquables distorsions sociales et de la fragilisation de la cohésion du tissu social déjà fissuré .C'est le cas de Boka traité d'étranger par Djinan et ses suppôts, mais qui se défend bec et ongles dans *On se chamaille pour un siège* de H. Kakou (2007, pp. 102-103) :

> **DJINAN**
> Tu te fais appeler Boka, pour faire croire
> que tu es de chez nous ! Mais c'est ton véritable nom c'est Bokar ?
> Ton père s'appelle Djori Diallo Tigui Bocar !
> **KOKOTI**
> C'est ça la vérité !

DES VOIX
Ahan ?
BOKA
Écoutez-moi, je suis autant originaire de ces terres que vous !
Je suis né ici ! J'ai grandi ici !
Le pays auquel on appartient, n'est-ce pas là où l'on a vu le soleil
pour la première fois ?
KOKOTI
Une grenouille a beau s'exposer au soleil,
Elle ne devient jamais margouillat ! (Tableau IV, pp. 102-103).

Pour Boka, le fait de naître sur un territoire étatique lui donne d'emblée la plénitude de la nationalité.
La situation analogue est abordée dans *La couronne aux enchères* de F.J. Amon d'Aby (1988, Acte II, premier tableau, p. 149) **:**

« **Le commandant** (à Seydou Koné). –As-tu des droits à la chefferie traditionnelle des Massafoué ?
Seydou Koné. Je ne vous cacherai pas mon origine. Je suis Soudanais.
Koulou Miessan.- C'est un Dioula, mon commandant, je suis un Dioula.
Seydou Koné. – Oui, Dioula, si vous voulez. Mais établi depuis plus de trente ans dans ce pays où
J'ai acquis tous mes biens, j'estime que j'ai le droit et le devoir de diriger si ceux qui ont la charge se révèlent incapables. »

Le Soudanais Seydou Koné postule qu'il est dans ses pleins droits d'être ivoirien pour avoir séjourné plus de « trente ans » en Côte d'Ivoire où il a acquis « tous ses biens. » Il ose traiter Koulou Miessan de raciste. Certaines législations subordonnent l'acquisition de la nationalité à des critères discriminatoires, raciaux, ethniques, ou tribaux.

En outre, des défaillances normatives sur la nationalité sont liées au phénomène migratoire. En effet, le déplacement de populations qui passent d'un pays dans un autre pour s'y établir est une cause majeure d'apatridie. Quelle que soit la nature de cette migration, régulière où illégale, subie ou volontaire, elle peut aboutir à l'apatridie en cas de rupture avec le pays d'origine. Cette rupture peut être à l'origine d'une perte ou d'une confiscation des documents d'identité ; ce qui entraîne l'impossibilité de prouver l'existence de lien juridique avec l'État d'origine. Des conflits de lois peuvent aussi être une source d'apatridie liée au phénomène migratoire avec son corollaire de mariages entre ressortissants de deux États et de naissances dans des États autres que celui d'origine de l'un, ou l'autre des parents.

Les causes de l'apatridie peuvent être conjoncturelles. Elles sont généralement dues à des défaillances administratives, c'est-à-dire aux lacunes des agents. Ces lacunes peuvent se révéler au niveau de l'enregistrement des naissances, de la mauvaise gestion des données peu recommandables.

Pour ce qui est de l'enregistrement de naissance, l'acte de naissance est un outil, un document indispensable pour l'établissement de l'identité d'un individu. Ce droit à l'enregistrement à la naissance est inscrit dans la Charte africaine des droits et du bien-être de l'enfant. En dépit de cette obligation, le taux d'enregistrement est relativement faible, notamment en milieu rural ; peut-être que la sensibilisation et l'éducation des parents ne se font pas correctement et régulièrement. Les causes de l'apatridie étant patentes, il convient de nous intéresser aux conséquences que ce phénomène a sur la vie des individus affectés.

1.2 .Les conséquences de l'apatridie

Les droits de l'homme sont des droits inhérents à l'être humain. Ces droits sont consubstantiels, inaliénables. Ils sont atemporels, éternels et universels. En Afrique, les droits de l'homme sont constamment violés. L'apatride n'ayant pas de personnalité juridique, ne peut accomplir aucun acte légal. L'apatridie comporte des conséquences aussi bien humanitaires que sécuritaires.

Victime de violation de ses droits fondamentaux, l'apatride ne peut bénéficier d'aucune protection internationale. En principe, toute personne peut se prévaloir de tous les droits et libertés garantis par la Déclaration universelle des Droits de l'Homme sans aucune discrimination raciale, sexuelle, ethnique ainsi que des autres outils juridiques de protection des droits de l'Homme ratifiés par l'État sur le territoire où il se trouve. Néanmoins, dans la pratique, la jouissance des droits est subordonnée à la preuve d'une existence légale. Dans ces conditions, les apatrides incapables de produire cette preuve sont victimes de violations de leurs droits fondamentaux : civils et politiques, économiques, sociaux et culturels. S'agissant des violations des droits civils et politiques, l'apatride est dans l'impossibilité de jouir de son droit de vote et du droit d'éligibilité. La liberté d'aller et venir est restreinte ; passer les contrôles frontaliers ou internes est du fil à retordre, l'accès à la justice lui est également difficile. Concernant les droits économiques, sociaux et culturels, les apatrides sont incapables de prouver leur existence légale. Ils peuvent difficilement jouir des droits à l'éducation, à la santé, à l'emploi, au mariage. Ils sont également victimes de traitements avilissants tels que les arrestations arbitraires, l'exclusion sociale. C'est le cas de Mélédouman, arrêté arbitrairement par le commandant de cercle dans *La carte d'identité* de J.-M. Adiaffi (2002, p. 3) :

> « -C'est bien toi, Mélédouman (soit : « je n'ai pas de nom »,
> soit exactement : « on a falsifié mon nom ») ?
>
> - Oui, c'est bien moi, le prince Mélédouman.
> - Prince ! prince ! Qu'est-ce qu'il ne faut pas entendre…
>
> Eh bien, suis-moi au cercle prince, prince de la principauté de mon cul ! »

À cette époque, le Blanc était tout puissant, un Seigneur à qui il fallait obéir indolemment. Il avait droit de vie ou de mort sur le Noir. Il disposait de son fouet, de ses valets et de sa prison.

Par ailleurs, l'instabilité des conditions démographiques est un facteur d'aggravation du non-respect des droits humains. Il suffit d'analyser les politiques de migration, singulièrement dans les pays d'accueil pour se rendre à l'évidence que l'accroissement rapide de la population immigrée provoque dans certains États des tensions sociales nouvelles et des relents de xénophobie. Quelquefois, des mesures d'expulsion d'immigrés illégaux sont prises. Le tribun de M. Bandaman (2000, p. 14) dira : « Quand dis-je, nous aurons chassé les étrangers, tous les biens nous

reviendront. » Le tribun estime que leur terre est devenue un lupanar, la propriété des étrangers qu'il assimile à des voleurs, à des brigands, et ce sont ceux-là qui font la pluie et le beau temps. Ce sont des envahisseurs accablants et suffocants. Ils ont la mainmise sur tout, et font main basse sur l'économie du village, de la région, voire du pays. La plupart des apatrides vivent en marge de la société, sans aucune possibilité de réaliser leurs ambitions, faute de mécanisme pour leur identification et leur protection.

Sur le plan sécuritaire également, les apatrides ne sont pas logés à une bonne enseigne. Ils subissent toutes sortes de préjudices, dans la mesure où ils ne jouissent d'aucune protection de l'État. Ce sentiment d'impuissance et de frustration peut conduire à la révolte et devenir un élément déclencheur d'instabilité politique pour l'État. C'est l'exemple de la Côte d'Ivoire dont la question de l'identité nationale a été un élément principal du conflit armé qui a secoué le pays en 2002, de même que les crises électorales de 2020. Il en est ainsi de la guerre déclenchée en 1994 en République Démocratique du Congo. Il en résulte l'instabilité chronique qu'a connue ce pays eu égard à la remise en cause de la nationalité des Banya rwandais.

Sur le plan international, l'apatridie peut être source de menace pour la paix et la sécurité. En effet, l'apatride assuré de ne pouvoir jouir de ses droits et de ne bénéficier d'aucune protection peut éventuellement adhérer aux groupes et aux organisations criminelles. Le sentiment d'injustice et d'expulsion qu'il peut ressentir des conséquences humanitaires de son sort et le désir de faire assumer l'État peuvent être une raison suffisante pour participer à des activités de déstabilisation de la communauté internationale. Cette situation peut être une des raisons de la multiplication des groupes terroristes. Les communautés d'accueil les vouent aux gémonies en raison de leur inconduite. Ils sont présentés comme des personnes amorales, des fossoyeurs de régime. Les causes et les conséquences de l'apatridie étant appréhendées, comment est-elle perçue dans *De la chaire au trône ?*

2. L'analyse de l'apatridie dans *De la chaire au trône*

De la chaire au trône fait la satire de l'apatridie. Ce qui frappe d'emblée le lecteur, c'est la liste des personnages et le prologue. Le dramaturge refuse de donner des noms propres de personne à ses personnages ; il les appelle par leur fonction. L'homme se voit ainsi réduit à ce qu'il fait. Les échanges dialogiques permettent de découvrir que le personnage du voyageur est un apatride. Il est volubile et éhonté.

2.1. Un apatride volubile et éhonté

L'identité a toujours été la source de nombreuses controverses vu que ses contours n'ont pas toujours été bien maîtrisés. Ce concept est très discuté, mais le moins compris. Pour Levi-Strauss (1994, p.76) :

> « L'identité est attachée à la notion de permanence, de maintien de repères fixes, constants, échappant aux changements pouvant affecter le sujet ou l'objet par le cours du temps. En deuxième lieu, l'identité s'applique à la délimitation qui assure l'existence à l'état séparé, permettant de circonscrire l'unité, la cohésion totalisante indispensable au pouvoir de distinction. Enfin, l'identité est un des rapports possibles entre deux éléments par lequel est

> établie la similitude absolue qui règne entre eux, permettant de les reconnaître comme identiques. »

L'enjeu identitaire est extrêmement important et préoccupant dans les États africains si bien que le dramaturge Amadou Koné a bien voulu faire son procès dans son œuvre théâtrale *De la chaire au trône.* Par exemple, le vêtement identifie les cultures et les catégories sociales. Au théâtre, le costume est un élément signalétique du statut social. Il est un moyen de métamorphose du personnage, un des signes visibles dans la représentation. Amadou Koné a le souci de ne pas révéler la vraie identité de ses personnages, en ne leur attribuant pas de nom propre. Ainsi, il les dépersonnalise.

Le début de cette pièce suscite de la curiosité : c'est le système de camouflage. Non seulement l'auteur refuse l'absence d'onomastique originale au profit de noms composés, de groupes nominaux tels que : Le prince, Le voyageur, La jeune fille, Le premier garde, Le premier vieux, Le deuxième vieux, Le troisième vieux, La voix, Les rythmes du tam-tam (p.99), mais encore les lieux ne sont pas nommés. Le dramaturge laisse le lecteur – spectateur dans le vague, le flou en ce qui concerne l'espace par l'emploi de groupes nominaux : quelque part (…), un pays étranger (…), un palais (prologue, p.101), d'adverbe partout (p. 101) tous indiquant le lieu. Il indique que ce pays est à l'image des autres pays, mais la précision qui est de rigueur et qui instruit le lecteur-spectateur quant à la progression de l'intrigue est : un pays où on vit la loi ou la coutume. (Prologue, p.101).

Le lecteur-spectateur a la certitude qu'il s'agit là d'un État de droit. C'est donc dans ce pays de droit que Le voyageur passe (idem). C'est un voyageur errant. Il passe en contemplant la superbe façade du palais (p.101), il rêve et parle, mais dans le palais le drame qui germe s'apprête à éclater (p.102). Celui-ci ne s'immisce pas à cette histoire, il y est étranger (idem). Cependant, il est impliqué, il a quelque chose à voir à l'histoire. (Idem).Il va sans dire que Le voyageur est un personnage important. Il constitue un pion essentiel, il est au cœur du dispositif. Ce prologue en dit beaucoup sur les lieux, les événements de manière voilée, créant ainsi le suspense. Le prologue présente le continent africain telle une terre de forts contrastes :

> Un pays où les enfants jouent et rient et pleurent, où on s'aime et où on se hait, un pays où la condition humaine est la même que partout ailleurs avec d'un côté joie débordante de vivre et de l'autre côté tragique réalité … (p.101).

La scène se passe au palais. Mais à ce niveau, deux espaces s'offrent au lecteur-spectateur : dehors et à l'intérieur du palais. L'intérieur est investi par Le prince, La jeune fille, Le premier vieux, Le deuxième vieux et Le troisième vieux. L'extérieur est le biotope du voyageur et des gardes. Les deux espaces sont contrastés : l'intérieur se caractérise par sa somptuosité et l'extérieur, occupé par Le voyageur et les gardes, par la frugalité. Privilège est accordé au voyageur de prendre la parole en premier dès l'ouverture du rideau, subjugué par l'architecture, la beauté du palais :

> **Le voyageur**. – Joli palais ! Oui, joli palais en vérité ! Si j'en jure par la façade, l'intérieur doit être une espèce de paradis, un domaine des dieux. Heureux sont les mortels qui vivent là. (p105).

Le voyageur n'a pas l'air agressif et dangereux. L'objet de sa présence devant le palais, c'est la beauté de la façade extérieure. Toutefois, le bâtiment laisse présager une vie en rose de ses

habitants. Aucun soupçon de vouloir pénétrer à l'intérieur ne pèse sur lui. En dépit de ses réponses apparemment convaincantes, Le premier garde estime qu'il n'est pas exempt de suspicion. Celui-ci lui demande alors de décliner son identité : **Le Premier garde**. – Donne-moi ta carte d'identité. (p.109).Le voyageur remet sa carte d'identité au Premier garde en prétextant qu'il accepte de le faire parce qu'il est de bonne humeur. Le premier garde scrute la carte et découvre qu'il n'est pas de la même République que lui. La République de l'étranger en question étant inexistante, le doute plane sur son identité :

> **Le voyageur**.- Je ne suis d'aucune république, moi. Ce pays qui m'a délivré cette carte n'est pas mon pays non plus. Parce qu'un jour j'en ai eu assez de me faire prendre deux mille francs pour manque de carte d'identité, je me suis fabriqué un jugement supplétif et j'ai fait établir une carte. Le nom qui est dedans n'est pas mon nom. (p.109).

Le voyageur est un personnage universaliste, « d'aucune république » et fait éclater les frontières étatiques. Pour lui, toute personne devrait être à l'aise dans tout pays. Le voyageur détient un faux papier. L'acte de naissance est un outil indispensable pour établir l'identité de tout individu. Si le voyageur, dans ce cas de figure, a pu obtenir un jugement supplétif irrégulier, c'est qu'il est certainement parvenu à corrompre un agent de l'État civil ; vu que la carte d'identité est subordonnée à l'acte de naissance. Ignorant, Le voyageur pense que le rôle essentiel d'une carte d'identité se résume seulement à l'évitement des tracasseries routières. Il demeure apatride parce que le nom mentionné sur la carte n'est pas le sien. Le voyageur dénonce la corruption, voire les lacunes des agents dans les services de l'État. Quelquefois, l'on assiste à une démission des fonctionnaires et agents de l'État. Ceux-ci ne font pas correctement le travail pour lequel ils sont payés. Ce sont des défaillances administratives occasionnées par la mauvaise gestion des données de l'état civil et les mauvaises pratiques administratives. Ces pratiques sont dénoncées par Le deuxième garde : **Deuxième garde**.- C'est grave ça ! Très grave ! (p.109).

La gradation ascendante dans les termes « grave », « Très grave ! » souligne l'intensité de la gravité de cette pratique dégradante. Cet esclandre n'ébranle nullement Le voyageur qui rétorque : Peut-être, mais ça ne vous regarde pas.(idem). Le voyageur est hardi et audacieux. Il nargue ainsi les gardes, provoquant l'ire du premier garde qui marmonna des invectives : **Premier garde**.- Ouais, tu as raison. Ce n'est pas nos oignons. Tu peux partir. (Il ne rend pas la carte et Le voyageur semble aussi l'avoir oublié.) (Idem).Le voyageur donne l'impression de ne pas s'offusquer outre mesure, puisqu'il n'en fait pas un drame : il semble l'avoir oubliée (idem). Son comportement est absurde. Il se désarticule comme au théâtre de l'absurde des années cinquante. En effet, Le voyageur a perdu son identité. Il échappe à toute individualisation, car ne s'identifiant à aucune famille, à aucun pays. Il se réduit ainsi à une vague fonction : Le voyageur. De plus, il apparaît comme un personnage solitaire. Pour M. Pruner (1998, p.90), «les auteurs suggèrent ainsi la déshumanisation d'une société dans laquelle l'individu est de plus en plus aliéné». Aussi a-t-il l'air de se trouver dans une situation pécuniaire peu brillante :

> **Le voyageur**.- Mon pauvre ami, si j'étais un génie, je ne passerais pas mon temps à courir les routes dans cet état. Je me servirais de mes pouvoirs pour bâtir un palais comme celui-là. Et je vivrais dedans, respirant les doux parfums, dégustant les meilleurs plats et toujours dans les bras des plus belles filles de la terre. Je suis revenu parce que ton camarade a gardé ma carte d'identité et j'ai voulu la récupérer. (p. 111).

Le premier garde lui remet la carte et Le voyageur se résout à partir de-là. Certains apatrides ignorent leur lieu de naissance, à l'instar de ce voyageur : (…) Je ne vous dis pas où je suis né, je ne le sais pas. (p. 112). Il n'est d'aucune religion. Après avoir été fidèle chrétien, puis musulman, il a fini par comprendre qu'il avait fait la connaissance avec les religions et non avec Dieu. (p.114).Pour lui, les religions ne mènent pas à gagner le ciel, sauf la foi en Dieu seul. Ce dernier n'exerce aucun métier suite aux réchignements aux tâches. Il trouve qu'il était constamment exploité par les riches. Tous ces aspects font de lui un personnage aux contours imprécis. Toutefois, il convient de cerner la portée de son message.

2.2. La portée du message du voyageur

Il s'agit de donner la quintessence, la signification que revêt le discours du voyageur. Le dramaturge fait vivre l'expression de l'âme d'un peuple. Cette action est dynamisée par la parole qui s'ancre dans un temps, un lieu et un certain type d'interaction entre les interlocuteurs. Le discours est donc perçu selon A.-J. Greimas (1966, p. 42) « comme le lieu de distorsions de significations dues aux exigences contradictoires de la liberté et des contraintes de la communication, aux oppositions des forces divergentes, de l'inertie et de l'histoire. »

En effet, les échanges dialogiques entre Le voyageur et les gardes laissent entrevoir les réalités inhérentes à l'apatridie tant dans le monde qu'en Afrique. Le voyageur attire l'attention des autorités sur la circulation des faux papiers. Nombreux sont encore ceux et celles qui détiennent, entre autres, de fausses pièces d'identité, de faux extraits de naissance, de faux casiers judiciaires, de faux permis de conduire, de faux diplômes, et qui ne sont inquiétés outre mesure. Ces personnes indélicates devraient être traquées et conduites devant les juridictions pénales. Une personne qui ignore son lieu de naissance est douteuse ; elle n'est pas digne de confiance. Les altercations survenues entre les deux parties en présence sont révélatrices du calvaire que vivent les apatrides. L'angoisse morbide s'empare constamment d'eux. Le voyageur appelle à évacuer l'angoisse née surtout des régimes liberticides, afin de rendre la liberté éternelle. À ce sujet, L. Althusser (1976, pp. 98-99) affirme :

> « La dénonciation artistique des forces sociales caduques aide l'humanité à se libérer des survivances du passé, à détruire les traditions surannées, à leur porter de tels coups qu'elles cessent de peser sur les esprits des générations pleines. »

La violence, la misère et la souffrance sous toutes ses formes enlèvent parfois à l'Homme le goût pour la vie. La présence constante du voyageur devant la façade du palais sans prétendre ou pouvoir y pénétrer est l'expression de la disparité entre riches et pauvres, symbolisée par l'occupation de l'intérieur par Le prince (riche) et l'extérieur par Le voyageur et les gardes (les pauvres). En marge de la thématique de l'apatridie, l'universalisme est sous-jacent. Le voyageur apatride ne se réclame de nulle part. Il prône l'universalisme et la liberté de vivre pleinement sa vie. C'est certainement ce qui a amené Amadou Koné à ne pas nommer le pays d'origine du voyageur. À ce propos, Blédé L. (2020, p. 77) dira ; « À bas les Races. Vive le Génome Humain ! » La meilleure richesse de l'homme, c'est bien l'homme. Il faut toujours avoir pour les autres un regard de bienveillance. L'amour est ce qu'il y a de plus beau, de plus valorisant, de plus humain. Il

est difficile à le vivre dans un monde où les intérêts s'entrechoquent. Par ailleurs, la racine de tous les maux est la cupidité ; aujourd'hui, l'argent régente tout. Vu l'effet dévastateur de l'apatridie, c'est le lieu de proposer des solutions en vue d'éradiquer cette violation des droits humains.

3. Propositions de solutions

L'apatridie peut être jugulé à deux niveaux : au niveau national et au niveau international.

3.1. Sur le plan national

Une personne apatride est sans nationalité, elle ne bénéficie pas de la protection juridique d'un État. Des agents ou des volontaires doivent être formés pour organiser des séances de sensibilisation de masse et de proximité envers la population et les autorités locales ou sur les radios communautaires en vue de les informer et de les éduquer.

L'État doit construire des centres d'état civil de proximité. Ce faisant, les populations seront en mesure de se procurer les documents de naissance ou d'identité. Les prestations doivent être gratuites ou à défaut, les coûts doivent être revus à la baisse afin de permettre aux moins nantis et aux nécessiteux de se procurer une carte nationale d'identité ou un extrait d'acte de naissance. Les populations ne doivent plus faire preuve de négligence quand il s'agit de se faire établir une pièce d'identité. En effet, la négligence doit être combattue car elle est pernicieuse.

La carte d'identité se veut donc précieuse. Il ne faut pas la dédaigner. Les agents de l'état civil doivent éviter d'être corrompus, ils doivent fournir des services de qualité et une gestion saine et transparente des données de l'état civil. Ils doivent offrir un bon accueil aux demandeurs de document d'identité selon les dispositions légales. Les populations doivent également dénoncer les mal intentionnés, les fraudeurs, les trafiquants d'identité à l'autorité compétente.

Afin d'éviter d'être marginalisés, les habitants peuvent se rendre dans les bureaux de l'Administration et se déclarer pour être des citoyens à part entière dans les pays d'accueil lorsque ceux-ci ont adhéré à de nouvelles conventions. C'est le cas de la Côte d'Ivoire qui ,en 2013, a adhéré aux deux conventions internationales relatives à l'apatridie : la convention de 1954 relative au statut des apatrides et la convention de 1961 sur la réduction des cas d'apatridie. Les pays africains doivent consentir des efforts supplémentaires pour donner une chance de succès à l'éradication de ce fléau. L'apatride doit éviter de se comporter comme un hors-la-loi, un marginal. S'il devient une menace, un danger pour le pays, il sera rejeté et puni conformément à la loi. Accepter de lui offrir gîte et couvert ne lui donne pas le droit de pousser son orgueil à son paroxysme. M. Bandaman (2000, p. 61) fait intervenir à ce sujet le père de Mélisse sous les traits d'une ombre, accusant le défunt mari de sa fille Mélisse d'être un apatride invétéré :

> « **L'ombre**
> Tu savais bien qu'il était recherché par les services secrets de l'État. Et bien ! Comme on ne le voyait nulle part, le président a décidé de faire raser toute la population qui lui est d'ailleurs hostile depuis qu'un des nôtres s'est mis dans la tête qu'il pouvait être président. »

L'apatride est alors considéré comme le fossoyeur d'une civilisation. Il doit par conséquent changer d'attitude pour éviter d'être rejeté par la communauté d'accueil.

3.2. Sur le plan international

En dépit de la volonté affichée par la communauté internationale de juguler ce fléau qu'est l'apatridie, l'on constate qu'à l'état actuel, au moins dix millions de personnes, selon le Haut-commissariat des Nations Unies pour les Réfugiés (UNHCR), sont sans nationalité dans le monde. Ils ne sont légalement pas reconnus par aucun pays. Au regard de ce déni de droit, l'UNHCR, en conséquence de son mandat, encourage les États à abroger définitivement cette souffrance. Face à ce phénomène dégradant, l'adoption d'un nouveau mode d'acquisition de la nationalité est nécessaire. C'est la possession d'état. C'est la situation apparente d'une personne, dont le comportement, la célébrité et la manière dont elle est nommée attestent de la composante de son état civil, comme d'un lien filial, d'une relation matrimoniale, de sa nationalité ou de son sexe. À titre illustratif, ce mode d'acquisition de la nationalité est appliqué au Togo[1] à l'article 1er de sa loi sur la nationalité. Il en est ainsi pour le Sénégal[2].

En outre, la base de données nationale de naturalisation telle que financée par le Haut-Commissariat des Réfugiés (HCR) au profit de la Côte d'Ivoire devra être régulièrement actualisée par la numérisation continue des décrets de naturalisation afin de résoudre opiniâtrement le problème d'archivage desdits décrets. Il convient de saluer la réforme dudit État sur l'acquisition de la nationalité par naturalisation. Effectivement, par décret n° 2019-1096 du 18 décembre 2019 portant création d'un bureau national de la naturalisation, l'État de Côte d'Ivoire a mis en place un Bureau Central de la Naturalisation qui aura pour missions d'accélérer le traitement des procédures de naturalisation de manière à parvenir à leur règlement dans des délais raisonnables et de lutter ainsi à terme efficacement contre les fraudes sur la nationalité.

La problématique de l'identité a toujours été objet de débats, tant ses contours sont difficilement cernables. Il convient de retenir que les pièces administratives sont très précieuses. Chaque individu doit acquérir sa carte d'identité ou en prendre soin au cas où il en posséderait ; car l'incidence immédiate résulterait de la perte du droit d'avoir des droits.

CONCLUSION

De ce travail, il ressort que les motivations du sujet ont porté sur « L'apatridie dans *De la chaire au trône* d'Amadou Koné ». La première phase du travail a porté sur les causes et les conséquences de l'apatridie. La situation d'apatridie des individus se justifie par des facteurs tels que la succession d'État, le phénomène migratoire, les entraves administratives, la défaillance du système d'enregistrement des naissances et de l'identification, les frustrations de certains agents indélicats

[1] Article 1er de la loi du 11 septembre 1978 sur la nationalité togolaise : « Est Togolais, l'enfant né au Togo d'un père et d'une mère nés au Togo, qui a sa résidence habituelle sur le territoire de la République Togolaise et jouit de sa possession de Togolais. La possession d'état au sens de l'alinéa qui précède consiste notamment dans le fait pour l'intéressé :

a) de s'être constamment et publiquement comporté comme un Togolais ;
b) d'avoir été constamment et publiquement traité comme tel par la population et autorités togolaises

[2] Article 1er loi n° 61-10 du 7 mars 1961 déterminant la nationalité sénégalaise. Loi sur la nationalité togolaise du 11 septembre 1978.

de l'état civil, qui ne facilitent pas l'établissement de leurs liens de rattachement juridique avec un État. À ces facteurs s'ajoutent l'ignorance et la négligence de ceux-ci. Les conséquences, elles, sont humanitaires et sécuritaires. L'apatride est victime de violations de ses droits fondamentaux et ne peut bénéficier d'aucune protection internationale. Le théâtre est une science, un vecteur d'éducation, une stature qui permet de mieux connaître les réalités de la vie sociale. Il est d'utilité publique. De ce point de vue, une incursion dans *De la chaire au trône* a été faite pour appréhender la manière dont l'apatridie y est manifestement perçue ou traitée. Elle relève de la méconnaissance du concept de l'identité de la part du voyageur apatride. En tout état de cause, la carte d'identité qu'il a en sa possession a été frauduleusement acquise. Eu égard aux graves violations des droits humains aux conséquences désastreuses dont sont victimes les apatrides, quelques solutions idoines ont été proposées. Elles permettent de lutter efficacement contre ce phénomène tragique. En dépit de ces aspérités, cette œuvre dramatique est un panel de richesse. Le voyageur ne se réclamant d'aucun pays, insinue qu'il n'ya de richesse que l'Homme. Celui-ci devrait se sentir maître chez lui, partout où il se trouverait. Il fait ainsi voler en éclats les barrières raciales, étatiques, ethniques et religieuses ; d'où l'universalité et la mondialisation.

Bibliographie

Corpus

KONÉ Amadou, 1974, *Lerespect des morts* suivi de *De la chaire au trône*, Paris, EDICEF.

Autres ouvrages

ADIAFFI Jean-Marie, 2002, *La carte d'identité*, Éditions Hatier International.

AMON D'ABY François Joseph, 1988, *Le théâtre en Côte d'Ivoire, des originesà 1960* ; suivi de *Kwao Adjoba* et de *La couronne aux enchères*, Abidjan, CEDA.

ALTHUSSER Louis, 1976, *Positions*, Paris, Éditions Sociales.

AVNER Ziss, 1977, *Éléments d'esthétique marxiste*, URSS, Éditions du Progrès.

BANDAMAN Maurice, 2000, *Au nom de la terre* suivi de *La terre qui pleure*, PUCI.

BLÉDÉ Logbo, 2016, *La pièce de théâtre*, *une littérature pour les arts du spectacle*, Abidjan, Le Graal.

BLÉDÉ Logbo, 2020, *Éphéméride*, Abidjan, Nouvelles Éditions Balafons.

GOUHIER Henri, 1943, *L'essence au théâtre*, Paris, Présences.

GREIMAS Algirdas-Julien, 1966, *Sémiotique structurale*, Paris, Larousse.

KAKOU Hyacinthe, 2007, *On se chamaille pour un siège*, Abidjan, Vallesse Éditions.

KIPRÉ Pierre, 2010, *Migrations en Afrique noire*. *La construction des identités nationales et la question des étrangers*, Abidjan, Les Éditions CERAP.

N'GAL Georges, 1994, *Création et rupture en littérature africaine*, Paris, L'Harmattan.

SANKOFA N° 21, décembre 2021, pp. 93-101 *ISSN : 2226-5503*

LE THEATRE IVOIRIEN COLONIAL, UNE DRAMATURGIE ASSISTEE

Hermann Guy Roméo **ABE**
Institut National Supérieur des Arts et de l'Action Culturelle (INSAAC)
Côte d'Ivoire, Abidjan
hermannabe225@gmail.com

RÉSUMÉ

Le théâtre ivoirien, qualifié de populaire pendant la colonisation, a émergé à la faveur de la création du Cercle Culturel Folklorique de Côte d'Ivoire (CCFCI), avec pour principaux précurseurs Amon d'Aby, Bernard Dadié et Coffi Gadeau. Mais ce théâtre subissait les orientations du colonisateur qui lui imposait un canon esthétique, confisquant ainsi la liberté créatrice de ses animateurs. Dans ce théâtre, pour l'essentiel, l'agression et la domination coloniale étaient justifiées et magnifiées. L'instrumentalisation du théâtre ivoirien avait donc pour mission de faire accepter aux Noirs le caractère salvateur de la colonisation. Toutefois, pendant que certains auteurs culturellement déracinés faisaient l'apologie de la culture française, notamment linguistique, au détriment de la culture ivoirienne remise en cause à travers ses coutumes et mœurs, d'autres, en revanche, plus engagés, dénoncent les souffrances des peuples.

Mots clés : colonisation, acculturation, instrumentalisation, mutation sociale, révolte.

ABSTRACT

The Ivorian theater, described as popular during colonization, emerged thanks to the creation of the Cercle Culturel Folklorique de Côte d'Ivoire (CCFCI), with the main precursors Amon d'Aby, Bernard Dadié and Coffi Gadeau. But this theater suffered from the orientations of the colonizer who imposed an aesthetic canon on it, thus confiscating the creative freedom of its animators. In this theater, for the most part, aggression and colonial domination were justified and magnified. The instrumentalization of the Ivorian theater therefore had the mission of making black people accept the saving character of colonization. However, while some culturally uprooted authors praised French culture, particularly linguistic ones, to the detriment of Ivorian culture called into question through its customs and mores, others, on the other hand, more committed, denounced the sufferings of peoples.

Keywords: colonization, acculturation, instrumentalization, social change, revolt.

INTRODUCTION

Introduit par les missionnaires, le théâtre indigène d'expression française connaît à partir de 1930 un développement rapide, précisément à l'école William-Ponty au Sénégal. Cette école avait pour objectif de former des auxiliaires dont l'administration coloniale aurait besoin pour assurer son fonctionnement et son hégémonie. Sous l'impulsion de son directeur Charles Béart (Chevrier, 1990, p. 156), pendant les grandes vacances, les élèves étaient tenus d'enquêter dans le milieu traditionnel et de rédiger des monographies sur les coutumes et les usages les plus marquants.

A partir de ces enquêtes ethnographiques, ils montaient et jouaient des pièces de théâtre lors des fêtes de fin d'année et en présence du corps enseignant et des membres de la bourgeoisie noire locale. Devant le succès de cette démarche, le théâtre devient ainsi le genre dramatique qui donne naissance à la littérature ivoirienne, officiellement en 1933, avec *Les villes* de Bernard Dadié (Akissi, 2019, p. 113). En 1954, avec la naissance du Cercle Culturel Folklorique de Côte d'Ivoire (CCFCI) dont les objectifs étaient l'organisation de conférences, la promotion du cinéma et du théâtre ivoirien, naît le théâtre populaire. Bernard Dadié, Coffi Gadeau et Amon D'Aby en assuraient le suivi et l'animation.

En réalité, il s'agit d'une renaissance d'autant que ce théâtre populaire constitue le prolongement du théâtre indigène fondé en 1938 par Amon d'Aby. Tous ces auteurs étaient issus de l'école normale William-Ponty de Dakar au Sénégal (Kodjo, 1989, p. 92). Bernard Cornult-Gentil (Haut-Commissaire de l'Afrique Occidentale Française), encouragea et soutint la création dramatique. Pour Chrevier, l'on peut s'interroger sur cet intérêt pour l'activité théâtrale : « Quel était le but de Bernard Cornut-Gentil en favorisant ce regain du théâtre ? S'agissait-il de détourner les auteurs de la politique ou bien de contrôler leurs créations artistiques en les canalisant par le biais des subventions judicieusement octroyées ? » (1984, p. 157). D'où l'intitulé de notre sujet : le théâtre ivoirien colonial, une dramaturgie assistée. L'une des missions assignées à Amon d'Aby, alors Secrétaire Général du Centre Culturel Français Côte d'Ivoire (CCFCI), était de : « Présenter sur scène, avec la plus rigoureuse fidélité, les divers états d'âmes du Noir transformé par la civilisation occidentale ou soumis encore à ses croyances séculaires et à ses coutumes » (Cornevin, 1976, p. 143).

Ainsi, ce théâtre semblait subir les orientations du colonisateur. Un canon esthétique était imposé à ces animateurs locaux, emprisonnant leur liberté créative. Il se poserait, sous cette perspective, le problème de l'instrumentalisation du théâtre ivoirien pendant la colonisation. Ceci dit, sous quelles postures idéologiques le théâtre colonial est-il astreint à une rhétorique instrumentalisée ? Ce théâtre servait-il essentiellement les causes du colon ?

La présente étude se chargera de montrer, dans des approches à la fois systémique et sociocritique, l'impact de l'environnement colonial sur la production dramatique. Cet impact qui se dessine dans un mouvement dialectique dévoilera ce mécanisme de magnificence de l'occupation coloniale, qui suscite des dénonciations de ces dérives dans une société culturellement désaxée.

1- LA MAGNIFICIENCE DU POUVOIR COLONIAL

Parler de la magnificence du pouvoir colonial renvoie à la question de la légitimation de l'ordre colonial qui apparaît comme une des préoccupations majeures des dramaturges ivoiriens à la fin des années trente. Il ne s'agit pas d'une attitude qui les singularise. On connaît l'utilisation abusive de ce thème dans les premières œuvres romanesques parues au Sénégal[1]. Ces pièces d'inspiration historique écrites en Côte d'Ivoire entre 1938 et 1958 , sont assujetties à un cliché, voire à un schéma rituel d'exposition où l'agression, puis la domination coloniale sont magnifiées. La France est présentée comme un messie qui vient sauver *in extremis* une Afrique vulnérable et menacée. Trois pièces de Germain Koffi Gadeau, *Les anciens combattants*, *Le mariage de Sogona,* et *Kondé Yao* en particulier*,* militent dans ce sens.

Kondé Yao retrace l'histoire des Gbomis, la tribu d'où est issu l'auteur. L'action se situe pendant l'occupation coloniale. Le décret de 1931, règlementant la justice indigène, dispose que chaque cercle serait doté d'un tribunal indigène de premier et deuxième degré. Au nombre des assesseurs du juge, devait figurer au moins un représentant dans la population locale. Dans *Kondé Yao,* le représentant de Tiébissou devrait être désigné. L'intrigue est ainsi bâtie sur des faits réellement vécus, avec ce trait distinctif que, dès le départ, l'auteur situe le cadre et l'optique dans lesquels vont évoluer les personnages : la collaboration avec l'administration coloniale.

Dans *Kondé Yao,* trois candidats se présentent devant le commandant de cercle : Kondé Yao, patriarche des Gbomis, Niamien Brou, chef de canton des Ahétous et Salé Boua, chef de canton des Nanafouès. Une vive discussion s'engage entre les trois prétendants, chacun faisant étalage de ses mérites. Kondé Yao, Roi des Gbomis, déclare d'un ton narcissique : « Moi Kondé Yao, Roi après Dieu et le blanc qui me commande sur terre » (Gnaoulé-Oupoh, 2000, p. 115)

Quant à Salé Boua, le chef des Nanafouès, il réaffirme son allégeance au blanc, ne s'en cache guère et avoue l'avoir aidé à s'installer. Salé Boua se fait un titre de gloire d'être désigné comme assesseur, charge qu'il revendique comme récompense de ses loyaux services. « Jadis comme aujourd'hui, dit-il, nous sommes les seuls qui rendions de réels services à l'administration. Chacun a pu le constater à l'occasion des recrutements » (Gadeau, 1965, p.133). Niamien Brou, le chef des Ahétous, surenchérit en se vantant de n'avoir opposé aucune résistance à l'occupant. « La charge que le commandant veut nous confier doit revenir qu'à moi seul qui avait reçu le chef blanc sans lui faire la guerre » (Gadeau, 1965, p. 133).

Les personnages se combattent farouchement pour une parcelle du pouvoir administratif. Ils prêchent la collaboration et rivalisent d'ardeur dans la soumission. Cette pièce théâtrale invite à l'assujettissement, à la vassalité au profit du colonisateur, symbole de renouveau et d'équité pour les Africains. Nulle part dans les écrits de Coffi Gadeau, il est mentionné la violence du commandant de cercle. Il est celui qui fait preuve de responsabilité par la voix de son interprète, quand les trois candidats se disputent : « Du silence : l'administrateur vous a convoqués pour désigner un

[1] Il s'agit des œuvres d'Amidou Mapaté Diagne, *Les trois volontés de Malick* Paris, Larose, 1920 ; Bakary Diallo, *Force bonté*, *Paris*, Rieder, 1926. Tous ces auteurs croyaient aux bienfaits de la colonisation dans laquelle ils ne voyaient que des avantages.

accesseur et non pour vous quereller » (Gadeau, 1965, p. 133). Il fait preuve de sagesse et de patience en reportant la rencontre : « Puisque vous ne pouvez pas vous entendre, leur dit-il, reportons la séance à une date ultérieure » (Gadeau, 1965, p. 136)

La pièce s'achève par la mort de Kondé Yao et la désignation du présumé coupable ; Salé Boua est considéré comme son meurtrier. La preuve est faite que, sans le Blanc, aucune entente n'est possible. Sa présence et sa gouvernance sont vitales, indispensables. Tout en assumant son devoir de légitimation du pouvoir colonial, le théâtre ivoirien, adoptant la civilisation occidentale, procède à une critique sévère des coutumes et mœurs africaines. En plus, les productions dramaturgiques coloniales présentent dans leur ensemble une image caricaturale de la tradition africaine. Dans *Kwao Adjoba* d'Amon D'Aby, par exemple, Ahou va rendre visite à Kouassi, le sorcier du village. Elle demande de mettre à mort son frère Mango afin que Kakou hérite de ses biens, et elle paie le prix de l'opération. Le marché est conclu, mais après son départ, Kwao Adjoba prend attache avec ce sorcier. Elle est venue s'inquiéter du rêve funeste qu'elle a fait au sujet de son mari Mango et demande à Kouassi d'exorciser ce sort. Celui–ci accepte de bon cœur le présent qui lui est offert à cet effet, en reconnaissant que Mango est l'homme le plus généreux du village. Il l'élimina pourtant et n'éprouva le moindre regret. Cette façon de présenter les choses relève de la caricature. Dans le compte rendu de sa première présentation, Mathieu Ekra n'avait pas manqué de le relever.

> Les sorciers ici apparaissent comme des tueurs aveugles, des exécuteurs systématiques. Cette présentation me semble inexacte. Les sorciers n'accomplissent pas toutes les missions qui sont commandées, même lorsque le demandeur a un droit naturel sur la victime désignée. Ils examinent toujours la cause de l'intéressé et la soumettent aux magiciens, véritables maîtres de la nuit.[2]

Amon D'Aby présente aussi la médecine traditionnelle sous un mauvais aspect puisqu'elle ne parvient pas à guérir la maladie dont souffre Mango. L'opinion de l'auteur, portée par la voix d'un personnage, est dépréciative et sans indulgence : « voici dix-huit mois que je mâche des feuilles et des racines, absorbe des décoctions, sacrifie des poulets et des moutons, sans compter les nombreux pagnes et foulards que ma femme a été obligée de donner aux guérisseurs » (Amon d'Aby, 1965, p. 16). Non seulement leurs remèdes sont inefficaces, mais ces guérisseurs sont assimilés à des escrocs, à des charlatans.

Dans le même temps, l'image qu'Amon D'Aby présente de la médecine occidentale est des plus reluisantes ; elle coûte cher, mais elle est sûre, efficace et conduit à des guérisons miraculeuses. La santé recouvrée de Mango l'illustre parfaitement. Les propos du chef Kendja, à la cérémonie organisée pour fêter la guérison de Mango, sont à cet égard, édifiants :

> une terrible maladie avait frappé notre ami Mango. Deux années durant, les meilleurs sorciers, féticheurs et guérisseurs d'ici et des environs, avaient essayé de lui rendre la santé, mais en vain. Ce fut alors que sa femme et ses enfants prirent la très lourde responsabilité de l'envoyer à Abidjan. Nous voyons aujourd'hui qu'en cela ils ont bien agi. Neuf mois de traitement à Abidjan ont opéré le miracle que nous avons sous les yeux, la

[2] : Ce compte rendu intitulé « première de Kwao Adjoba » a d'abord été publié dans ***Ebur*** le bulletin du Cercle Culturel et folklorique de côte d'ivoire, n°3,1954, avant d'être repris dans le n°5 de la revue *Trait d'union,* octobre- novembre 1954, pages 74-77, l'extrait cité est titré de cette source p. 77

> guérison, je dirai la résurrection de Mango, car n'est-ce pas vrai mes frères que pour nous Mango était mort ? (Amon d'Aby, 1965, p. 16).

En condamnant systématiquement la tradition, les dramaturges ivoiriens semblent fermement convaincus que l'Afrique a besoin du développement. Elle doit se dépouiller des valeurs qui fondent pourtant son identité. Dans cette logique de pensée, nait une société culturellement désaxée.

II- UNE SOCIETE CULTURELLEMENT DESAXEE

Le théâtre populaire ivoirien, à travers leurs dramaturges, donne l'illusion de servir la cause du colonisateur en critiquant de façon systématique la tradition africaine car agir autrement : « c'est nous exposer à la prison et au mauvais traitement du commandant blanc » comme le mentionne Bonneau (1972, p. 64). Cette obligation faite aux Ivoiriens d'épouser la culture occidentale a scindé la société en plusieurs groupes. D'abord, il existe des partisans du modernisme tout à azimut. Ensuite, on compte des modérés qui ont un penchant prononcé pour la culture occidentale sans toutefois refouler totalement la civilisation traditionnelle. Enfin, nous trouvons des conservateurs de la culture africaine, bien qu'en minorité.

Dans la pièce de théâtre, *La conversion des habitants de Yabi de* François Joseph Amon d'Aby, les trois principaux personnages reflètent la physionomie de cette nouvelle donne ivoirienne. D'abords, Noma Ebli, le chef de la population est animé d'une tempérance. Il est soucieux de la cohésion sociale et préoccupé de la paix. Donc, l'existence d'adeptes de la religion catholique ne l'émeut pas, car il n'a plus l'autorité pour interdire certaines pratiques : « quoi que nous fassions, les blancs sont les maîtres aujourd'hui. » (Bonneau, 1972, p. 64). Il croit en la religion traditionnelle comme l'ont cru ses aïeux. Le chef préconise au jeune Kouka, tête de file des chrétiens catholiques, de se soumettre aux prescriptions du sorcier du village afin de conjurer le mauvais sort qui s'abattra sur le village, par ses agissements : « offrir sans tarder ces choses que les hommes de l'autre monde réclament, porter l'auguste trône, le cœur aussi blanc que le kaolin, voilà le conseil que je te donne » (Bonneau, 1972, p. 64). Mais des évènements inattendus dans le village se succèdent, montrant la faiblesse des fétiches, finissent par convaincre le chef Noma Ebli qui se laisse convertir à la religion catholique et tout le village par la suite.

Ensuite, le personnage du sorcier, Koffi, gardien des valeurs traditionnelles, s'inquiète de la proportion des conversions à la religion chrétienne. Il propose, pour étouffe cette prolifération, de combattre le jeune Kouka : « Le troupeau devenu sans maître sera facile à capturer » (Bonneau, 1972, p. 65). En plus, cette conversion massive interpelle le personnage Koffi à double titre. D'une part, l'unité du village est mise en mal et plus personne ne respecte les interdits. Il s'adresse au chef Noma Ebli en ces termes : « Si tu n'interviens pas à temps, ces incrédules corrompront à coup sûr tout le village » (Bonneau, *idem*) D'autre part, en prophète, il annonce la disparition de l'autorité du chef et de sa notabilité : « Notables, bientôt, vous ne serez plus les maîtres de ce lieu » (Bonneau, *idem)*.

La chefferie tire son pouvoir de l'ordre établi par les ancêtres. Et cette vénération des vestiges laissés par les aïeux est le garant de l'ordre au village. Or ces nouveaux convertis ne considèrent pas les traditions. Ce qui met en péril l'autorité du chef et la cohésion dans le village. Le sorcier Koffi, en

visionnaire, pressent la disparition de l'identité culturelle du village au détriment d'une civilisation occidentale qui gagne de l'ampleur. D'ailleurs, il finira finalement par devenir chrétien par la force des évènements.

Enfin, le dernier personnage, Kouka, le catéchiste semble être le portrait de l'auteur Amon d'Aby. Il a écrit cette pièce en 1938 dans le cadre des activités du mouvement d'action catholique de la Jeunesse Ouvrière Catholique (J.O.C) (Bonneau, 1972, p. 61). À travers ce personnage qui brave la foule s'apprêtant à le lyncher : « ôte-moi cette idole, Dieu est un et vous n'adorez que lui-seul » (Bonneau, 1972, p. 65), l'auteur tente de partager sa foi. A travers sa nouvelle religion, il découvre d'autres valeurs morales comme l'amour du prochain. Il dénonce par la même occasion le charlatanisme, une caractéristique de la religion traditionnelle. Quand le sorcier Koffi lui fait part de son rêve prémonitoire sur la panthère qui était censé dévoré Kouka, ce dernier lui répond sur un ton ironique : « tu as de la chance, Koffi, de voir mes aïeux et de parler de moi avec eux. Que t'ont-ils dit de bon ? Encore un sacrifice à leur offrir, je suppose ? » (Bonneau, 1972, p. 65). Pour Kouka, la religion traditionnelle est une forme d'escroquerie avec tous les sacrifices demandés par les dieux. Contre toute attente, la panthère qui devait dévorer Kouka a plutôt emporté la fille et la femme du sorcier Koffi. L'explication que Kouka donne pour justifier son acte héroïque, en sauvant la famille du sorcier Koffi, est une sorte de sermon : « nous n'avons fait que notre devoir de chrétiens catholiques, car le bon Dieu qui est notre père à tous a dit ''Aime ton prochain comme toi-même '', c'est pourquoi nous considérons tous les hommes comme nos frères, même ceux qui, comme Koffi, nous font du tort » (Bonneau, 1972, p. 66). Cet amour de Dieu sans distinctions pour tous les hommes est la clef de cette force qui permet aux chrétiens de défendre tout le village, en tuant cette panthère. Toutes ces péripéties ont suffi pour la conversion de tout le village y compris le sorcier et le chef Noma Ebli.

Le titre de cette pièce de théâtre, *La conversion des habitants de Yabi,* est sans aucun doute, le fruit d'un prosélytisme religieux. L'auteur prône l'unicité d'un Dieu, celui des chrétiens au détriment des dieux des Africains qui sont multiples et pas toujours efficaces. Toutefois, l'auteur n'est pas complètement fermé à la tradition. Dans l'œuvre, le discours est parsemé de devinette : savez-vous ce que dans leurs dialogues les grenouilles du ruisseau se disent ? » Bonneau, 1972, p. 67) et de proverbes : « c'est pendant la jeunesse que l'arbre accepte la forme qu'on veut lui faire prendre » (Bonneau, 1972, p. 67). Ceci pour dire que la jeunesse est le meilleur moment de l'apprentissage, de l'éducation.

En somme, l'idéologie qui prône la civilisation occidentale est parfois un acte volontaire de certains auteurs, car ils sont devenus une sorte d'aliénés, convaincus du bienfondé de cette culture. On peut regretter que dans la volonté de voir leur peuple s'ouvrir au modernisme, les Africains n'aient pas fait suffisamment preuve de discernement. L'auto-reniement est-il la seule caractéristique du théâtre colonial ? Certains dramaturges, profitant de la critique des traditions présentent les dérives du pouvoir colonial.

III- LA DENONCIATION DES DERIVES DU POUVOIR COLONIAL

La présence de l'administration coloniale a certes connu des éloges de la part de certains dramaturges, mais n'a pas fait l'unanimité. Restés toujours dans le même registre, celui de critiquer une société ivoirienne qui regorge des tares, des auteurs comme Bernard Dadié, tout en soulevant le problème de l'héritage coutumier dans le régime matrilinéaire dans sa pièce *Min Adja-o*, s'érige en éveilleur de conscience en présentant la conjoncture dans la nouvelle société ivoirienne. Au-delà de cette présentation, Dadié incite les Ivoiriens à prendre leur destinée en main. Le couple Kablan-Amah, s'insurge contre les traditions du village, mais il est confronté à des obstacles dans sa quête d'épanouissement. Amah énumère un certain nombre de difficultés rencontrées dans la ville. « La ville, usage métonymique », (LOGBA Dominique, 2015, p.130) constitue un univers infernal pour elle. La succession dans le texte des groupes nominaux, « loyer », « frais médicaux » et « l'entretien des enfants » témoigne de l'immensité des charges à supporter. Les adjectifs qualificatifs « dur » et « terrible » révèlent les tristes réalités vécues dans la ville. Aussi, dans l'impossibilité de trouver une solution dans l'immédiat, l'héroïne montre son impuissance en s'interrogeant indirectement : « Je me demande comment font les autres. » (Amah : Premier tableau). Bomo, une de ses semblables femmes de ménage, partage les mêmes avis : « Avec ça les hommes ne comprennent pas toujours… Faire le marché, c'est plus difficile que de rester dans un bureau…Il faut se battre avec le boucher, avec la vendeuse de poisson…marchander ici, marchander là …, se faire bousculer, insulter et parfois même, montrer les poings » (LOGBA Dominique, 2015, p. 130). L'usage de la forme impersonnelle (Il faut) et l'accumulation des verbes d'action expressifs de la force physique (se battre, se faire bousculer, insulter, montrer les poings) suggèrent le combat à mener chaque jour pour s'en sortir. Dadié dresse un tableau des difficultés vécues par les familles dans les cités africaines notamment ivoiriennes en pleine mutation. Le dramaturge mobilise, à travers les personnages d'Amah et de Bomo, la population à prendre conscience des nouvelles réalités causées par la colonisation. Cet appel invite chaque personne à créer les conditions de son épanouissement, de réalisation son rêve de vivre mieux malgré cette occupation occidentale et son cortège de difficultés. La vision de Dadié, de ne compter que sur soi-même, de se battre pour sa vie est mise en œuvre par Kablan quand il démissionne de son service pour entreprendre des activités économiques privées :

> Mon frère, Je t'ai demandé de venir pour qu'ensemble, nous prenions certaines dispositions. (…) Planter du cacao, du café, des cocotiers … enfin un peu de tout… J'ai quitté le service. J'ai eu un européen qui veut m'aider à faire la traite. Il me donne pour commencer, cinq cent mille francs. (LOGBA Dominique, 2015, p. 133).

Le dramaturge joue son rôle d'éveilleur de conscience en insistant sur l'indigence de Kablan qui considère son état comme une source de motivation pour améliorer sa condition de vie. Dadié invite Donc indirectement à la révolte. Cette forme de révolte se manifeste aussi dans le des personnages des différentes pièces de théâtre.

En effet, avec l'occupation occidentale, la langue française a été introduite dans les colonies. Mais, les populations n'avaient accès à cette culture qu'à travers l'école. Dans cette phase de tâtonnement, se développe un style de langage, une sorte de traduction directe, presque mot pour mot et qui permet à l'indigène d'avoir son registre de langue que le théâtre africain popularise. Ce

style original, qui s'avère inintelligible pour les colons. (Gnaoulé-Oupoh, l'appelle « le petit nègre » (2000, p. 122). Selon Charles BEART :

> Les langues indigènes sont riches et nuancées mais ce qu'elles expriment, si l'on excepte, la satisfaction des besoins élémentaires, d'un autre monde que le nôtre ; la plupart des mots indigènes vivent au centre d'un complexe de sentiment, de légende et de charmes dans lequel leur sens littéral se perd. Nos élèves qui, à l'ordinaire, pensent en français et français seulement, ont dû retourné à la langue mère, l'étudier comme jamais sans doute, ils n'avaient fait, se pénétrer du sens des mots et de ses proverbes et chercher l'équivalent français, l'image française qui rendra d'aussi près que possible l'image mandingue, agni, ou nago (1936, p. 12).

Ainsi, le théâtre indigène a-t-il adopté un langage qui tient le milieu entre la traduction littérale et le français classique, un style simple, presque naïf, clair et imagé. Le petit nègre est remplacé par le français classique. Dans *La conversion des habitants de yabi* d'Amon d'Aby, Koffi le sorcier, pour approuver les propos de Ebli Noma le chef, lui dit : « chef ton parlé est droit » (Gnaoulé-Oupoh, 2000, p. 123). Dans la quête d'une expression dramatique qui tienne, comme ils le précisaient, le juste milieu entre la traduction littérale et le français classique, les auteurs en sont arrivés à un style moins emprunté.

En plus, son caractère très souvent ethnographique fait du théâtre populaire un micro-théâtre, un théâtre régional ; il est rare qu'une pièce comme Kondé *Yao* dont l'auteur Coffi Gadeau est du centre de la Côte d'Ivoire soit joué par les Sénoufo du nord ou les lobi du nord-est ; pour la simple raison que les références culturelles, politiques et historiques (authentiques) ne peuvent être comprise que par les Baoulé originaires de cette région. En réalité, ce procédé langagier, qualifié de pauvre est une forme de déstabilisation culturelle qui permet de ne pas avoir des assimilés facilement manipulables. Ainsi, l'éveil à la prise de conscience des difficultés sociales qu'entraîne l'occupation coloniale est une forme de révolte qui a un aspect culturel. Ces productions dramatiques annoncent en filigrane la lutte pour les indépendances dans les colonies.

CONCLUSION

Cette réflexion est, en définitive, un prétexte pour montrer comment le théâtre colonial a été victime de son encadrement idéologique. Les pièces théâtrales ont, en effet, été soumises à une instrumentalisation pour servir la cause de l'administration coloniale. Cette influence coloniale a étouffé l'inspiration et donné forme à des œuvres engagées à la cause coloniale. Ce théâtre était, de ce fait, fondamentalement réaliste, car les sujets étaient puisés dans les faits historiques, des faits vécus. La légitimation de l'ordre colonial, la critique des coutumes et mœurs africaines et la promotion d'une esthétique dramaturgique assistée ont meublée ces productions dramatiques. Cet aménagement politico-idéologique répondait au souci des autorités administratives de donner aux Africains une culture spécifique, excluant toute remise en question de l'ordre colonial. Mais « A agir autrement, on ne prépare pas des citoyens français, mais des déclassés, des vaniteux, des désaxés qui perdent leurs qualités natives et n'acquièrent que les vices des éducateurs » (Chevrier, 1990, p. 156). Le théâtre colonial ivoirien a sombré ainsi dans cette espèce de complexe de colonialité, de dispositif de collusion et de tragédie de la compromission. Face à cette prétendue orientation du théâtre colonial, Charles BEART répondit « c'est faux » (Cornevin, 1970, p. 72) et sonna ainsi le

tocsin d'une écriture de la fourberie et de la servitude. Aussi, des auteurs Bernard DADIE ont-ils profité de la critique des mœurs africaines pour critiquer la nouvelle société ivoirienne en proies aux difficultés. Dadié préconise une sorte de révolution en demandant aux Africains de prendre leur destin en mains afin de mener une vie descente. Aussi la question d'une dramaturgie coloniale assistée est-elle le propre de certains auteurs qui, devenus aliénés, sont devenus les défenseurs de la culture occidentale.

BIBLIOGRAPHIE

Corpus

AMON D'ABY F-J. (1965), « Kwao Adjoba », in *Le Théâtre Populaire en République de Côte d'Ivoire*, Cercle Culturel Folklorique de Côte d'Ivoire (Ed.), Abidjan, Côte d'Ivoire, Imprimerie Nationale de Côte d'Ivoire, pp.14-32.

DADIE Binlin Bernard (1965), *Min Adja-o (C'est mon héritage)*, in *Le Théâtre Populaire en République de Côte d'Ivoire*, Cercle Culturel Folklorique de Côte d'Ivoire (Ed.), Abidjan, Côte d'Ivoire, Imprimerie Nationale de Côte d'Ivoire, pp.87-123.

GADEAU Coffi Germain (1965), « Kondé Yao », in *Le Théâtre Populaire en République de Côte d'Ivoire*, Cercle Culturel Folklorique de Côte d'Ivoire (Ed.), Abidjan, Côte d'Ivoire, Imprimerie Nationale de Côte d'Ivoire, pp.131-141.

Autres ouvrages

AKISSI Florence Kouassi (2019), « Aux sources du théâtre ivoirien moderne : cas des premiers auteurs et leurs œuvres », *Horizons/Théâtre* [En ligne], n°13, pp. 108-117, consulté le 14 juillet 2021. http://journals.openedition.org/ht/1166

BONNEAU R. (1972), « Le théâtre populaire en Côte d'Ivoire » in *Annales de l'Université d'Abidjan,* Lettres, SERIE D, Tome V, pp.59-100.

CHEVRIER Jacques (1990), *Littérature Nègre*, Paris, Arman Colin.

CORNEVIN Robert (1976), *littérature d'Afrique noire de langue française*, Paris, PUF.

CORNEVIN Robert (1970), *Le théâtre en Afrique noire et à Madagascar*, Paris, Le livre Africain.

GNAOULE-OUPOH Bruno (2000), *La littérature ivoirienne*, Paris, Abidjan, Karthala et CEDA.

KODJO Léonard (1989), « Sur la piste du théâtre ivoirien », *Québec français*, Numéro 74, mai, pp. 92–93, disponible sur URI : https : //id.erudit.org/iderudit/45414ac, consulté le 14 juillet 2021.

LOGBA Dominique Koffi Konan (2015), « Le théâtre populaire de Bernard Binlin Dadié : de l'humanisme du dramaturge a la construction d'un héros révolutionnaire », in *En-Quête* n° 29, pp.128-140.

PAVIS Patrice (1987), *Dictionnaire de théâtre*, Paris, Dunod.

WARNER Garry (1976), « Education Coloniale Et Genèse Du Théâtre Néo-Africain D'expression Française » *Présence Africaine*, n° 97, pp. 93–116. JSTOR, www.jstor.org/stable/24351222. Accessed 23 July 2021.

SANKOFA N° 21, décembre 2021, pp. 102-112 *ISSN : 2226-5503*

LA DYNAMIQUE DE LA THEATRALITE DANS *LA CARTE D'IDENTITE* DE JEAN-MARIE ADIAFFI

N'golo Aboudou **SORO**
Université Alassane Ouattara
(Côte d'Ivoire) Bouaké
ngoloas@yahoo.fr

RÉSUMÉ

La Carte d'identité de Jean Marie Adiaffi est une œuvre romanesque dont la teneur en indices de théâtralité, autorise à penser au caractère intergénérique de cette œuvre. La présente étude vise à dévoiler les indices de cette théâtralité qui jalonne l'œuvre de Jean Marie Adiaffi. Celle-ci se présente comme un espace conflictuel où la violence symbolique et les formes satiriques passent par la mise en berne de la notion de frontière entre les genres. Dans le roman de cet auteur, la présence permanente du dialogue constitué d'échanges de paroles, d'alternance de discours directs, brise cette frontière. Comme dans une œuvre théâtrale, les prises de parole de Mélédouman et des protagonistes sont comme des répliques décisives qui donnent une dynamique dramatique à l'action. Ici, la notion de théâtralité ne renvoie pas nécessairement au théâtre, mais plutôt à une certaine idée que l'on se fait de ce genre.

Mots clés : conflit, théâtralité, satire, intergénéricité.

THE DYNAMICS OF THEATRICALITY IN JEAN-MARIE ADIAFFI'S IDENTITY CARD

ABSTRACT

The Identity Card by Jean-Marie Adiaffi is a Romanesque work which content indices of theatricality, allows us to think about the intergeneric character of novel. This communication aims to high light the signs of this theatricality which marks the work of Jean-Marie Adiaffi. It presents itself as a conflictual space where symbolic violence and satirical forms go through the lowering of the notion of genres boundary. In the novel of this author, the permanent presence of dialog consisting of exchange of words, alternating with direct speeches, break this boundary. As in this theatrical work, the speeches of Meledouman and some protagonists are like decisive replies that give a dramatic dynamic to action. The notion of theatricality does not necessarily refer to theater, but rather to a kind of idea we have about this genre.

Keywords: conflict, theatricality, satire,intergenericity.

INTRODUCTION

L'intergénéricté demeure l'une des caractéristiques fondamentales de la mutation esthétique de la littérature contemporaine. Selon Michel Corvin (2008, p. 1338), « depuis les années 1970, on a pu voir des metteurs en scène se tourner vers des textes apparemment non théâtraux qui leur semblaient au moins faire jeu égal avec la production d'œuvres théâtrales nouvelles ou avec celles que le passé nous léguées ». C'est justement dans cette perspective que s'inscrit *La Carte d'identité* de Jean-Marie Adiaffi. Une œuvre romanesque dans laquelle s'incrustent des indices de théâtralité qui faciliteraient une représentation scénique de celle-ci. M. Corvin (2008, p.1338) conçoit la théâtralité comme le « caractère de ce qui se prête adéquatement à la représentation scénique ». L'analyse de la théâtralité du corpus se fera dans le sens où elle « désigne tout ce qui est réputé du théâtral mais [qui] n'est pas justement du théâtre. [...] Théâtre hors du théâtre, la théâtralité renvoie non au théâtre, mais à quelque idée qu'on s'en fait » (A. Larue, 1995, p. 3).

La carte d'identité de J-M Adiaffi apparaît comme une œuvre protéiforme qui prend souvent l'allure d'un texte dramatique à travers les nombreux dialogues travaillés comme des répliques entre des personnages en action. La *Carte d'identité* de J-M Adiaffi est un roman publié en 1980 et qui se présente comme un roman « *N'sassa*[1] » dont le héros, Mélédouman se lance dans la quête de son identité perdue ou arrachée. Sa quête identitaire est celle de tous les peuples africains colonisés, voire de tous les colonisés. Dans l'œuvre d'Adiaffi, la quête se présente à travers un voyage de sept jours que Mélédouman, doit effectuer à Bettié pour ramener sa carte d'identité au Commandant Kakatika.

L'auteur de *La carte d'identité* semble construire un récit quelque peu dramatique de façon inconsciente. À regarder de plus près, son roman est foncièrement calqué sur le gendre théâtral. Les critères du genre dramatique y foisonnent de telle manière que l'on peut affirmer sans risque de se tromper que l'intergénéricité commande son écriture. Son penchant pour l'esthétique dramatique fait de lui l'un des « écrivains africains francophones [qui exploite], sans gêne, des techniques et procédés existants, des pratiques et des modèles littéraires connus » (P. N'da : 2009, p.). En effet, Adiaffi s'inscrit « résolument dans la dynamique du renouveau du roman, dans des recherches novatrices et des expériences innovantes de l'écriture de la liberté et de la libération d'une esthétique de la déconstruction […], de l'audace inventive et de l'imagination créatrice » (N. Pierre : 2009, p.). Ce constat donne forme à la présente réflexion intitulée : la dynamique de la théâtralité dans *La Carte d'identité* de Jean-Marie Adiaffi. En nous appuyons sur les approche sémiotique de Tztan Todorov (1978) et de Greimas A. J. (1966), cette étude vise à répertorier les indices de la théâtralité dans le roman de Jean-Marie Adiaffi, à dégager les incidences esthétiques en passant par le fonctionnement de la théâtralité dans l'œuvre.

[1] Theodore Akohoue, 2013, « La carte d'identité de Jean-Marie Adiaffi ou la quête identitaire à travers la symbolique de l'initiation allégorique »in *The Coastal Review*, *peer-reviewedjuornal*. Of Louisiana at Lafayette Lafayette, LA, USA, Volume 4.

1- Les indices de théâtralité dans *La Carte d'Identité* de J-M. Adiaffi

Dans *La Carte d'identité* de J-M. Adiaffi, le discours direct, la prédominance du « je », l'alternance de scènes et le grotesque de l'onomastique et des personnages sont autant d'indices de la théâtralité qui foisonnent dans le texte romanesque.

1-1- Le discours direct dans *La Carte d'Identité* de J-M. Adiaffi

Le théâtre se différencie des autres genres par le dialogue constitué de d'échanges de parole, d'alternance de discours directs. Les répliques des personnages sont décisives au point où la parole est perçue comme une action au théâtre. Elles dévoilent les différentes formes de discours : l'affrontement, la confidence, l'accord, etc. Dans la perspective du discours direct, l'on note des échanges de paroles entre les différents protagonistes. Cela renforce la conception de P. Pavis (1996, p.109) concernant le théâtre pour qui « le texte de théâtre est écrit pour des rôles différents et selon une action conflictuelle».

Il est de notoriété que le discours direct est un discours rapporté, avec un effet de réel. Cependant ici, du fait de sa fréquence et de sa densité, il est susceptible de faciliter l'actualisation de l'œuvre de J-M. Adiaffipar la parole d'acteurs lors d'une représentation. Le dialogue ici est une fiction qui peut facilement basculer vers la mimesis théâtrale que constitue la prise de parole d'un acteur.

En effet, dans *La Carte d'identité* de Jean-Marie Adiaffi, les échanges sont matérialisés par des tirets tels des répliques dans un texte dramatique où les personnages de Mélédouman, du Commandant, du garde-*floco* et d'Abla prennent tour à tour la parole. Ce signe de la ponctuation particulier est prisé par les romanciers pour introduire des dialogues dans leurs récits. Le tiret est présent partout dans l'œuvre adiaffienne et finit par donner au texte romanesque une allure de texte théâtral susceptible d'être joué par des acteurs et actrices. En définitive, il fonctionne comme une didascalie distributive. Le passage suivant illustre cette idée :

> -C'est bien toi, Mélédouman (*soit : « je n'ai pas de nom », ou exactement : « on a falsifié nom nom* ») ?
> -Oui, c'est bien moi, le prince Mélédouman.
> -Prince ! prince ! Qu'est-ce qu'il ne faut pas entendre… Eh bien, suis-moi au cercle, prince, prince de la principauté de mon cul !
> Prince ou pas Mélédouman savait par expérience ce qu'« aller au cercle » veut dire dans cette « encerclée » colonie. Aussi risqua-t-il :
> -Mais, mon commandant, vous suivre pourquoi ? Qu'ai-je fait de mal ? Je suis un planteur ; je cultive mes terres. Je n'ai rien fait de tort à personne.
> -Tes terres ! Tes terres ! Ah ! ah ! laisse-moi rire. Qui te les a attribuées ?
> -Ce sont les terres de mes ancêtres fondateurs de ce royaume : le royaume de Bettié. C'est pourquoi je les travaille avec courage, amour et honnêteté. (J. M. Adiaffi, 1980, p.3.)

Ce dialogue liminaire entre Mélédouman et le Commandant Kakatika Lapine participe de la théâtralité du roman. La présence des tirets traduit la ponctuation particulière d'insertion du discours direct au sein du récit. Ainsi, le roman s'ouvre avec une situation d'énonciation qui convoque les deux protagonistes en situation de dialogue. Ici, les dialogues et les récits s'alternent. Le narrateur se fait didascale et permet au lecteur d'accéder aux propos des personnages tels qu'ils

sont énoncés. Le narrateur, à l'instar du dramaturge, donne la parole aux différents personnages sans s'y interférer. L'on découvre un enchaînement de répliques constitutives du dialogue entre le Commandant Kakatika et le Prince Mélédouman. Les deux personnages abordent la même thématique : celle de l'identité du prince. Le commandant nie l'identité princière de Mélédouman. En témoigne la raillerie de ce dernier avec l'emploi de l'exclamation « ! » et de l'interjection « Ah ! ah ! ».

C'est une dérision qui suggère l'inacceptation des allégations de Mélédouman. La phrase interrogative « Qui te les a attribuées ? » corrobore cette idée négationniste. Elle insinue que les terres ne peuvent appartenir au prince que lorsque le colon les lui attribue. Cela sous-entend que l'administration coloniale venue de l'Occident s'est accaparée toutes les terres en spoliant les Africains qu'elle a trouvé sur place. Désormais, le Prince de Bettié doit se référer au Commandant Kakatika pour jouir d'un bien que ces ancêtres lui ont pourtant légué. Pour le colon, l'attribution « villageoise » est nulle et nul effet. La propriété du prince sur les terres de ces ancêtres est récusée. Le dialogue direct, la prédominance du « je » participe de la théâtralité du texte de J. M. Adiaffi.

1-1- La prédominance du « je » : un indice de théâtralité

L'une des caractéristiques qui confère la théâtralité à un récit est la présence de la première et de la deuxième personne (je, tu, nous, vous, …). Les fonctions émotive et conative donnent vie au récit et crée un effet de réel. Ces indices abondent dans *La Carte d'identité* de J-M. Adiaffi et particulièrement le « je ». L'on pourrait dire que c'est un roman à la première personne. À ce propos, B. Mouralis (1979, p.105.) souligne que le « je » a une double fonction : il renvoie au personnage romanesque en dévoilant sa vie d'une part, et d'autre part, il désigne « le cri poussé par [les auteurs concernant] toute une humanité qui se reconnaît et déchiffre son destin dans les textes ». L'on s'intéressera à la première fonction du « je » dans la présente étude. Il renvoie au personnage-héros « Mélédouman » et met à nu les péripéties qui truffent son existence. Le lecteur-spectateur découvre par exemple la colère du Prince de Bettié au travers du « je » dans l'extrait ci-dessous :

> Oui, je vous le demande, au nom de quoi offrez-vous aux nègres, pour qui vous n'avez que mépris souverain, ce que par esprit de conservation des privilèges acquis, par égoïsme, vous refusez à votre propre frère de race ? (…) Non ! Non ! je ne me tairai pas. Vous avez trop parlé. Pendant des siècles vous vous êtes arrogé le droit universel de parler au nom de toute l'humanité réduite au silence par vos bâillons de fer. (J. M. Adiaffi, 1980, p.43).

La réplique de Mélédouman dévoile ses émotions, ses sentiments hostiles vis-à-vis du représentant du système colonial, le commandant Kakatika. Ici, le héros de J-M. Adiaffi affronte sans ambages son protagoniste : « oui, je vous le demande / Non ! Non ! je ne me tairai pas ». Mélédouman assume ses propos à travers l'emploi du pronom personnel sujet de la première personne du singulier. Il refuse d'abdiquer face au Commandant qui le méprise. Cela se traduit d'ailleurs par le recours au pronom personnel sujet de la deuxième personne du pluriel « vous ». C'est en réalité, un « vous » de politesse qui désigne le Commandant Kakatika. À travers ce pronom, Mélédouman s'adresse sans faux fuyant à son interlocuteur.

1-2- Les tableaux ou la superposition des scènes

La structure externe de l'œuvre théâtrale n'est rien d'autre que ses différentes parties mises ensemble. Celle-ci a connu des fortunes diverses de l'Antiquité à aujourd'hui. Les auteurs de l'Antiquité gréco-romaine structuraient leurs pièces en se basant sur les entrées du Chœur. Cela donnait : un *parados*, des épisodes, des *stasima*[2] et un *exodos*. Les siècles suivants ont vu ce découpage évoluer pour devenir : Actes, scènes, tableaux, etc. Selon J-P. Ryngaert (1991, p.36). C'est au XVIIIè siècle que le découpage en tableaux fit son apparition. L'organisation en tableaux favorise la fragmentation de la fable et permet, au prix d'une séparation conventionnelle entre le temps du spectateur et le temps dramatique, d'assurer la succession sur scène, d'actions simultanées en des lieux différents ; ou l'évocation de tranches de temps très inégales. Le découpage en tableaux tend à la fois à briser la continuité dramatique et à représenter plus de lieux et plus d'actions dans la fable.

Le roman de J-M. Adiaffi a une structure calquée sur ce modèle de pièce de théâtre en tableaux. La structure externe de *La Carte d'identité* est organisée autour de sept (07) séquences ou scènes numérotées en chiffres arables de 1 à 7. Ces scènes peuvent être rangées dans trois (03) tableaux selon la tradition théâtrale inhérente au changement de décor. De ce fait, l'on a :

Le Tableau I : de la séquence 1 à la séquence 4 : les actions se déroulent dans la cour princière, chez Mélédouman. Ce sont les scènes de son arrestation arbitraire et de la demande de sa carte d'identité ;

Le Tableau II : de la séquence 5 à la séquence 7 : les personnages évoluent dans le bureau du commissariat du cercle de Bettié. Il s'agit de la parodie de « procès » de Mélédouman suivi de son incarcération d'une semaine. Pendant ce temps, il était « mâté ».

Le Tableau III : les actions se passent dans certains endroits précis de la ville de Bettié. Ce sont Mélédouman et sa petite-fille Ebah Ya qui fouinent la ville à la recherche désespérée de la fameuse carte d'identité.

Ici, chaque tableau évoque une histoire. Chaque tableau permet d'appréhender une atmosphère particulière qui prévaut dans l'espace romanesque. Avec cette organisation externe, le romancier semble juxtaposer plusieurs scènes. Son style a une répercussion sur la narration : elle est discontinue. La référence aux tableaux « … qu'ils soient explicitement désignés ou non par [l'auteur], concourent à faire du roman un « mimotexte »[3] théâtral » (E. Sauvage : 2001, p.156). Le sobriquet grotesque attribué par la population au Commandant Lapine participe fortement de la théâtralité du texte romanesque de J-M Adiaffi.

[2] Un *stasimon*, des *stasima*.

[3] Gérard Genette désigne par «mimotexte tout texte imitatif, ou agencement de mimétismes» repérables dans un texte mis en relation avec un «modèle» perçu en amont (Palimpsestes. La littérature au second degré, Paris, Seuil, coll. «Points essais», 257,1982, p. 106).

1-4- Le comique de nom comme un indice de théâtralité et de satire Dans *La carte d'identité* de J-M Adiaffi

Dans le roman de J-M. Adiaffi, le Commandant Lapine et ses gardes sont nommés par des sobriquets qui participent amplement au comique dans cette œuvre. Effet, les noms de certains personnages suscitent le rire chez le lecteur tant ils traduisent les rôles et/ou les caractères de ceux-ci. Le sobriquet « *Kakatika* » est donné par les habitants de Bettié au Commandant de Cercle. Les sonorités du sobriquet traduisent le mépris des colonisés vis-à-vis du représentant du colon. Il y ressort, le terme « *caca* », qui est un terme familier pour désigner un tas d'immondices. Comme le dit le narrateur lui-même :

> Kakatika ? Outre la sonorité nauséabonde, empuantie, merdière et emmerdante, des premières syllabes, cela veut dire « monstre géant ». Dans l'imaginaire populaire et cosmogonique Agni, on soutient qu'il existait, avant l'arrivée des habitants actuels du pays, des géants monstrueux, poilus comme l'araignée et d'un sadisme de vampire. » (J-M. Adiaffi, 1980, p. 11).

La dimension onomastique à la fois comique et répulsive du Commandant confère au personnage une théâtralité déconcertante, tout en le démystifiant. Le grotesque qui frise avec la comédie présente un aspect caricatural, extravagant, ridicule, ... Ce genre théâtral vise la satire sociale en suscitant le rire chez le lecteur-spectateur. À y regarder de près, le surnom «*Kakatika* » du Commandant se prête à ce jeu. Sa sonorité et sa signification d'excréments d'êtres vivants arrachent chez le lecteur le rire. La laideur morale et psychique du Commandant rivalise avec le ridicule de son physique, car :

> « en ce qui concerne notre cher cercle de Bettié, quand on prend la peine d'admirer la taille de pygmée de son superbe commandant, on ne peut s'empêcher, en remarquant l'ironie de la situation, de sourire en coin, même si l'on vient de perdre sa mère ». (J-M. Adiaffi, 1980, p. 11).

Le Commandant *Kakatika* Lapine est aidé par des gardes rebaptisés gardes-*floco*. Le lexème « *floco* » accolé au nom générique « garde » met en exergue le sarcasme Agni que véhicule l'œuvre de J-M. Adiaffi. En effet, « *floco* veut dire : celui qui n'est pas circoncis, donc un idiot, un lourdaud, un homme vil, un va-nu-pieds, un fils de chien, un pauvre bâtard qui ne comprend vraiment rien à rien » (J-M. Adiaffi, 1980, p. 7-8).Aussi, le mot « *floco* » pourrait désigner le vide, la vacuité d'une chose. Les gardes seraient en réalité des individus sans pesanteur idéologique, des subalternes insignifiants. De ce fait, leur onomastique a un caractère ridiculisant.

Dans l'imaginaire populaire, la force que ces gardes incarnent n'est que de factice et tout le zèle qu'ils déploient ne fait qu'en rajouter au comique du personnage du garde-*floco*. Dans cette dynamique, l'un des gardes-*floco*, le plus zélé et plus brutal de tous est baptisé d'un surnom complémentaire : « *Gnamien-pli* ». Ici « *Gnmien-pli* » signifie en Agni : « Gros-dieu ». Pour parler de ce garde d'une violence extrême et d'une barbarie inouïe, l'accent est mis volontairement sur « *pli* » pour insister sur la forme et la barbarie qui caractérise ce garde atypique. À travers ce jeu de mots, l'auteur traduit la brutalité physique sur les populations et particulièrement sur Mélédouman.

En définitive, les portraits physique et moral de certains personnages rappellent les personnages dramatiques de la comédie, du comique. Comme des personnages dramatiques dont la présence participe du tragique dans l'œuvre.

2-Le fonctionnement de la théâtralité dans *La Carte d'Identité* de J-M. Adiaffi

Certains critiques littéraires tel Sauvage Emmanuelle (2001) ou encore Véronique Labeille (2002) que se sont intéressés au mode opératoire de la théâtralité dans le roman occidental. De leurs travaux, il ressort que plusieurs caractéristiques intrinsèques au genre théâtral foisonnent dans l'espace romanesque depuis des décennies. *La Carte d'identité* de J.M. Adiaffi n'échappe pas à cette réalité. En effet, dans son œuvre, J-M Adiaffi offre aux lecteurs « les descriptions d'«instants» pathétiques, d'acmés dramatiques, de scènes figées dans l'intensité du moment abondent», c'est-à-dire dans la période coloniale. (E. Sauvage : 2001, p. 148). Les gestuelles, la mimique, le portrait famélique du prisonnier-damné Mélédouman ont beaucoup de similitudes avec les modes de représentation des passions et des différentes attitudes du jeu dans les textes dramatiques. Le portrait péjoratif que le narrateur utilise pour désigner le prince déchu de Bettié touche la sensibilité du lecteur. Il fait recours aux indices comme « un véritable cadavre ambulant/ avec sa tignasse pouilleuse, sa maigreur famélique, ses joues que les larmes, dans le silence funéraire des nuits, ont creusées en profonds et sinueux sillons ». Ce portrait physique de Mélédouman est inhérent à la cruauté du régime tortionnaire en place dans ce pays imaginaire.

Les gardes du Commandant *Kakatika* soumettent le prisonnier à de rudes épreuves dans « la cellule de vérité » rebaptisée la cellule « de la mort ». Il avait « ses épaules et son zébré par les fouets » dans le cachot. Cet état de fait donne du crédit à la conception de Pierre Frantz pour qui « l'intensité de la scène [romanesque] n'est pas très éloignée de la charge émotive présente au théâtre un «tableau-comble» (F. Pierre : 1998, p.168). Le pathétique domine dans l'œuvre devant les sous genres théâtraux dont le drame et la comédie. Le personnage romanesque d'Adiaffi est drainé par une violente extrême émanant d'une force supérieure. Il donne un aspect tragique au roman qui intègre les variations nouvelles de la tragédie. En effet, la tragédie moderne est portée par des individus. Les dieux qui en étaient responsables aux origines des tragédies antiques ont définitivement fait place aux individus et aux forces socio-économiques et politiques. À l'évidence, le romancier joue sur la sensibilité des lecteurs « par le truchement des accessoires, des décors, des costumes et du maquillage que la magie du théâtre opère » (V. Labeille : 2002, p.2). Ces ingrédients dramatiques facilitent le dévoilement des « peurs les plus profondes » (L. Véronique : 2002, p.3) à travers les confrontations des personnages. L'on aperçoit les émotions du héros tragique de J.M. Adiaffi dans ses répliques face au Commandant Kakatika. Il s'agit de sa peur, son impuissance et sa révolte contre sa condition de vie pathétique.

Par ailleurs, la description de l'univers romanesque « fondé sur l'artificialité reflétant et donnant sens à l'ensemble du roman se révèle ici par le théâtre. La théâtralité, c'est-à-dire l'apparence offerte par les décors, les costumes, les lumières, fonctionne comme un révélateur, une mise en évidence des soubassements romanesques » (V. Labeille : 2002, p. 4). Dans le roman adiaffien, l'on note la description de plusieurs espaces de jeu à l'instar de la cellule de la mort baptisée métaphoriquement « *Ebissoa* » et qui signifie « maison *caca* » en dialecte Agni. Selon le narrateur, elle est exiguë et pue de sorte que les gardes se pinçaient le nez pour éviter de respirer son odeur

dégoûtante qui pourrait créer des maladies respiratoires. À côté de cela, Michel Corvin avoue que « … la théâtralité naît dès qu'il y a adresse d'un émetteur à un récepteur; système de communication gestuelle, verbale, auditive ou visuelle, il n'importe; communication médiate (par personnages interposés) ou immédiate (au cabaret) ». Cela se manifeste vertement dans *La Carte d'identité* de J.M. Adiaffi comme l'atteste les échanges belliqueux entre le prince Mélédouman et le Commandant de cercle qui ouvre l'œuvre :

> -C'est bien toi, Mélédouman (*soit : « je n'ai pas de nom », ou exactement : « on a falsifié nom nom* ») ?
> -Oui, c'est bien moi, le prince Mélédouman.
> -Prince ! prince ! Qu'est-ce qu'il ne faut pas entendre… Eh bien, suis-moi au cercle, prince, prince de la principauté de mon cul !
> Prince ou pas Mélédouman savait par expérience ce qu'« aller au cercle » veut dire dans cette « encerclée » colonie. Aussi risqua-t-il :
> -Mais, mon commandant, vous suivre pourquoi ? Qu'ai-je fait de mal ? Je suis un planteur ; je cultive mes terres. Je n'ai rien fait de tort à personne.
> -Tes terres ! Tes terres ! Ah ! ah ! laisse-moi rire. Qui te les a attribuées ? (J. M. Adiaffi, 1980, p. 3.)

L'on peut remarquer que les critères de théâtralité identifiés par les critiques des romans sont décelables dans celui de J. M. Adiaffi. Ils ont convenu que l'intégration d'éléments qui singularisaient l'écriture dramatique d'antan comme une tentative, témoigne que « le roman doive imiter le théâtre pour gagner ses lettres de noblesse et être reconnu comme un genre à part entière. » (E. Sauvage : 2001, p. 156)

3-La portée esthétique de la théâtralité de *La Carte d'identité* de J-M. Adiaffi

La Carte d'identité de J-M. Adiaffi est un roman qui a révolutionné l'écriture romanesque africaine. Le recours à l'univers du théâtre a complexifié la structure externe, l'agencement du récit dans le roman de J-M. Adiaffi. Cela traduit également une ferme volonté de renouveler la création de ce genre en vogue sur le continent.

3-1-La théâtralité comme source de la dynamique de l'écriture romanesque dans *La Carte d'identité* de J-M Adiaffi

Le roman de J-M. Adiaffi est une œuvre complexe et complète. Il se démarque des chantiers battus du roman par la référence aux termes renvoyant à l'univers du spectacle. Le romancier a intégré, en effet, dans son œuvre l'oralité caractéristique du théâtre. Car, comme le dit Bernard Mouralis (1979, p. 101-102), le théâtre,

> Art de la parole, (…) permet à l'écrivain de retrouver le chemin de l'oralité. Les dispositifs de la mise en scène, les décors, l'alternance toujours possible du discours, du dialogue, du chant, de la danse, de la musique, le mélange des genres et des tons sont (…) l'occasion pour le dramaturge de renouer étroitement avec les caractères fondamentaux de l'esthétique traditionnelle telle qu'elle se manifeste, par exemple, dans la veillée du village réuni autour du conteur ou les diverses cérémonies qui rythment la vie nationale.

L'on comprend que le théâtre est un art total qui contient tous les autres arts. En ayant recourt à l'oralité dans son roman, J-M. Adiaffi fait revivre l'âme des peuples longtemps restés sans écriture.

À l'évidence, il se confond avec son personnage Mélédouman dont la lutte solitaire contre l'invasion coloniale a pour but de susciter chez les nègres « un simple instinct de conservation ». (J-M. Adiaffi, 1980, p.108). En effet, Mélédouman ne veut pas être accusé de non-assistance à personne en danger devant « le tribunal de l'histoire » par ses « petits-enfants » (J-M. Adiaffi, 1980, p. 108). Son souci réside donc dans l'essence de son combat.

Le recours à l'univers théâtral dans *La Carte d'identité* permet au romancier d'innover la structuration du roman. Aussi, donne-t-il vie au récit grâce aux échanges rapides tels des stichomythies. Cela confère également un effet de réel à la trame de l'œuvre. L'auteur, consciemment ou non, rompt avec l'esthétique romanesque classique d'une part, et inaugure une écriture romanesque iconoclaste. La scène y est enchâssée, hybride, protéiforme. En réalité, l'oralité constitue pour l'écrivain, un moyen « idéal de liberté de création et d'expression et aussi de libération de l'écriture et de l'écrivain ». (P. N'da, 2009, p.1). Désormais, le romancier africain acquiert une liberté de création qui lui permet de rompre avec toute forme de canonisation de la création artistique. Comme le dit S. Chalaye, parlant de K. Efoui (2001, p.81), cette rupture est une rupture inventive qui donne du « sang neuf » à la littérature africaine à partir de la fin du XXè siècle.

3-2- La théâtralité comme élément de renouvellement du genre romanesque dans *La Carte d'identité* de J-M Adiaffi

La trame romanesque de *La Carte d'identité* de J-M. Adiaffi célèbre le renouvellement du code narratif. Cela repose sur la légitimation du décloisonnement générique. À regarder de plus près, l'écriture de ce roman semble rompre pour de bon avec le roman traditionnel identifiable pour son culte de certains critères sacro-saints propres au genre romanesque. La narration de cette œuvre est fragmentée et présente beaucoup de similitudes avec les sous-genres dramatiques. Cette posture révèle la mise en cause des frontières entre les genres littéraires comme le souligne Charles Nokan, l'un des romanciers de la mouvance avant-gardiste africaine, dans l'avant-propos de son roman, *Yassoi refusa l'orange mûre de Nianga* : « La distinction entre les genres n'a pas une grande importance pour moi, car le récit peut créer de la poésie, du théâtre et de l'essai en son sein : la savane comporte le rônier, le chiendent et l'herbe ondoyante » (N. Charles : 2008, p. 11).

À l'image de Nokan, Adiaffi assume le mélange des genres de la littérature dans *La Carte d'identité*. La référence à la tragédie et la comédie, propres au théâtre, se déploie dans la narration romanesque. Les extraits suivants illustrent ces propos :« toujours écartelé entre la tragédie et la comédie », « Ah ! C'est donc ça toute cette comédie ! », « Trêve de jeu subtil de mots. Quiconque ne dit pas la vérité ment. » (J-M. Adiaffi : 1980, p.). Des protagonistes reconnaissent les ingrédients de théâtralité dans les répliques de leurs interlocuteurs. La répétition du lexème « comédie » dans ce passage le démontre. De plus, le syntagme nominal « jeu subtil de mots » renforce l'idée. Il s'identifie au comique de mots dans les échanges entre les personnages dramatiques. Il s'agit d'une manipulation de mots qui met en exergue les écarts dans le langage aux fins de distraire, d'apaiser la tension ou de banaliser le tragique à première vue mais aussi souvent de pointer du doigt les maux sociaux. L'intrusion de la comédie qui a été et demeure une chasse gardée du genre théâtral au sein du roman d'Adiaffi, renforce la posture de départ de la présente analyse. L'on peut aisément affirmer l'existence d'une théâtralité, qu'elle soit explicite ou implicite, dans cette œuvre.

Le faisant, le romancier ivoirien s'inscrit dans la perspective de Philip Amangoua Atcha qui avoue que les écrivains négro-africains – surtout les romanciers -de la nouvelle génération « … puisent dans l'héritage littéraire commun pour innover, pour réinventer le genre romanesque. Ainsi, avec ces auteurs, l'adaptation ou l'adoption de pratiques étrangères, plus qu'un simple effet de mode, devient une nouvelle voie de renouvellement, un facteur de créativité pour l'écrivain » (P-A. Atcha : 2011, p. 43). À y voir de près, l'intégration d'une diversité d'éléments de théâtralité dans le roman témoigne de la liberté dont Adiaffi jouit dans la création artistique. Il prend plaisir à convoquer les canons d'écriture du genre théâtral en vue de rénover le code narratif romanesque.

CONCLUSION

Les références à l'écriture théâtrale occupent une place stratégique dans la construction du récit dans *La Carte d'identité* de J-M. Adiaffi au point de faire basculer le roman vers le genre dramatique. L'abondance des dialogues directs et la prédominance des fonctions émotive et conative dans l'œuvre de J-M. Adiaffi sont autant d'indices de théâtralité qui pourraient faciliter sa représentation sur une scène. À cela s'ajoute les références à la tragédie et surtout à la comédie dont les caractéristiques foisonnent dans le tissu romanesque.

L'œuvre de J-M. Adiaffi est le fruit du recouvrement de la liberté de la créativité. Elle montre que le romancier n'est plus contraint de s'accommoder à des règles d'écriture séculaires voire obsolètes dans un monde en perpétuelle mutation. Désormais, l'écrivain peut imaginer « inconsciemment un monde ouvert à tous les vents, où l'on fait ce que l'on aime quand on veut, où on veut » (B. Calixthe : 2003, p. 181) comme l'affirme Irène dans le roman de Calixthe Beyala. En affichant la volonté d'agir sans contrainte aucune, Adiaffi s'inscrit dans la perspective du renouvellement de la création romanesque de son pays voire de son continent.

Bibilographie

Corpus

Adiaffi J-M. (1980). *La Carte d'identité*, Abidjan, CEDA.

Autres ouvrages

Atcha P. A. (2011). « L'écriture postmoderne dans le roman ivoirien », *Le postmodernisme dans le roman africain (Formes, enjeux et perspectives),* L'Harmattan.

Beyala C. (2003), *Femme nue, femme noire*, Paris, Ed. Albin Michel.

Césaire A. (1955). *Discours sur le colonialisme*, Paris, Présence Africaine.

Corvin M. (2008). Dictionnaire encyclopédique du théâtre, Paris, Ed. Bordas.

Déclaration Universelle des droits de l'homme du 10 décembre 1948.

Efoui K. (2001). « Entretien avec Kossi Efoui », réalisé par Sylvie Chalaye en juin 2000, Paris, *Théâtre/Public, n° 158*, « Afrique noire : écritures contemporaines », P. 81-88.

Fillieule O. et alli (2009). *Dictionnaire des mouvements sociaux*, Paris, Presses de Sciences Po, Coll. « Références ».

Greimas A. J. (1966).*Sémantique structurale, recherche de méthode,* Paris, Larousse.

Labeille V. (2002). « Le théâtre dans le roman. Les éléments de mise en place d'un mystère », Université du Québec à Trois-Rivières / Université Lumière Lyon II, Post-Scriptum n°8., pages 1-21.

Martin B. (2001). « Dramaturgie et analyse dramaturgique », *L'Annuaire théâtral*, (29), 82–98. https://doi.org/10.7202/041457ar

Mouralis B. (1979). « Le théâtre dans le roman : Alioun Fantouré et Saidou Bokoum », in *Guy Michaud, Négritude*, Éditions Complexe, pp.99-118.

Muchielli A. (1986). *L'Identité*, Paris, PUF.

N'da P. (2009). « Les nouvelles écritures romanesques africaines », in *En-Quête, n°21*, EDUCI, p.1-10.

Pavis P. (1996). *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Dunod.

Pruner M. (1998). *L'analyse du texte de théâtre*, Paris, Dunod.

Ryngaert J. P. (1991). *Introduction à l'analyse du théâtre*, Paris, Bordas.

Sauvage E. (2001). « La tentation du théâtre dans le roman : analyse de quelques tableaux chez Sade et Richardson » in *Lumen,* Volume 20, 147-160.

Ubersfeld A. (1996). *Lire le théâtre I*, Paris, Belin.

YEO N'gana, (2016), « La littérature des noms dans la carte d'identité de J-M. Adiaffi », *ANAIS – VOL. 3, trabalhoscompletos,* p.1716-1728, e*n ligne* *https://www.researchgate.net/publication/314207252_La_litterature_des_noms_dans_La_carte_d'identite_de_Jean-Marie_Adiaffi, le 30/10/2020.*

SANKOFA N° 21, décembre 2021, pp. 113-123 *ISSN : 2226-5503*

*CES AMES CHAGRINES*DE LEONORA MIANO, UNE ECRITURE DE LA DEMAITRISE ET DE L'INCREDULITE A L'EGARD DU METARECIT PATRIARCAL

CES AMES CHAGRINES OF LEONORA MIANO, A WRITING OF DEMAITRISE AND INCREDULITE WITH REGARD TO THE PATRIARCHAL METARECIT

Benson Cobri **OYOUROU**
Université Félix Houphouët Boigny
(Côte d'Ivoire) Abidjan
bencob2005@gmail.com

RÉSUMÉ

Les œuvres des 'enfants de la postcolonie' mettent en récit le vécu des Africains hors de leur continent. Le roman *Ces âmes chagrines* de Leonora Miano s'inscrit dans ce registre. L'intrigue est nouée autour de l'histoire de Thamar, une camerounaise dont la vie ploie sous le joug de la malédiction paternelle. Le reniement de sa mère par son grand-père, son viol, le rejet de son engeance, la haine de ses enfants, le séjour sans gloire en Occident, le retour sur ses terres africaines, sa mort tragique suite à un horrible assassinat, la démence de son fils, constituent les chapitres sombres de cette œuvre. Au-delà de la fiction, se perçoit l'esthétique de la démaitrise, l'un des traits dominants de la poétique du roman africain, et la notion postmoderne de l'incrédulité à l'égard du métarécit patriarcal. Comment ces critères esthétiques se traduisent-ils dans le texte d'étude ? Quelles significations sous-tend leur utilisation? En prenant appui sur les ressources de la narratologie et du postmodernisme littéraire, cette analyse révèle comment le texte de Miano consacre le balancement entre la littérature diasporique et la littérature postmoderne, traduit l'échec et la mort de l'Autorité, le triomphe de l'a-normal, le règne du simulacre, et l'intermédialité.

Mots clés : Diasporique, démaitrise, métarécit, postmodernisme, incrédulité, postcolonie.

THE DYNAMICS OF THEATRICALITY IN JEAN-MARIE ADIAFFI'S IDENTITY CARD

ABSTRACT

The works of the 'children of post colony' tell the story of Africans living outside their continent. Leonora Miano's novel Ces âmes chagrines is part of this register. The plot is based on the story of Thamar, a Cameroonian woman whose life is under the yoke of her father's curse. The denial of his mother by his grandfather, his rape, the rejection of his offspring, the hatred of his children, the absence of glory in the West, the return to his African lands, his tragic death following a horrible

assassination, the insanity of his son, are the dark chapters of this work. Beyond fiction, one of the dominant features of the African novel's poetics, and the postmodern notion of unbelief with regard to patriarch al meta narratives, is the aesthetics of demaitris. How do these aesthetic criteria translate into the study text ? What meanings under lie their use ? Drawing on the resources of narratology and literary post modernism, this analys is reveals how Miano's text consecrates the balance between diasporic and post modern literature, translates the failure and death of the Authority, the triumph of a-normal, the reign of simulacrum, and intermediality.

Keywords: Diasporic, demaitrise, metanarrative, postmodernism, unbelief, postcolony.

INTRODUCTION

La littérature du voyage, telle que pratiquée par les romanciers africains francophones, s'inscrit dans un schéma oppositionnel. A la vision des premiers auteurs des œuvres de l'avant-indépendance, marquées par une trajectoire actoriale initiatique qui s'effectuait via une succession de transformations positives[1], s'oppose depuis quelques années une approche qui déconstruit le parcours narratif des personnages. Comme le note si bien Christiane Albert, la présentation des personnages s'accompagne «maintenant le plus souvent d'un long cheminement vers l'assomption de la réalité qui n'épuise guère l'existence du personnage.» (C. Albert, 2005). En effet, le circuit picaresque ainsi que le tracé physique et psychologique des personnages des œuvres romanesques diasporiques laissent découvrir des êtres fictifs atypiques, des «vivants sans entrailles» (P. Hamon, 1972, p. 86) en rupture de ban avec les vertus et les normes de la société. Tout semble indiquer que cette société de l'entre-deux décrite dans la littérature diasporique, bi-directionnelle, à la fois hexagonale et africaine, présente les traits d'un milieu inconfortable pour les personnages.

Le cadre spatial du roman *Ces âmes chagrines* de Léonora Miano est habité par des actants sur lesquels pèse le poids d'un entourage incommodant. Accablés, pour certains de la malédiction œdipienne[2] du fait de la rupture du contrat généalogique, prisonniers pour d'autres de l'égoïsme d'une ascendance peu soucieuse de l'affection attendue par l'engeance, victimes pour d'autres encore des effets pervers d'une instabilité géographique en raison du déplacement incessant entre l'Hexagone et l'Afrique, les sujets anthropomorphisés de l'écrivaine camerounaise subissent *in fine* un destin tragique. Au-delà du malaise du cocon familial, se lit le drame d'une vie en désaccord avec l'Autorité.

Ce qui précède, innerve une réflexion sur le concept de 'démaîtrise', entendu comme le stade final du processus de déstabilisation psychologique et de déconstruction d'un personnage, et la notion postmoderne de l'incrédulité vis-à-vis du métarécit du père. Le nœud de la présente étude repose, par conséquent, sur une problématique induite par ces deux concepts : comment l'écriture de la

[1] Roman d'apprentissage, *Climbié* de Bernard B. Dadié offre effectivement un exemple édifiant de métamorphoses positives survenues dans la vie d'un personnage. De sa petite enfance à Grand-Bassam jusqu'à son séjour au Sénégal en passant par Bingerville, le personnage de Clmbié gagne en maturité à travers le prisme de l'instruction traditionnelle au village, et de la culture cartésienne à l'école coloniale.

[2] Condamné par un oracle à sa naissance, coupable de parricide sur son père Laïos et d'inceste avec sa mère Jocaste, Œdipe, personnage de la tragédie du grec Sophocle, connut une descendance écrasée par le poids de la malédiction. En parallèle à cette histoire tragique, le parcours de Maria Modi, maudite par son père le pasteur Victor Masoma, se caractérise par une série de disparitions tragiques qui frappent sa descendance.

démaîtrise et de l'incrédulité à l'égard du métarécit patriarcal, s'opère-t-elle dans ce corpus ? Quel sens convient-il d'accorder à ce mode de caractérisation actorialechez LéonoraMiano ? A partir des ressources de la narratologie et du postmodernisme littéraire, une esquisse de réponses sera apportée à ces interrogations.

1. LA DEMAITRISE OU LE MALAISE EXISTENTIEL DANS L'ENTRE-DEUX-MONDES

Mécanisme de dévoilement du sujet fictionnel, le procédé de la narrativisation du portrait prend appui sur la focalisation zéro, dès l'incipit, pour dire l'état d'âme d'Antoine, le principal personnage du texte d'étude dans un schéma narratif inversé : « Les bourrasques intimes qui lui avaient un temps fait détester être au monde sans pour autant se résoudre à quitter la vie, n'étaient plus.» (L. Miano (2011, p. 12) C'est par cette 'symétrie narrative' que la voix racontante donne ainsi le ton de ce récit dominé par le champ lexical de la haine, tout en déployant le décor psychologique dans lequel baignent les actants. Le récit s'ouvre de la sorte sur la fin de l'intrigue, vu que le repentir d'Antoine, longtemps écrasé par le désir de vengeance contre une mère qui l'a rejeté sur ordre d'un père égoïste, survient après la mort tragique de sa mère Thamar, l'une des séquences de l'état final. Le mépris d'Antoine pour sa mère répond en écho à la malédiction prononcée par son grand-père le pasteur Victor Masoma contre sa grand-mère Maria Modi, et rappelle le rejet de Maxime, fils aîné de Thamar, venu au monde suite à un viol et victime de folie. L'axe sémantique structurant les rapports entre les membres de la famille Masoma reste donc la malédiction, avec en toile de fond, un antagonisme nourri par la haine.

La malédiction, la haine, la démence et l'inimitié des personnages se présentent comme des canons esthétiques classiques du roman africain contemporain, comme le confirme N. Nkashama (1984, p. 235) : «Le roman africain actuel propose, presque invariablement, le visage troublé et troublant de l'intellectuel africain moderne, marqué comme par des stigmates indélébiles d'une malédiction qui le rejette dans les arcanes sombres de la folie.»

Le motif de la folie reste bien présent dans l'œuvre de Léonora Miano, et pousse le lecteur au rivage de la démaîtrise. Ce concept désigne un processus de désintégration psychologique, mentale et sociale par lequel un personnage voit son destin radieux basculer tragiquement vers l'échec, la folie ou la mort.

Dans le texte de Léonora Miano, la vie du personnage de Maxime, l'aîné des enfants de Thamar, met en lumière le phénomène de la démaîtrise de fort belle manière. Brillant élève qui fait la fierté de sa grand-mère Maria Modi lors de son cursus scolaire primaire dans la ville de Sombé, sur la côte d'un pays dénommé Mboasu (L. Miano, 2011, 40), Maxime arrive au Nord après deux années d'études universitaires (L. Miano, 2011, p. 58). L'ellipse narrative qui fait ici l'économie de l'épisode de ses études secondaires, témoigne de la volonté du narrateur de ne souligner que les faits marquants d'un parcours scolaire et universitaire placé sous le signe de l'excellence. Derrière la fausse identité de son jeune frère Antoine, Maxime Kingué réussit avec la complicité du directeur général, à se faire embaucher dans une banque du Nord. Ses compétences d'homme et ses qualités de cœur comme d'esprit aidant, Maxime Kingué finit par prendre la tête de la succursale de cette banque basée dans son Mboasu natal. La vitesse narrative, traduite par la scène, instruit ici le lecteur à partir de ces propos de Maxime à l'occasion de son échange avec Antoine : « Je m'envole

pour le pays dans deux semaines. La succursale dont j'aurai la charge est installée à Sombé. Je pourrai donc à la fois redevenir moi-même et prendre soin de grand-mère qui ne rajeunit pas.» (L. Miano, 2011, p. 61).

Le nouveau statut enviable de Maxime Kingué lui ouvre alors un autre chapitre de sa vie. Jouissant d'une condition financière solide, il entreprend de tirer sa mère Thamar des conditions clochardesques dans lesquelles elle se retrouve, devenue folle à la suite du rejet de la famille de son défunt mari Pierre, et mendiant sous l'effet de vinasse (L. Miano, 2011, p. 126), dans la partie chic des quartiers situés au nord de l'Intramuros, une zone d'habitation d'une ville hexagonale. L'objectif pour Maxime Kingué était de ramener Thamar à Sombé, lui redonner une nouvelle vie, lui apporter « son soutien financier » (L. Miano, 2011, p. 174), mettre à sa disposition un chauffeur pour se faire «conduire en voiture climatisée, partout où il lui plaisait de se rendre» (L. Miano, 2011, p. 166). Outre sa mère Thamar, Maxime Kingué vivait aussi pour sa famille, « toujours présent pour les autres» (L. Miano, 2011, p. 239).

Le dernier épisode de la vie de Maxime Kingué, aussi lugubre qu'incompréhensible, est marqué par la survenue d'un drame. A la suite d'un braquage, sa mère Thamar perd brusquement la vie (L. Miano, 2011, p. 224). Dès lors, Maxime Kingué sombre dans la folie :

> Cela faisait exactement deux semaines qu'on était à la recherche de Maxime, et que Modi ne dormait plus, n'ouvrait plus la bouche pour parler, ni à quiconque, ni à elle-même. Max était sorti un matin, se rendant à son travail comme tous les jours, il allait tout à fait bien, si on passait sur les évènements récents qui assombrissaient son humeur. Il n'était pas pensable qu'on l'ait découvert, seul, dans la brousse, tout près de Nasimapula, la capitale de Mboasu, qui était, tout de même, à trois heures de bus de Sombé où il vivait. (L. Miano, 2011, p. 238).

La folie de Maxime Kingué s'apprécie comme le dénouement tragique d'une vie jadis prometteuse. Elle élucide l'écriture de la démaîtrise dans le texte de Léonora Miano, et élargit le débat sur la thématisation de la déraison dans la littérature africaine[3]. Elle revêt une portée didactique : « Si la présence du fou persiste autant dans la production littéraire, c'est qu'elle doit contenir une profonde vérité. Cette vérité expliquerait le fou comme le « littérateur » et la folie serait « le désordre du langage.» (K. Bouanane, 2012, p. 53-69).

Aux yeux de sa famille, Maxime devient un être a-normal. Nourrisson piégé dans un corps d'adulte (L. Miano, 2011, p. 265), il perd l'usage de ses facultés langagières, sa production orale se limitant dorénavant à un babil de nouveau-né. Mais une autre lisibilité couve sous son a-normalité, comme en témoigne le narrateur omniscient :

> Mais Max était en train de retourner dans le ventre de sa mère, pour renaître de nouveau, dans une autre dimension, un monde où Modi aspirait maintenant à les rejoindre, celui-ci l'ayant épuisée en vain. (L. Miano, 2011, p. 254)

Somme toute la folie, stade ultime de la désintégration psychique et point culminant de la démaîtrise, offre à Maxime l'opportunité de la renaissance pour jouir des délices d'un amour maternel que Thamar lui a refusé de son vivant.

[3] La thématisation de la folie est bien présente dans les romans africains suivants : Sony LabouTansi, 1983, *L'Anté-peuple*, Paris, Seuil; Boubacar Boris Diop, 2010, *Le cavalier et son ombre*, Paris, Philippe Rey; MudimbeVumbiYoka, 1976, *Le Bel immonde*, Paris, Présence africaine.

Il découle de ce qui précède que l'esthétique de la démaîtrise exprime une lisibilité du malaise existentiel dans l'entre-deux-mondes : l'univers des adultes dans lequel Maxime s'immole sur l'autel de l'égoïsme et de l'ingratitude des siens, et le milieu des enfants où il ne lui est plus permis de vivre, du moins sous l'angle de la normalité. En outre, elle illustre l'échec d'une vie instable dans l'Hexagone, qui finit par être écrasée sous les pesanteurs familiales en Afrique. Ce balancement de l'entre-deux consacre en définitive le ralliement de l'œuvre de Léonora Miano à la littérature de mouvement, et conduit à la problématique de la mobilité qui est au cœur des écritures diasporiques. L'une des questions convoquées par cette mobilité demeure la métamorphose identitaire, phénomène postmoderne de transfiguration des personnages.

2. L'INCREDULITE A L'EGARD DU METARECIT PATRIARCAL : DE L'ECHEC A LA MORT DE L'AUTORITE

Dans son rapport sur l'état du savoir dans les sociétés postindustrielles, paru sous la forme de livre (J-F Lyotard, 1979), l'auteur a créé le concept d'incrédulité à l'égard du métarécit. A travers ce concept qui constitue l'une des notions de base du postmodernisme, le philosophe français bat en brèche tout discours social construit autour de la Raison, et qui tend vers le bonheur ainsi que le progrès de l'humanité : « Le recours aux grands aux grands récits est exclu ; on ne saurait donc recourir ni à la dialectique de l'Esprit ni même à l'émancipation de l'humanité comme validation du discours scientifique postmoderne.» (J-F Lyotard, 1979, p. 98).

Ce théoricien du postmodernisme propose en retour, le discours de la délégitimation entendu comme processus de subversion et de déconstruction de tout système de valeurs. La déclinaison littéraire du postmodernisme, abordée dans l'ouvrage d'Adama Coulibaly (A. Coulibaly, 2017), repose entre autres, sur quelques-uns des canons esthétiques ci-après : la métatextualité, l'autoreprésentation, l'hybridité, les jeux du récit, l'incrédulité à l'égard du métarécit patriarcal. Ce dernier dispositif poétique a fait l'objet d'une analyse, à partir d'un roman (W. Liking, 2004). En fait, prenant appui sur la figure de Njokè, le père de la narratrice Halla, Adama Coulibaly montre comment dans cette œuvre, ce géniteur, coupable du crime moral de l'inceste qui entraine la grossesse de sa propre fille, 'fournit le profil de l'Autorité' qui déréglemente l'univers des valeurs, et induit la déchéance du personnage. A l'ère du postmodernisme, la notion de héros, incarnation de toutes les vertus héritées du réalisme français au XIXè siècle, disparaît. De la sorte, 'la destruction de l'image du père, le gardien de l'Ordre, de l'Autorité, de la Morale' (A. Coulibaly, 2017, p. 352), couve, sous le manteau du postmodernisme, dans ce texte de Werewere Liking. Toutes les nomenclatures des normes sociales bâties autour du père s'effondrent et le métarécit patriarcal est ainsi nié.

Dans l'œuvre de Leonora Miano, la contestation de l'Autorité suivie de la destruction de la figure du géniteur se lit à travers le parcours de deux personnages : Antoine et son grand père, le pasteur Victor Masoma. Dernier fils issu de l'union de Thamar avec Pierre, haut fonctionnaire de l'Etat hexagonal, Antoine est un enfant qui voua une haine viscérale contre sa mère, coupable selon lui, de l'abandon de ses progénitures au profit de l'amour pour son mari. La vie de dissolution de sa mère, dans les rues de l'Intramuros, en ajoute à l'antipathie qu'il manifeste pour elle :

> Antoine pouvait la détester tout son soûl. Haïr la peau fripée avant l'heure, grise de crasse et de solitude, l'haleine avinée, les yeux rougis. Il avait en horreur la créature par laquelle il était venu sur terre, qui demeurait pourtant une partie de lui-même qu'il venait visiter. (L. Miano, 2011, p. 25)

A l'aversion pour sa mère, renchérit le rejet de son père Pierre, coupable du double vice de l'égoïsme et de la jalousie :

> Antoine et Pierre s'étaient mal entendus. Il n'y avait eu, entre eux, aucun point de contact. Pierre n'aimait pas l'enfant qui lui rappelait que d'autres avaient possédé la femme qu'il voulait pour lui seul : cette panthère noire, cette plante exotique, qui faisait sensation dans les soirées, vêtue des toilettes qu'il avait soigneusement choisies pour elle. Antoine n'aimait pas l'homme qui venait se dresser entre lui et sa mère qui avait été, jusque-là, l'essentiel de son univers, Thamar, elle, se tenait au milieu. (L. Miano, 2011, p. 29)

A travers le parallélisme narratif qui sous-tend ce passage, se lit un conflit affectif et une tragédie familiale. La figure du père, incarnation de la protection, du réconfort, de la sureté et de l'amour est ainsi embouée, du fait de l'aversion pour le fils. Obstacle à l'épanouissement d'Antoine, comme le souligne l'esthétique postmoderne de la destruction du bonheur, le personnage de Pierre révèle l'échec du père. Sa mort (L. Miano, 2011, p. 135) illustre la disparition de l'Autorité, l'un des piliers de la poétique postmodernisme. Partant, le métarécit patriarcal se trouve détricoté.

Le second versant de la contestation de l'image du père, se découvre dans le parcours narratif du grand-père d'Antoine. Homme de Dieu de son état, le pasteur Victor Masoma figure l'absence de pardon, le manque de tolérance et le déni de l'amour d'autrui, comportements aux antipodes de l'exercice du sacerdoce divin. Son attachement immodéré pour la boisson (L. Miano, 2011, p. 83) consolide l'image d'un officier ecclésiastique atypique. Mais l'intérêt qui s'attache à l'évocation du nom du pasteur Victor Masoma tient moins à son amour pour la boisson qu'à la trahison du serment biblique qui impose l'amour d'autrui comme répondant affectif de l'acceptation de soi. En fait, supportant difficilement la perfidie de sa fille Maria Modi, « la prunelle de ses yeux » (L. Miano, 2011, p. 87) qui a osé lui présenter l'élu de son cœur, un homme d'ethnie différente et qui plus est, reste idéologiquement son contraire, le pasteur Victor Masoma prononça des menaces contre sa fille :

> Comment as-tu osé faire pénétrer un tel individu sous notre toit ? Est-ce chez des gens qui font l'œuvre du diable que tu désires t'établir ? Je vais te parler sans détours : une telle chose n'est pas envisageable, et si tu t'entêtes, sache que je ne te reconnaitrai plus.(L. Miano, 2011, p. 87-88)

Sous l'emprise du feu de l'amour, Maria Modi fit le choix de suivre son mari Kingué, rejetant de la sorte la préconisation parentale. Plus tard, elle revint vers son géniteur, sa fille Thamar orpheline de père sous les bras, son mari ayant perdu la vie dans une révolution armée (L. Miano, 2011, p. 89). En état d'ébriété, la Bible en main, Victor Masoma ne se fit pas prier pour maudire sa fille bien-aimée (L. Miano, 2011, p. 89). A cette sentence, s'ajouta une rupture généalogique sans appel :

> Ayant prononcé ces mots, il avait sommé sa fille, la prunelle de ses yeux, de quitter les lieux, de traverser ou de faire demi-tour si elle l'apercevait dans la rue, de ne plus jamais dire qu'elle était son enfant, d'oublier qu'elle descendait de Buma. Il était le seul parent qu'elle ait connu, mais il ne voulait plus en entendre parler. Il n'avait plus de fille, n'en avait jamais eu. (L. Miano, 2011, p. 91)

Après avoir chassé Maria Modi, marqué émotionnellement par la disparition de ses deux fils lors d'un soulèvement populaire (L. Miano, 2011, p. 89), esseulé et livré à la merci de la boisson, le pasteur Victor Masoma connut une fin misérable. A sa mort, « aucun de ses enfants n'avait enjambé sa tombe pour l'accompagner dans l'autre monde. » (L. Miano, 2011, p. 93)

La mort du Révérend Victor Masoma met en lumière la conséquence du manquement à l'interdit divin, à la morale biblique.[4] Elle montre comment l'œuvre de Leonora Miano s'emploie à déconstruire la figure du géniteur, du père spirituel, du guide religieux. En tant que parent et leader religieux, Victor Masoma personnifie l'Autorité. Ses bassesses et ses faiblesses mises à nu par sa vie de dissolution et sa gestion calamiteuse de la parole, loin de la décence religieuse inhérente à la pratique sacerdotale, confèrent bien une dimension postmoderne à l'œuvre de Leonora Miano, dans la mesure où l'esthétique postmoderne prône le renversement de la pyramide des valeurs, la contestation de l'Autorité, l'anéantissement de la vertu, le déni de la Morale. En substance, le métarécit patriarcal fait place, sous la plume de Leonora Miano, à un discours qui prône le triomphe et la légitimation de l'a-morale. Ce discours dessine les traits d'une littérature qui oscille entre l'écriture diasporique et l'écriture postmoderne.

3. ENTRE ECRITURE DIASPORIQUE ET ECRITURE POSTMODERNE

Œuvre des «enfants de la postcolonie» (A. Waberi, 1998, p. 8-15), un nouveau champ littéraire africain francophone s'ouvre dans les années quatre-vingt, au bord de la Seine. La toile de fond des œuvres de ces écrivains de la diaspora, s'éloigne des problématiques existentielles d'un continent qui peine à s'affranchir des difficultés de mauvaise gouvernance induites par les dirigeants locaux. Ces hommes et femmes de lettres optent plutôt pour une nouvelle esthétique narrative : la mise en récit de l'expérience individuelle, en terres européennes. De cette expérience, découle la notion d'écriture diasporique. Les figures de proue de cette mouvance littéraire sont, entre autres, CalixtheBeyala, Alain Mabanckou, FatouDiome, et Sami Tchak. Romancière camerounaise résidant en France, Leonora Miano est bien de cette lignée. La consigne partagée par ces écrivains semble reposer sur cette confession faite par Tchicaya U Tam'si:

> Je suis en rupture avec la tribu, je suis en rupture avec l'ethnie ; je suis en rupture avec l'Afrique. Il nous faut autre chose. Je suis en situation de vouloir conquérir et détruire un certain nombre de citadelles qui me sont interdites, et où je voudrais habiter. Et pour cela je me mets en situation de rupture. (T. U Tam'si, 1986, p. 17-23)

Par cette volonté de rupture d'avec l'identité africaine, Tchicaya U Tam'si inaugure ainsi une nouvelle piste littéraire pour tous les écrivains soucieux d'inscrire dans la pratique fictionnelle, une logique 'binationale' qui met en lumière, le 'savant entremêlement des civilisations' (N. Philippe, 2020).

[4] Par définition, la morale renvoie à l'ensemble des principes de conduite sociale qui aident à discriminer le bien et le mal. En tant que telle, la morale invite à l'amour d'autrui, comme le recommande la Bible : *« L'amour ne fait point de mal au prochain ; l'amour est donc l'accomplissement de la loi.»,* Livre de Romains, chapitre 13, verset 10, (*La Sainte Bible*, 2008, traduite d'après les textes originaux hébreu et grec par Louis Segond, Swindon, Alliance Biblique Universelle.)

Dans le roman de Leonora Miano, le motif de la logique binationale se lit à travers le parcours narratif de trois personnages : Thamar et ses deux enfants Maxime et Antoine. Nourris à l'abreuvoir de la civilisation Buma, du fait de leur séjour mitoyen dans le cocon de Maria Modi dont la vie fut dédiée à l'épanouissement de sa fille et de ses petits-enfants, ces trois personnages ont eu le privilège d'appartenir et de fréquenter deux mondes : Mboasu et l'Hexagone, deux métaphores spatiales fictionnalisées qui rappellent respectivement le Cameroun et la France. Dans l'Hexagone, Thamar et ses enfants subissent les affres d'une vie instable, côtoient au quotidien la misère des immigrés clandestins (L. Miano, 2011, p. 53), découvrent les rapports conflictuels familiaux, et font l'amère expérience du retour sans gloire sur leurs terres, en raison de l'échec de leur séjour dans l'Hexagone.

La prise en charge de cette logique binationale dans le texte de la romancière camerounaise, dénote manifestement d'une volonté de narrativation de l'épreuve migratoire. L'écriture diasporique se fait par conséquent stratégie narrative de dévoilement des réalités vécues par les Africains hors de leur continent. Elle récupère les matériaux existentiels en lien avec la vie des hommes de lettres en terres étrangères aux fins d'une fictionnalisation. Tout en décrivant le vécu migratoire, *Ces âmes chagrines* reflète aussi l'écriture postmoderne.

La survivance de l'écriture postmoderne dans le texte d'étude, révélée plus haut dans le discours de légitimation de l'a-morale, transparaît également à travers d'autres procédés esthétiques. Il s'agit notamment du phénomène de l'intertexte littéraire et du concept de simulacre. L'intertexte littéraire, par définition, désigne un texte initialement emprunté à une œuvre antérieure, et qui survit dans une autre œuvre. Elle induit l'hétérogénéité et l'éclectisme, deux dispositifs esthétiques qui composent, entre autres, l'ossature poétique du postmodernisme. Dans le texte d'étude, la romancière camerounaise convoque effectivement l'intertexte biblique pour illustrer la vie sacerdotale du pasteur Victor Masoma. Elle cite en effet ce passage biblique de Deutéronome, chapitre 18, verset 10 :

> Comme elle frappait à la porte de son bureau pour y introduire son soupirant, Modi avait entendu la voix de son père ;'Qu'on ne trouve chez toi personne qui fasse passer son fils ou sa fille par le feu, personne qui exerce le métier de devin, d'astrologue, d'augure, personne qui consulte ceux qui évoquent les esprits ou disent la bonne aventure, personne qui interroge les morts'. (L. Miano, 2011, p. 86).

Cet intertexte biblique revêt un double intérêt. Il participe du mécanisme de la dérision dans la mesure où il installe une contradiction au cœur du ministère divin du pasteur Victor Masoma. Ses propos, reposant de bonne foi sur la parole biblique, trahissent dans les faits son rapport à la famille, notamment ses relations avec sa fille. Au mépris de cette préconisation biblique, Victor Masoma fera passer sa fille par le 'feu' d'une vie piégée par la malédiction patriarcale (L. Miano, 2011, 243). Au-delà de cette dérision, ce passage biblique fait valoir le procédé de l'hétérogénéité générique par le cheminement côte à côte du texte profane et du texte sacré.

Enfin le concept du simulacre, théorisé par Jean Baudrillard, l'un des tenants du postmodernisme, souligne un indice du monde contemporain dans lequel le vide et l'illusion l'emportent sur la vraie face des réalités.

> Nous vivons dans un monde de la simulation, dans un monde où la plus haute fonction du signe est de faire disparaître la réalité, et de masquer en même temps cette disparition. L'art ne fait pas autre chose. Les medias aujourd'hui ne font pas autre chose. (J. Baudrillard, 1997, p. 25)

La pensée de Jean Baudrillard borde la société de spectacle qui caractérise le monde contemporain. L'influence grandissante des médias et des arts se fait sentir dans plusieurs domaines, y compris dans le roman. Ainsi, dans le texte de Leonora Miano, c'est le personnage d'Antoine qui fait ressortir le phénomène de l'intermédialité[5]. Doté d'un rêve de star, Antoine mit le plus grand soin à s'attribuer une allure avenante, par des soins de gommage, de masque facial (L. Miano, 2011, p. 19), la visite des salles de soins esthétiques (L. Miano, 2011, p. 21), la fréquentation des clubs privés (L. Miano, 2011, p. 114). Il fut régulier lors des séances de répétition en prélude à l'exécution d'un rôle dans une pièce de théâtre à succès. Il parviendra à ses fins, auréolé d'une nouvelle identité de star :

> Bientôt, on vit Snow (nouvelle identité d'Antoine) en première page des journaux, sur les podiums des défilés où ses performances dans le rôle du serpent furent très applaudies. HLB venait encore de frapper un grand coup, avec cette parade mise en scène par une sommité du théâtre, présentée comme une pièce dont les tableaux successifs émouvaient, dérangeaient. C'était de l'art, incontestablement. Comme prévu par le créateur, certains osèrent même prononcer le mot de génie. Les journalistes firent de l'événement la lecture qu'ils purent : celle envisagée par HLB. Des actrices d'ici et d'ailleurs supplièrent, par la voix de leur agent, pour se faire prêter des rôles. Toutes firent sensation dans les festivals, sur les planches, des scènes où elles se produisaient.(L. Miano, 2011, 160)

La vie de star d'Antoine manifeste une crise de la représentation. Elle marque le gap entre l'image et son référent, l'être et le paraître. Elle dénature une réalité profonde, celle d'un homme qui cache sa souffrance de paria affectif derrière l'empathie du public et des journalistes.

En substance, par le balancement entre l'écriture diasporique et l'écriture postmoderne, l'œuvre de Miano invoque un style de fabrique de la prose romanesque en adéquation avec la civilisation actuelle du mouvement et la société contemporaine où le triomphe du vice sur la vertu, la victoire du mal sur le bien, le succès du mensonge sur la vérité achèvent de convaincre sur la voie décadente de l'humanité.

CONCLUSION

Le roman de Miano amplifie l'écho d'un monde diasporique où les individus perdent pied dans le sable mouvant des affres de l'existence. Rejeté par son entourage, l'individu sombre dans la folie et la démaîtrise offre à la fiction, un mode de narrativation du portrait approprié. En outre, la figure jadis idéalisée du père, le protecteur, le garant du bonheur, l'incarnation de la Morale et de

[5] Ce terme est un dérivé de l'expression 'médialiture', qui désigne le mécanisme de l'insertion des procédés techniques des médias dans la littérature. Dans leur ouvrage collectif, Philip Amangoua Atcha, Roger Tro Deho et Adama Coulibaly définissent ainsi ce terme : *'Le concept de médialiture rend compte du phénomène intermédial dans le texte littéraire. Il s'agit de l'intermédialité dans la littérature ou en littérature. De façon précise, il s'agit de la littérature intermédiale ou de l'intermédialité littéraire. L'intrusion des médias dans le roman « … » façonne de nouvelles modalités d'écriture et de lecture', (*ATCHA Philip, COULIBALY Adama & DEHO Tro Roger, 2014, p. 9).

l'Autorité, est déconstruite à souhait, embouée par les salissures du vice et de l'a-morale. Le métarécit patriarcal tombe finalement en lambeaux.

Dès lors, la littérature se fait refuge, lieu de systématisation et de fictionnalisation d'une conscience de la réalité ambiante, d'une civilisation mise à mal par le règne du faux, du superflu, du vide et du ridicule. Elle trouve par conséquent dans les sillons de l'écriture diasporique et postmoderne, les voies et la voix pour dire le monde d'aujourd'hui, tel qu'il est en réalité, loin du maquillage et du masque des médias et de la société du spectacle.

BIBLIOGRAPHIE

Corpus

MIANO Leonora, 2011, *Ces âmes chagrines*, Paris, Plon.

Autres ouvrages

ALBERT Christiane, 2005, *L'immigration dans le roman francophone contemporain,* Paris, Karthala.

ATCHA Philip, COULIBALY Adama & DEHO Tro Roger, 2014, *Médias et littérature. Formes, pratiques et postures,* Paris, L'Harmattan.

BAUDRILLARD Jean, 1997, *Illusions, désillusions esthétiques,* Angers, Sens& Tonka.

BOUANANE Kahina, 2012, « L'esthétique de la folie au sens 'sur-réaliste' et sa dynamique dans l'espace de l'écriture », *Topique* (n°119), p.53-69, [en ligne, https://doi.org/10.3917/top.119.0053.] Consulté le [15 mars 2021].

COULIBALY Adama, 2017, *Le postmodernisme littéraire et sa pratique chez les romanciers francophones en Afrique noire*, Paris, L'Harmattan.

DADIE Bernard Binlin., 1956, *Climbié,* Paris, Seghers.

DIOP Boubacar Boris, 2010, *Le cavalier et son ombre*, Paris, Philippe Rey.

HAMON Philippe, 1972, « Pour un statut sémiologique du personnage », in *Littérature*.

La Sainte Bible, 2008, traduite d'après les textes originaux hébreux et grecs par Louis Segond, Swindon, Alliance Biblique Universelle.

LIKING Wèrewère., 2004, *La mémoire amputée*, Abidjan, NEI.

LYOTARD Jean-François, 1979, *La Condition postmoderne,* Paris, Galilée.

NKASHAMA Puis Ngandu, 1984, *Littératures africaines, de 1930 à nos jours,* Paris, Sliex.

PHILIPPE Nathalie, 2012, « Écrivains migrants, littératures d'immigration, écritures diasporiques », *Hommes & migrations,* [en ligne, http://journals.openedition.org/hommesmigrations/1543; DOI: https://doi.org/10.4000/hommesmigrations.1543

]. Consulté le [31 décembre 2014].

U TAM'SI Tam'si, 1986, *in Notre Librairie*, n° 83, pp. 17-23.

TANSI Sony Labou, *L'Anté-peuple*, 1983, Paris, Seuil.

MUDIMBE Vumbi Yoka, 1976, *Le Bel immonde*, Paris, Présence africaine.

WABERI Abdourahman, 1998, « Les enfants de la postcolonie, esquisse d'une nouvelle génération d'écrivains francophones d'Afrique noire »,in *Notre Librairie,* Nº135, Sept.-Déc. pp.8-15.

SANKOFA N° 21, décembre 2021, pp. 124-138 *ISSN : 2226-5503*

DU POUVOIR DE LA PAROLE ET DU SANG DANS LES CONTES AFRICAINS : UNESCOLARITÉ INITIATIQUE

Badrissa **OUATTARA**
Université Péléforo Gon Coulibaly
(Côte d'Ivoire) Korhogo
bahouattara03@gmail.com

RÉSUMÉ

Le conte est un art qui se fonde sur un enseignement anecdotique et symbolique pour inciter à l'effort personnel tout en véhiculant des éléments de la science et de la sagesse africaine. En saisissant les motifs parole/sang, il est question d'interroger le traitement des réalités sociales. Il ressort de la présente contribution que l'examen de la parole et du sang au miroir du conte africain permet de connaître les propriétés distinctes des deux notions. Elles unissent le sacré et le profane tout en facilitant l'intégration sociale de l'Homme. L'enseignement en Afrique est sacré et s'acquiert à partir de l'effort personnel.

Mots clés : Conte, Parole, Sang, Homme, Société, Enseignement, Éducation.

ABSTRACT

Storytelling is an art that draws on anecdotal and symbolic teaching to encourage personal effort while conveying elements of science and African wisdom. By grasping the word/blood patterns, it is a question of questioning the treatment of social realities. It emerges from this contribution that the examination of speech and blood in the mirror of African tales makes it possible to know the distinct properties of the two notions. They unite the sacred and the profane while facilitating the social integration of Man. Teaching in Africa is sacred and is acquired through personal effort.

Keywords: Tale, Speech, Blood, Man, Society, Teaching, Education.

INTRODUCTION

L'Africain est, de nos jours, prédisposé à une imitation servile des modèles étrangers. Cette attitude fait dire à Janheinz Jahn Muntu que

> l'Afrique sous l'influence de l'Europe s'adapterait en renonçant à ses propres traditions, elle emprunterait à l'étranger ses nouvelles représentations religieuses, ses méthodes de travail, ses structures d'organisation politique et les principes directeurs de son développement économique. (Muntu, 1961 : 7).

Il est indéniable, devant cet alarmant constat, que l'Afrique a emprunté à l'Europe d'autant plusqu'elle ne saurait être en marge des exigences actuelles de développement de l'humanité. En revanche, même si elle s'est en partie inspirée du modèle européen, du point de vue culturel, elle n'est pas du tout tributaire de l'Europe, étant entendu que la culture est l'âme du peuple et ce qui fait qu'un peuple se reconnaît comme tel. Le peuple se reconnaît par la culture et s'identifie par elle, car c'est elle qui cimente les sociétés en les ramenant aux origines. À ce titre, les us et coutumes, la tradition et les mœurs sont des faits culturels et identitaires qui différencient les peuples. Partant de ce constant, quel que soit le degré d'adoption et d'évolution d'un peuple, ses origines restent les mêmes et on les reconnaît par les traits culturels qui lui sont propres.

La tradition orale a, en conséquence, perpétué les valeurs culturelles et traditionnelles africaines. Et la littérature orale qui est l'âme du peuple africain, s'est chargée de promouvoir ces valeurs culturelles en vue de pérenniser la vie en communauté. Robert Cornevin (1976 : 41) qui est de cet avis, précise que « cette littérature orale constitue, en effet, le fond culturel des peuples dont le français est devenu la langue d'enseignement et de promotion culturelle et sociale ».

Moyen d'expression artistique et littéraire, la littérature orale semble, de plus en plus, essentielle pour les peuples africains engagés dans les grands défis culturels et identitaires actuels de développement. Ainsi, l'objectif de la présente est définir, d'une part, les normes et les rôles qui régissent la vie sociale et, d'autre part, montrer le mécanisme de la socialisation selon l'éthique africaine. Dès lors, en quoi le couple parole/sang représentent-ils des indicateurs d'enquête pour la saisie de la conduite sociale de l'Homme africain ? Sur cette base, les hypothèses qui constituent la nervure principale de la problématique sont les suivantes : montrer comment l'éducation de s'effectue en Afrique et repérer les instances de socialisation à travers le déploiement de la parole et du sang dans les contes initiatiques d'Amadou Hampâté Bâ.

La présente contribution se donne pour cadre de cerner, au moyen de la sociocritique, la puissance de la parole et du sang dans le déploiement de l'action diégétique comme une culture d'initiation de l'Homme dans son projet de développement social.

I- BALISAGE DU COUPLE PAROLE/SANG

Les contes initiatiques chez Hampâté développent certains aspects fondamentaux de la tradition africaine. L'un de ces aspects s'appuie avec hardiesse sur les moyens de connexion ou de communication spirituelle. Par ces moyens, les individus entrent en contact avec les ancêtres ou les différentes divinités pour leur demander conseil ou assistance. Dans ce décor ésotérique figure le sang et la parole comme moyens incontournables de transmission des pensées, des visions et des systèmes de référence, des normes et des valeurs culturelles des peuples africains.

Le sang, composé d'une matrice liquide (le plasma sanguin) et de différents éléments figurés (globules rouges, cellules blanches et plaquettes), s'appréhende comme un tissu connectif fluide suçoté (pompé) par le cœur et propulsé dans les vaisseaux du système cardiovasculaire[1]. Principe vital du corps humain, il amène l'oxygène, les nutriments et les hormones, jusqu'aux tissus ;

[1] Artères, artérioles, capillaires, veinules, veines.

transporte le dioxyde de carbone et permet l'excrétion hors de l'organisme des déchets produits par les tissus. Le sang, par le système tampon bicarbonate, contrôle l'acidose (pH bas) et l'alcalose (pH élevé) respiratoires. Les protons se combinent aux ions bicarbonate pour former de l'acide carbonique qui se dissocie en CO2 et H2O.

Dans le conte, le sang préfigure comme le fluide vivifiant des personnages et le principe fondateur de leurs actions. Pour accomplir un vœu, le personnage a recours au sang pour rentrer en contact avec les esprits des mânes titulaires et des dieux. Le sang versé alimente la parole proférée par le personnage et lui donne droit d'accomplir des performances, allant dans le sens du vœu souhaité. Dans ce cas de figure, le sang et la parole forment le revers et l'endroit d'une même médaille.

La parole, dans l'univers traditionnel africain, est, à la fois, objet et objectif. Objet parce qu'elle constitue la matière ou le canal par lequel les acteurs sociaux entrent en relation d'existence ; puis objectif dans la mesure où la parole traduit les pensées, les visions, les émotions et accomplit les performances des usagers, car selon Njapndunke Angèle,

> les cultures africaines sont essentiellement orales. L'importance des manifestations de la parole dans les sociétés africaines est considérable. Les faits marquants de la vie traditionnelle, comme les plus insignifiants s'accompagnent souvent de ces manifestations de parole. Ainsi, chaque aspect de la vie est susceptible d'avoir son lot de paroles exclusives. (Njapndunke, 1980 : 2).

Une parole prononcée incombe la responsabilité de celui ou celle qui l'a exprimée. Elle doit, par conséquent, être dite avec beaucoup d'attention selon les cas et les circonstances et selon les conventions de son usage dans le milieu social. C'est pourquoi en milieu rurale elle est décrite sous l'angle de la personnification. La parole demeure alors une ressource vitale, fondamentale, voire l'âme des sociétés africaines. Matateyou Emmanuel explique qu'« en Afrique, il n'est pas un seul peuple qui ne puisse s'enorgueillir de quelque joyau culturel de référence habilement bâti sur la maîtrise du verbe pour le plaisir de dire, de bien dire, en vue de charmer ou d'instruire, d'animer la communauté ou d'éduquer ». (Matateyou, 2011 : 15).

Le verbe occupe donc une place importante dans le vécu quotidien et dans la construction d'une identité. Elle résume l'essentiel de la vie matérielle et immatérielle. Et, selon le mot de Andrianarahinjaka Lucien Xavier Michel (1987 : 75), « la littérature est parole, et la forme la plus importante sous laquelle on appréhende le phénomène littéraire, en milieu de tradition orale, est celle de manifestations verbales ». Dans l'univers africain, la parole est un vecteur de transmission des valeurs culturelles et sociales. Elle met un point d'honneur aux fondements de l'appareil social, en faisant la promotion des mécanismes qui permettent d'édifier et de perpétuer le groupe social. La parole rend possible l'intégration des individus à la totalité, pour la simple raison qu'elle est enseignement, tradition et connaissance conférées à celui ou celle qui la profère et/ou la reçoit, fait remarquer Calame-Griaule, (1965 : 26).

Tout au long des contes, la parole et le sang ont été des armes redoutables à cet effet. À travers leur différent usage, ils ont servi de lien entre les divinités, les ancêtres et les personnages. Ainsi, la trajectoire analytique saisit la parole et le sang dans l'action des actants comme facteurs de redistribution et de raffermissement de forces.

1- Le pouvoir de la parole : une balise de redistribution de forces vitales

L'Homme, dans la pensée traditionnelle africaine, apparaît comme un microcosme renfermant en lui tous les éléments du cosmos. Il est, de la sorte, à la croisée des chemins des éléments qui renferment l'univers. Par son pouvoir d'action, il apparaît, de ce fait, comme Dieu miniaturisé sans pour autant être son égal, car Dieu est aussi la somme de la nature. Aussi meut-il et actionne-t-il tout sans être lui-même mu comme l'atteste la scolastique aristotélicienne ; ce qui le différencie de l'humain qui est soumis aux contingences et dont la création peut détruire.

L'être humain, lui, est doué de pouvoirs qui le hissent au sommet de toute la création. Et en tant que créature-créateur, il absorbe, par son pouvoir d'agir et d'action, toute la création par la domination qu'il exerce sur elle. Il a, d'une part, la capacité de cultiver ses sens par une inspection de la vie intérieure dont le résultat est le fruit d'un effort personnel. Et, d'autre part, il peut toujours réussir cette culture par sa science et par l'exploitation des vertus secrètes du pouvoir de la parole. L'Homme devient alors« *maître et possesseur de la nature »* grâce au pouvoir de la parole. Ce n'est donc pas nous qui le disons. C'est la philosophie cartésienne qui le précise. Cet aspect, certes, caché de l'Homme, mais supérieur, est manifesté dans les différents contes d'Amadou Hampâté Bâ. Les héros hampâthéens incarnent l'Homme qui exploite ses qualités et ses ressources secrètes de la parole pour se faire et se parfaire. Ils sont des êtres supérieurs par l'usage de la parole.

Apanage de l'homme, « la parole est la chose la plus importante au monde » si on s'en tient aux propos d'ogotemmêli. Elle élève l'Homme parmi tous les vivants. La parole, soutient Ernest Irié Tououi-Bi, est au fondement de tous les progrès de la civilisation humaine du fait qu'elle permet l'échange des connaissances :

> la parole traditionnelle présente donc de nombreuses particularités. Mais en même temps qu'elle s'édifie autour des questions essentielles liées à la quête de l'expressivité maximale, la littérature orale africaine met un point d'honneur sur les fondements du groupe social en exaltant les mécanismes susceptibles d'édifier et de perpétuer ce groupe social. Il s'agit des valeurs qui rendent possibles l'intégration des individus à la collectivité. (Tououi-Bi, 2008 : 25).

Dans tout système de communication, le langage est le moteur, l'élément indispensable de la communication entre les hommes. Il rend possible la vie en communauté. Dans cette perspective, la parole, l'une des entités du langage est l'expression la plus tangible de la pensée humaine. Par son canal, les hommes parviennent à exprimer les besoins et les sentiments qui animent leur être. La parole est donc le premier matériau social qui sous-tend la communication entre les hommes ; l'élément par le biais duquel les performances sociales sont réalisées, car

> (…). Chez l'Africain, tout procède de la parole, à la fois signe ou symbole, rythme ou son. La parole, ou mieux le verbe, possède une vertu magique et est, par essence, le chant sacré, la prière, l'incarnation. Léopold Sedar Senghor affirme que : participer aux mots, c'est participer au jeu des forces vitales qui est l'expression du monde ; Dieu. Et selon Deborah Lifszic : il faut, quand on accomplit un acte, mettre toutes les chances de son côté, et ne peut pas oublier une force très puissante, celle qui est toujours à la disposition des hommes : la parole. (Gaston Canu, 1970, consulté le 02/11/2019).

Elle est, de ce fait, l'épicentre du langage.

La parole, dans son aspect ésotérique, constitue un champ vaste de mystère et relève du sacré d'autant plus qu'elle implique celui qui parle et celui à qui elle est adressée. À ce sujet, voilà ce que dit le petit vieux à la colonne déviée à Hammadi : « O fils et adepte attentionné : pour rien au monde tu ne violeras un interdit qui remonte à des siècles », Amadou Hampâté Bâ, (1994 : 44). Cette parole sentencieuse véhiculant une norme de constatation de l'expérience des ancêtres qui ont coexisté avec les esprits tutélaires, dans la nature, définit un indice représentatif s'inscrivant dans les paroles, les gestes, les comportements des hommes et, par voie de conséquence, devient une idée de régulation du comportement humain.

Au plan symbolique, ce propos revêt une connotation mythique et énonce le sacré qui y est subtil. La parole est une semence qui pousse, grandit et porte ses fruits. L'Homme est donc tenu de la respecter scrupuleusement, car l'outrepasser, c'est s'exposer au courroux de l'esprit tutélaire qui sanctionne sans détour la faute, comme c'est le cas de Hamtoudo qui refuse d'observer l'interdit qui régit la traversée du fleuve Saldou-Keerol : « "Interdit ou pas, jamais je ne paierai une mesure d'or pour une traversée que je peux effectuer à pied sans bourse délier" » .

> -Hamtoudo, puisque c'est un interdit traditionnel… Mon maître le petit vieux à la colonne vertébrale déformée m'a dit : "pour rien au monde tu ne violeras un interdit qui remonte à des siècles." Je propose donc que nous nous acquittions du péage demandé et empruntions la pirogue appropriée.
>
> -Non, Hammadi, ce passeur est un brigand ! Il ne fait qu'exploiter la peur des hommes pour s'enrichir. Je ne m'en laisserai pas imposer.(Bâ, 1994 : 52).

La parole est un acte éminemment spirituel et sacré. Son pouvoir est sans limite. En tant que telle, elle demeure dans le secret pour préserver celui du temps. Elle se donne en instruction pour révéler le mystère dans lequel les choses ne périssent pas, mais restent en perpétuel devenir comme revenir à nouveau. En fait, dans l'acte de la communication verbale, « il y a entre les hommes un échange continu, un mouvement incessant de flux invisible. Et il est nécessaire qu'il en soit ainsi pour que dure l'ordre universel », Marcel Griaule (1975 : 131). Cette affirmation de l'auteur traduit la toute-puissance du verbe chez les humains et montre son aspect fécondant. En effet, quant à Bâgoumâwel, dans l'optique de libérer ses oncles de leurs cercueils de pierre, fait recours à l'incantation du « Maître du fer » pour plaider sa cause auprès des esprits du fer, en ces termes : « Qui est le "Maître du fer"? [demanda Bâgoumâwel]. Il adresser à lui, afin qu'il récite les incantations appropriées et dispose favorablement les esprits du fer à notre égard », (Bâ, 1985 : 117).L'incantation aide donc les personnages du corpus à surmonter des difficultés leur permettant d'atteindre leurs objectifs. On comprend donc que « La valeur religieuse de la parole procède de l'intention du sujet parlant est d'établir la communication avec les puissances surnaturelles ou les forces spirituelles, généralement dans le but d'en obtenir quelque chose », nous dit Calame-Griaule (1965 : 416). Ainsi, la mort est la rançon infaillible de l'imprudence de Hamtoudo qui foule aux pieds la valeur spirituelle de l'interdit qui régit la traversée du fleuve.

Ainsi, un couplage de la parole utilitaire à vocation communicative avec la parole sacrée à vocation votive existe. Cette deuxième catégorie de parole met en évidence le véritable pouvoir du verbe à travers les invocations, les incantations ou prières, les imprécations proférées et les interdits au détour des sentiers. Dans *Kaïdara,* l'une des plus remarquables incantations est celle formulée par le scorpion aux trois voyageurs lorsque ceux-ci se trouvaient foudroyés par la soif. En vue de leur permettre de se procurer de l'eau et se désaltérer, le scorpion propose aux voyageurs de réciter l'incantation suivante :

> O Esprits des éléments!
> Le ciel est un toit pour la terre
> Et vous êtes les gardiens du pays des épreuves.
> (…)
> Fut agréé comme nectar par votre Maître.
> Soulevez les voiles, soulevez les voiles!
> Kaïdara le veut, vous ne pouvez plus résister!(Bâ, 1994: 21).

Quelques instants après la récitation de cette formule incantatoire par Dembourou, les voyageurs découvrirent un point d'eau qui leur permit d'étancher leur soif ainsi que celle de leur bête de somme. Aussi, comme le fait remarquer le petit vieux à Hammadi, héros de *Kaïdara* : « -… mon cher fils : "en temps d'hivernage, garde-toi d'entreprendre un voyage dans l'après-midi" », (Bâ, 1994 : 44). Ce propos du vieux à la colonne vertébrale déviée montre que les normes sociales sont sacrées et sacralisées, du fait de leur origine mythique. Voilà pourquoi la sociocritique est conviée pour saisir, d'une part, ce qui fait le charme et la vérité des contes et, d'autre part, pour « découvrir ce que les textes nous révèlent de la société passée et présente, même lorsqu'ils se refusent à en traiter explicitement », (N'Diaye Ruth 2002 : 125).

Dembourou, l'un des compagnons de Hammadi oublie que l'homme ne peut s'épanouir qu'en observant les lois, les pratiques et les interdits institués par la communauté à laquelle il appartient. Ce manque de clairvoyance, de lucidité le conduit à sa perte, puisqu'il oublie que le pacte scellé avec les divinités implique des obligations à honorer :

> La foudre tomba dans un bois où un couple de lions avait son antre. Le mâle fut tué net(…). La lionne se jeta sur le premier qui se trouvait à portée de ses pattes : elle lui tordit le cou, lui laboura le vendre et lui dévida les intestins. C'était le pauvre Dembourou. Hamtoudo s'écria : O ! Pourquoi n'avons-nous pas écouté le conseil de Hammadi ? Je commence à croire que le petit vieux à la colonne vertébrale déformée n'était pas fou qu'il le paraissait.(Bâ, 1994 : 50-51).

La mort de Dembourou et de Hamtoudo explique la conception et le comportement de l'Homme avec les éléments de la nature et avec ses semblables. Elle traduit un certain nombre d'obligations et exige des comportements indispensables à la préservation de l'ordre, symbole de paix et de stabilité sociale. On comprend donc que la formation de l'Homme à la vie sociale passe, *de facto*, par l'observation des principes élémentaires de survie. Régulatrice de la vie et des rapports interhumains, Matateyou Emmanuel fait remarquer que

> la parole est ici reine et il faut la maîtriser pour vivre en phase avec la société dont le cœur bat au rythme des naissances, des mariages, des décès, des palabres, des maladies, des séances d'adoration (…). Le pouvoir de la parole est manifeste dans les danses et chants

> sacrés, les serments, mais surtout lorsqu'elle concerne le monde fluide, immatériel. (Matateyou, 2011 : 15).

Peu importe la nature des vœux, l'assurance de leur réalisation est fonction du degré de foi de celui qui les profère et de celui à qui ils sont adressés. Comme on peut le voir et lire dans *Njeddo Dewal, Mère de la calamité*, avec le couple d'autruche. Pour avoir désobéi à la sorcière, le mythe se mêle à l'imprécation pour fixer le destin de l'autruche. Il plaît d'apprécier le passage suivant : « Alors, furieuse, Njeddo Dewal prononça contre lui et sa descendance une imprécation dont nous constatons encore aujourd'hui les effets : « périssent tes deux ailes, ô autruche de malheur ! s'écria-t-elle. Jamais plus tu ne pourras t'envoler comme tu le faisais jusqu'à présent ! », (Bâ, 1994 : 83). Cette parole sentencieuse (à pouvoir d'action) a porté ses fruits d'autant plus que jusqu'alors, l'autruche est incapable de voler : « puisque nous ne pourrons plus nous envoler, essayons de courir avant que Njeddo Dewal ne maudisse aussi nos pattes … », précise la femelle de l'autruche.

Ainsi, la confiance en la réalisation du vœu de la sorcière est un facteur qui affermit le pouvoir de la parole. Elle s'accomplit selon la foi (qui est agissante par la parole) de celui qui l'adresse et de celui qui l'entend. Raison pour laquelle le couple d'autruche choisit plutôt de fuir que d'entendre une autre malédiction de la part de Njeddo Dewal, la sorcière. Ces animaux sont résignés à leur sort qui les place en position de faiblesse face à la mégère. Cette dernière domine ses protagonistes par le pouvoir de sa parole favorisée par la frayeur, la crainte que lui certifient ces animaux frileux. Cela est d'autant plus vrai que les imprécations de la sorcière n'avaient pas toujours eu leurs effets sur tous ceux à qui elles étaient adressées, bien qu'elles furent dotées de pouvoirs magiques et surnaturels. Pour preuve, Bâgoumâwel et certains animaux du récit ont pu être exemptés de la malédiction de Njeddo. Ici, le pouvoir de la parole est donc lié à la reconnaissance d'une force supérieure, mais aussi à l'attitude des personnages à qui sont adressées ces paroles. Ce constat apparaît dans *L'éclat de la grande étoile*.

Dans cette œuvre, en plus de n'avoir pas été incapables de déceler le secret de la signification de la grande étoile, les vieillards magiciens, devin et thaumaturges se sont rendus coupable par leur comportement. Loin d'être des sages comme ils se font passer, ils se sont vautrés dans les privilèges que leur confère leur position sociale pour tirer prestige et honneur auprès du peuple. Bâgoumâwel, par contre, qui est doté de vrais pouvoirs est effacé devant le peuple à cause de son humilité et de sa vie en autarcie. Dès lors, sa position au sommet du panthéon des autres personnages fait de lui un être supérieur et toute imprécation qu'il prononce contre eux s'accomplit sans équivoque. Après avoir été traité d'« âmes perverses », Bâgoumâwelles fit changer en différents types de singes. Pour preuve, voilà la teneur de ses propos :

> Je t'invoque, ô le plus magnifique des grands vautours,
> À qui fut confiée la garde des ruches du mystère,
> Toi qui des sauterelles fais ta nourriture!
> Je t'invoque, ô le plus grand des éléphants,
> Toi, le médiateur des prières, toi qui tues le curieux
> dont l'oreille est à l'affût des mystères à surprendre,
> Le mystère du baobab depuis si longtemps en ce monde!
> Je t'invoque, ô toi baobab
> dont les fruits bien moulés pendent ;

> Tu es la mère de la farine et tu engendre le condimen ;
> Tesécorses arrachées font des cordes.
> Puis Guéno, grâce à vous, me venir en aide!
> Aidez-moi jusqu'à ce que mon esprit s'avive,
> Que les yeux de mon cœur s'éveillent et se clarifient,
> Que la brune se dissipe et qu'en mon âme la lumière se fasse!
> Donnez-moi la force du taureau et que droite soit ma parole,
> qu'elle récèle la vérité, qu'elle ait efficacité et douceur extrême!
> (…)
> C'est de la lumière qu'il vous faut me parler,
> La grande lumière qui transperça les nuages,
> Celle qui brilla cette nuit et bouta hors les ténèbres,
> Lorsque vint poindre la grande étoile à cinq têtes. (Bâ, 1985 : 50-51).

Les imprécations de Bâgoumâwel contre les devins-sorciers, âmes perverses, les transforment en singes à la peau rouge, singes aux deux fesses aplaties et pelées, à tête plate, hideux et noires de peau, antilopes et ânes de la brousse au corps sillonné d'un réseau de rayures. Ces différents exemples témoignent, une fois de plus, si besoin en est, de la parole fécondante, de la toute puissante du verbe humain (Griaule, 1975 : 140), de la voix considérée comme puissance et au souffle de laquelle se réalisent les formules magiques et qui, dans la transe, chasse hors de lui l'initié en proie à son Dieu (Zumthor, 1983 : 87), car par la voix, l'Homme alerte Dieu, par la voix, il prolonge l'action divine, précise (Griaule, 1975 : 140).

Le pouvoir de la parole est alors incontestable et, par conséquent, déterminé par le comportement des individus. La lecture de ce récit montre que toute personne dont le comportement est perfides s'expose au pouvoir de la parole d'autrui qui exerce une influence sur lui, selon la nature de la malédiction proférée contre lui et les pouvoirs de celui qui les émet. Cette parole n'est donc pas une simple parole ordinaire. À l'issue de la dernière épreuve du pays des pygmées que représente le fleuve dit Saldou-Keerol[1], le passeur, après avoir fait traverser Hammadi, fait couler la pirogue et regagnant le milieu de l'eau, formule l'incantation suivante :

> O métal du grand prix! Tu viens du sein de la terre, tu y retourneras par la voie de l'eau. O esprits gardiens des frontières du pays des nains! Recevez la dîme que doivent payer ceux qui sortent notre or. Hammadi a payé, il pourra désormais jouir du reste de son métal devenu légitime. (Bâ, 1994:54).

Cette parole incantatoire métamorphosa Hammadi en cyclone et lui permit de ressurgir dans le monde des Hommes, saint, sauf, riche et expérimenté. Cette parole, cette formule propitiatoire« est prononcée avant l'affrontement d'un danger, pour s'en protéger. Elle est donc considérée comme suffisamment efficace pour avoir une action sur les circonstances matérielles », (Calame-Griaule, 1965 : 408). Elles sont le symbole de pouvoirs transmutateurs permettant de solutionner les situations difficiles se trouvant être au-delà des capacités humaines.

La matérialisation de la parole, dans les récits hampâthéens, se fait, par ailleurs, au moyen de la salive et de la fumée. Ces deux éléments naturels participent immanquablement à la fécondité du

[1] Ce fleuve marque la limite du pays de Kaidara, la limite entre le monde des invisibles et le pays des visibles.

verbe. Au miroir de leur concours, ils donnent de l'efficacité et du pouvoir à la parole, du fait qu'ils la conduisent à la réalisation des vœux et des convictions. Dans « la salive du Lébé[2], il réside la force de l'humidité, la buée sonore que toute bouche expectore ». Griaule (1975 : 113) ajoute : « la salive est la force vitale ». La salive[3] affermit la parole proférée, lui donne la puissance et la force nécessaires pour la réalisation de l'action de l'Homme. Ici, la salive accélère l'accomplissement des vœux. Ce qui explique le fait que Njeddodewal, la sorcière :

> cracha sept fois dans le canari et fit bouillir le tout. Quand le mélange eu bien bouilli, elle en recueilli le liquide. Elle en utilisa une partie pour faire cuire un dîner qu'elle consomma débout. Avec le reste, auquel elle ajouta de l'eau provenant d'un vieux puits peuplé de grenouilles, elle prépara un bain dans lequel elle se purifia, après quoi elle confectionna une sorte de coussin circulaire en tressant des branches tendres de ngelôki et un autre en tressant des branches de safato. (Bâ, 1994 : 149).

La salive dégage des relents qui vivifient la parole et lui inculque, par la même occasion, une puissante fondatrice. Tout comme elle, la fumée de l'encens est un moyen de transmission des forces contenues dans la parole.

Dans *L'Éclat de la grande étoile*, faisant des recommandations au jeune roi, Bâgoumâwel précise : « je te conseille, Diôm-Diêri, de brûler de l'encens dans le lieu où tu entres pour formuler des vœux. La fumée de l'encens jusqu'en haut s'élèvera ; c'est elle qui deviendra la monture de tes prières, afin que vite elles parviennent au but », (Bâ, 1974 : 115-117). Ici, la fumée de l'encens favorise la montée de la parole qui sort de la bouche vers la divinité. Cette fumée se confond à l'atmosphère et transporte la parole du lieu de son élocution à l'être auquel elle est adressée.

La fumée, du fait de sa nature dissoluble, entraîne avec essence la parole à son destinateur, afin qu'elle soit fécondante. Lorsque ce n'est pas le cas, ce sont des forces mystiques qui sont entraînées par la fumée. C'est qui apparaît dans *Njeddo Dewal, mère de la calamité* lorsque le crâne-parleur fait des recommandations à Bâ-wâ´ndé concernant le rituel à accomplir après le sacrifice du mouton. Cependant, il faut ajouter que la force transportée par la fumée est fonction du pouvoir contenu dans ce qui est brûlé. En ce qui concerne la parole, elle est mieux conduite par la fumée de l'encens qui est agréable aux divinités de bon augure et désagréable aux mauvais esprits.

Un examen attentif des textes du corpus montre que la parole, dans la perspective ésotérique, émane des forces créatrices. Amadou Hampâté Bâ dans *Aspect de la civilisation* instruit que la parole, dans la cosmogonie africaine, est à la fois Air[4], Eau[5], Feu[6] et Terre[7]. Cette relation cosmogonique à quatre pieds fait du verbe l'élément moteur, capable de féconder. Ici, il s'agit de la parole productive ou fécondante, parce que « de jour, la parole entre dans le sein des femmes. Tous

[2] Le Lébé est l'ancêtre proche des hommes, chez les Dogons.
[3] Dans la tradition africaine, certains vieillards font tomber des buées de salive dans la paume des personnes auxquelles ils adressent des paroles bénéfiques.
[4] Elle est air pour être audible
[5] Elle apaise, calme les ardeurs des hommes à cause des buées de salives qui l'accompagnent dans son émission.
[6] Elle feu par la chaleur qu'elle dégage dans toute bouche qui la profère.
[7] La parole est Terre parce qu'elle produit des fruits.

les hommes parlant à toutes les femmes aident à la procréation. En parlant à une femme on féconde », (Griaule, 1975 : 134).

La parole est dotée d'un pouvoir que les contes ne disent pas clairement, mais grâce aux effets des dires de certains personnages, son aspect ésotérique se manifeste. La parole est donc sacrée, précieuse et engage l'Homme. Elle doit, pour cela, être proférée pour répondre, selon le mot de l'auteur, à de nobles besoins, car autant qu'elle est fécondante, autant elle peut être dévastatrice. Ainsi que la parole, le sang, dans le développement de l'intrigue, est une force qui ne passe pas inaperçue dans les différents récits à réception.

2-L'écoulement du sang : entre accréditation de la parole et quête de la liberté rêvée

Le sang est le liquide véhicule des forces vitales et pouvoir. En lui, résident les principes vivifiants de tous les êtres vivants. Le sang permet l'entretien des liens entre les hommes et les divinités par le truchement de nombreux sacrifices. Dans les différents récits du corpus, l'usage du sang en dit davantage sur les pouvoirs qu'il contient. Toutes les traditions sont unanimes sur la puissance du sang. Imbu de pouvoirs, il est le siège de l'âme, l'essence du corps et le principal liquide du maintien en vie des êtres du règne animal dont l'Homme en est le digne représentant.

Dans *Njeddo Dewal, Mère de la calamité*, il est écrit que la sorcière se nourrissait du sang des jouvenceaux pour se revigorer physiquement et de surcroît, accroître ses pouvoirs mystiques. Principe actif et vital de la chair, Njeddo Dewal en consomme pour se maintenir en vie : « (…). Njeddo Dewal se saisissait de l'autre extrémité du long intestin qui courait du lit de sa fille jusqu'au sien et se mettait à aspirer le sang du malheureux jeune homme », (Bâ, 1994 : 38-39). Le sang résorbe l'essentiel de la force vitale physique et spirituelle de la mégère. En lui, se trouve les qualités des êtres. C'est pourquoi il est adulé à la chair par les divinités et les agents du bien ou du mal, parce qu'accréditant la parole de l'Homme.

Le sang est sacré et reste le liquide sacrificiel le plus précieux et le plus cher aux différentes divinités. À juste titre, la sotériologie, dans la tradition chrétienne, prend sa source dans le rachat de l'humanité par le sang versé du Christ, symbole de « l'agneau immolé », selon les termes du Christianisme ; acte symbolique du sacrifice suprême. Le pouvoir du sang est donc incontournable. On le voit clairement dans le sacrifice de Kobbou-nollou, le mouton dans *Njeddodewal, Mère de la calamité* : « Bâ-Wâm´ndé, fais vite ce que le crâne t'a commandé de faire. C'est là ma destinée et c'est un jour que j'ai attendu avec grande impatience », (Bâ, 1985 : 105). En suivant les instructions du crâne-parleur, Bâ-Wâm´ndé a préparé le cœur et la cervelle du mouton pour sa femme. Ces deux organes sont certes importants et dotés de pouvoir à prendre en considération, mais celui du sang qui est le summum de l'estime pour les divinités et les ancêtres est supérieur puisqu'ils lui sont subordonnés. Raison pour laquelle le sang du mouton est consacré à Guéno, l'être suprême.

Bâ-wâm´ndé, dans *L'Éclat de la grande étoile*, signe une alliance avec la divinité et ce parafe ratifie la résurrection de Hammadi, car le sang versé passe pour être le marqueur des dieux pour marquer de leur sceau tout acte qui les implique. Ici, le sang versé devient alors le témoin des alliances ou des pactes entre les membres de la communauté et les divinités. En suivant les propos du Kobbou qui consent pour son immolation, « Bâ-wâm´ndé, fais vite ce que le crâne t'a commandé de faire.

C'est là ma destinée et c'est un jour que j'ai attendu avec grande impatience », (Bâ, 1994 : 105),le sang de tout vivant retourne immanquablement à son créateur.Cette injonction du mouton sacrificiel, perçue comme l'acceptation du destin de soi valorisé, qui réveille la fierté inentamée du personnage, en qui le refus de lamentation sur le sort à lui réservé est interdit. Ici, le personnage se donne le plaisir et le spectacle de mourir dans l'honneur et la joie. Cet acte du Kobbou est, comme précise Notz (2002 : 123), le catalyseur qui donne forme à l'intrigue. À partir de cet instant, le récit entre en résonance avec les conventions spirituelles sociales ; il restitue à la communauté l'émotion de la méditation de liberté qui enfante sa propre histoire. Par conséquent, il est défendu de verser le sang innocent, car tout sang versé doit être justifié et la cause noble.

L'Éclat de la grande étoile, est donc une véritable dramaturgie de l'objectivité de l'espace africain. Le tableau que nous offre ce récit, à travers l'itinéraire des actants, inspire l'extase d'une totale adhésion au désir de combattre le Mal par le sang. Voilà pourquoi, Bâ-wâm´ndé, le grand initié, fait, avant la résurrection de Hammadi, verser son sang en se précipitant dans un rônier. Cet acte consacre l'effectivité de la résurrection et le ressuscité le confirme en ces termes :

> Ô mon petit-fils, puisque Bâgoûmâwel a grimpé au tronc du rônier, que tu l'as vu l'escalader puis s'introduire et se cacher dans le panache aux palmes élégantes, (…) et que la poitrine de Bâgoumâwel s'est égratignée, puisque ceci a eu lieu, tu as vu et tu as reconnu la réalité ; tes yeux n'ont pas menti et tu n'es pas sot …. (Bâ, 1974 : 73).

Dans cette minute de décharge pulsionnelle qui entretient le circuit diégétique de ce qui est convenu d'appeler la réalité-rêvée et vécue, Hammadi goûte à l'expérience de la victoire du pouvoir du sang comme pour y puiser l'énergie indispensable à l'élan final qui permet d'apparaître et vivre à nouveau, à travers l'acte de Bâgoûmâwel. En versant donc son sang, celui-ci confirme la dépendance des hommes aux divinités et leur totale soumission. La vie et la mort sont donc dans le sang et la vie y prend sa source et s'enracine. L'acte de Bâgoûmâwel montre que le sang nourrit l'âme et sans lui, il n'y a pas de vie ou mieux, c'est la mort. Raison pour laquelle il est prisé par toutes les divinités ; cela d'autant plus que mourir consiste à rendre l'âme. Or, l'âme, demeure dans le sang ; du coup, à travers le sang, c'est l'âme qui est récupéré, car

> du fait de la mort, les principes spirituels de l'individu explosaient pour ainsi dire. L'âme était séparée de la force vitale dont elle était la volonté et la conscience. Cette force vitale elle-même s'écartelait. Elle était, en effet, composite, formée de parcelles provenant de la force des géniteurs, celle d'un ancêtre « parrain » et des divers ancêtres de groupe et de tribu. (Griaule, 1975 : 172).

La toute-puissance du sang et la préciosité de celui de l'Homme se confirme de manière explicite par cette allégation. En effet, il implique toute la ligné parentale et ancestrale des individus tout en traînant une parcelle de leur pouvoir au fil des générations. Il n'est donc pas surprenant d'entendre ce langage proverbial qui fait allusion à Diôm-Diêri dire que « même pour un ânon, c'est ce qu'il a été qui constitue son fond», (Bâ, 1974 : 35). En clair, Diôm-Diêri par le lien de sang avec son aïeul Hammadi, possède une parcelle des vertus et des qualités de celui-ci. Le sang est donc semblable à une rivière au cours irréversible qui draine toutes les générations en distribuant une infime parcelle

des vertus qui y sont contenues. Voilà pourquoi dans la tradition africaine, autrefois, les mariages se contractaient sous le strict respect de la décision d'un patriarche qui avait le dernier mot, car la qualité du sang à mêler était importante à savoir puisque le sang ne se lessive pas.

Le pouvoir du sang s'exprime sous toutes ses formes dans les récits. Il s'est traduit par les différents sacrifices, sa consommation par Njeddo Dewal pour rendre plus performants des pouvoirs occultes et enfin par la parcelle de pouvoir qu'il traîne au cours des filiations. On le voit, le pouvoir du sang ne fait pas mystère. En initiation, le sang est le témoin des pactes et la dette que payent tous les néophytes pour accéder aux arcanes de l'initiation. Une raison qui explique d'ailleurs l'écoulement du sang sous forme sacrificielle dans les récits dont la vocation est fondamentalement initiatique. Il est, toutefois, bon d'ajouter que la parole et le sang se complètent à bien des égards.

II-COUPLE PAROLE/ SANG : ENGAGEMENT ET EXPRESSION DU VŒU SOUHAITÉ

La parole et le sang sont complémentaires. Ils sont tous deux nantis de pouvoirs comme on vient de l'expliquer plus haut. Mais, cela n'empêche pas pour autant leur complémentarité. Elle est motivée par les vœux formulés par les individus lors de l'immolation des victimes sacrificielles.

1- Couple parole/ sang : locution d'engagement

Dans les récits d'Amadou Hampâté Bâ, la plupart des sacrifices de sang accomplis n'ont pas été accompagnés de parole, notamment dans *Njeddo Dewal, Mère de la calamité*. Ces sacrifices ont été accomplis à la demande de la divinité sous l'un de ses avatars ou son porte-parole (le crâne parleur dans *Njeddo Dewal, mère de la calamité*). Cependant, dans *L'Éclat de la grande étoile*, le sacrifice de sang est précédé de paroles. Bâgoumâwel, le père du bonheur, le messie ou le maître de la maison ou du temple, avant de s'élancer dans le rônier où son sang coulerait par égratignure, prononça ces incantations :

> Toi qui es lourd de vénération, vole et viens à moi, apporte la lumière ! le moment est venu, celui qu'on attend a chanté, lui qui cette nuit a clairement chanté ! Entends de tous côtés l'écho qui l'amplifie ! Vole, viens, perche-toi dans le panache du rônier, le panache du rônier élancé aux palmes gracieuses ! Remplis-en le tronc jusqu'à ce comprenne, et qu'à son tour le tronc emplisse mon esprit à pleins bord !, (Bâ, 1974 : 69).

La parole est un facteur de redistribution de forces que le sang se charge de raffermir et de conduire par la force qu'il constitue lui-même. L'acte du sacrifice consiste à la création d'un mouvement de forces dans un circuit composé du sacrifiant, de la victime et de la puissance invoquée. Un circuit triadique qui participe à la redistribution de forces dont le pôle de la réception est la puissance invoquée qui, à son tour, répond au sacrifiant en dégageant une forces qui participe à la réalisation des vœux formulés par le sacrifiant. Pour être plus clair, Marcel Griaule (1975 : 125), précise qu'

> au moment critique, c'est-à-dire quand le sang coule, l'homme formule une prière par laquelle il invoque la puissance-par exemple le Nommo-et explique son geste. Cette prière est prononcée à haute voix ; elle est elle-même une expectoration de la force va d'une part alerter le Nommo. D'autre part, elle va conduire celle qui sort de la gorge ouverte de la victime.

Il est évident que la parole et le sang, aux détours des sentiers, poursuivent les mêmes objectifs. Ils entretiennent la communication et la communion avec les divinités. Le sang est agréé par les dieux du fait qu'il constitue le liquide sacrificiel le plus précieux. La parole accompagnant l'écoulement de sang devient encore plus efficace que la parole dans les autres usages. En effet, la parole apparaît comme un engagement ou l'expression d'un vœu que le sang vient sceller à pacte. Le sang renforce la puissance du verbe et le véhicule avec promptitude auprès de la divinité invoquée.

La parole et le sang sont alors complémentaires. Le verbe alerte la divinité, mais il est mieux conduit par la fluidité du liquide sanguin ou d'autre nature. De ce fait, on assiste souvent aux libations par eau ou par boisson forte en remplacement du sang qui est le summum de l'estime pour les divinités invoquées. Cependant, dans les récits, l'acte sacrificiel s'est focalisé sur le sang au détriment des autres liquides d'usage dans les sacrifices.

2- La parole et le sang : une expression du vœu souhaité

Le pouvoir de la parole et du sang est indéniable. Dans les récits on a pu voir les différentes manifestations de ce pouvoir. La parole est fécondante dans la mesure où elle porte absolument ses fruits. Elle est alors sacrée au même titre que le sang : « La parole, chez l'Africain, ne se définit donc pas seulement comme logos, mais aussi, comme « force et action autant que sens », (Louis Vincent Thomas et René Luneau, (1980 : 48), elle est « l'expression par excellence de la force, de la plénitude. Chez le connaisseur, la parole est souffle animée et animant l'oriant : elle possède une vertu magique, elle réalise la loi de la participation et crée le nommé par sa vertu intrinsèque », affirme Léopold Sédar Senghor, (1956 : 52).

Les pouvoirs de la parole et du sang sont des marques du caractère initiatique des récits, car dans l'initiation, le sang apparaît comme le pacte qui engage les candidats à l'initiation et la parole prend une autre dimension. À l'instar de Bâgoumâwel dans *L'Éclat de la grande étoile*, les initiés parlent très peu ou vivent retirés de la communauté pour ne pas être bavard. Ils sont conscients du pouvoir de la parole qui est un don précieux à ne pas gaspiller dans des propos inutiles. Dans *Kaïdara*, le caméléon, découvert par les trois compagnons au début de leur voyage, tient le propos suivant : «Si observer est une qualité, savoir se taire préserve de la calamité **»**, (Bâ, 1985: 17).Le silence, la modération et la circonspection sont hautement appréciés. Celui qui sait se taire possède la paix intérieure. La maîtrise de la parole est corrélative de vie pleine et profonde, de soliloque et de méditation. Au plan social, celui qui sait tenir sa langue, commander son discours, évite les querelles et apparaît comme l'être social par excellence.

La parole est donc une graine à semer au bon moment et au bon endroit. L'aspect symbolique et ésotérique des récits d'Amadou Hampâté Bâ est aussi perceptible dans les différentes étapes ou obstacles auxquels sont confrontés les héros récits.

L'Africain mûr, particulièrement sensible à la force du discours, est conscient du fait que celui qui parle trop ou qui ne sait pas tenir sa langue est un être incomplet. La parole participe, certes, à la vie et à l'exubérance de l'être humain normal ; elle est source plausible de réalisation et de dépassement, mais aussi elle porte en elle-même ses propres limites et ne saurait aller au-delà de

certaines frontières tacitement reconnues par la société, sans exposer son auteur au sévère jugement d'autrui ou d'une justice immanente, (Zigui, 1995 : 1133).

CONCLUSION

Au cours cette étude, nous avons essayé de mettre en évidence les manifestations de la parole et du sang dans le déroulement et l'accomplissement des actions de l'Homme dans le conte africain, notamment dans les récits initiatiques *Njeddodewal, Mère de la calamité* et *L'éclat de la grande étoile* et *Kaïdara* d'Amadou Hampâté Bâ. Nous avons montré que les actions des personnages-actants que la littérature de la peur édifiante projette sur la scène de l'imaginaire ne sont pas coupées des préoccupations de l'Homme. Le conte, en tant qu'art, se fonde alors sur une éducation anecdotique et symbolique pour inciter à l'effort personnel tout en véhiculant des éléments de la culture, de la science et de la sagesse africaine. En représentant un univers semblable à celui des humains, les récits initiatiques peuls présentent aux humains la conduite qu'ils doivent adopter au quotidien, dans leur cadre de vie.

Nous avons, arrivé à terme, constaté que le traitement artistique de la parole (qui est à la fois parole et silence) et du sang (symbolisant la vie), surtout par la force des images traduisent la particularité de la parole dans le conte de l'auteur. Ici, la parole est vie et le sang, véhicule et siège de l'âme. Principal liquide du corps humain, il maintient en vie tous les êtres du règne animal dont l'Homme en est l'ambassadeur le plus représentatif. Les paroles fortes, les propos imagés se situent à presque tous les niveaux des récits pour montrer l'au-delà des apparences. Ainsi, la poétique de la parole et du sang dans le discours des actants offre une vision métaphysique qui échappe à toute explication rationnelle et scientifique. L'ésotérisme se manifeste alors comme l'ensemble des réalités évoquées dans les récits, mais dont le sens profond passe par le silence. Le sang, le sacrifice ou autres rituels qui relèvent tous du secret sont inscrits dans le contexte de l'initiation. Or, on le dira jamais assez, le secret et le sacré sont inhérents à toute initiation. Cela montre que l'enseignement en Afrique est sacré et s'acquiert à partir de l'effort personnel.

BIBLIOHGRAPHIE

Corpus

BÂ Amadou Hampâté, *L'Éclat de la grande étoile*, Paris, Armand Colin, 1974.
-*Njeddo Dewal, Mère de la calamité,* Abidjan, NÉA, 1985.
-*Kaïdara*, Abidjan, NÉI, 1994.

Autres ouvrages

ANDRIANARAHINJAKA Michel Xavier Lucien, *Le système littéraire betsileo*, Madagascar, Editions Fianarantsao, 1987.

BÂ Amadou Hampâté, *L'Éclat de la grande étoile,* Paris, Armand Colin, 1974.

BÂ Amadou Hampâté, *Njeddo Dewal, Mère de la calamité*, Abidjan, NEI-EDICEF, 1994.

CANU Gaston, « Les Civilisations de l'oralité ou le Verbe en Afrique noire », 1970, in : http:/www.noctes-gallicanne.fr/linguistique/oralité.htm, consulté le 02/11/2019.

CALAME-GRIAULE Géneviève, *Ethnologie et langage. La parole chez les Dogon*, Paris, Gallimard, 1965.

CORNEVIN Robert, *Littérature d'Afrique de langue française*, Paris, PUF, 1976.

GRIAULE Marcel, *Dieu d'eau*, *Entretiens avec Ogotemmêli*, Paris, Arthème Fayard, 1975.

MATATEYOU Emmanuel, *Comment enseigner la littérature orale africaine ?*, Paris, L'Harmattan, 2011.

MUNTU Janheinz Jahn*, L'homme africain et la culture néo-africaine*, Paris, Seuil, 1961.

NJAPNDUNKE Angèle, *Les contes africains*, École Nationale Supérieure de Bibliothécaires, 1980.

SENGHOR Sédar Léopold, *L'Esthétique Négro-africaine*, Diogène, n°16, 1956.

THOMAS Louis Vincent et LUNEAU René, *La Terre africaine et ses religions*, Paris, l'Harmattan, 1980.

TOUOUI-BI Irié Ernest, *Contes Gouro de Côte d'Ivoire : valeur expressive et pouvoir de socialisation de l'Homme*, Thèse de Doctorat d'Etat, Lettres, Tome II, Université de Cocody, 2008.

ZIGUI Koléa Paulin, *Les Contes à rire de la France médiévale, Le Roman de Renart et Les Contes d'animaux de l'Afrique de l'Ouest.* Étude de morphologie et de physiologie comparées. Types - Structures - Idéologies. Thèse de Doctorat d'État, Lettres Modernes-option Histoire et Civilisation. Université François Rabelais - Tours, C.E.S.R, 1995.

ZUMTHOR Paul, *Introduction â la poésie orale*, Paris, Seuil, 1983.

SANKOFA N° 21, décembre 2021, pp. 139-150 *ISSN : 2226-5503*

LA VILLE DANS *LES NAUFRAGES DE L'INTELLIGENCE* DE JEAN-MARIE ADIAFFI : ESPACE DE PREDILECTION DES VIOLENCES SOCIOCULTURELLES

N'guessan **N'GUESSAN**
Université Alassane Ouattara
(Côte d'Ivoire) Bouaké
nguessannguessan56@gmail.com

RÉSUMÉ

Le présent article présente la ville comme un espace de prédilection des pratiques socioculturelles déshumanisantes chez Jean-Marie Adiaffi dans *Les Naufragés de l'intelligence*. Ainsi, quelles sont les représentations de la ville qu'en fait Adiaffi ? Comment l'espace urbain en Afrique constitue-t-il un foyer de déchéance humaine ? Quelles en sont les solutions ? Pour répondre à ces questions, l'analyse part de l'hypothèse que la ville africaine est un univers propice à la dégradation de l'humain. L'étude s'appuiera, selon les besoins, sur la sémiotique de l'espace et la sociocritique. Finalement, les bourreaux prennent conscience de la valeur de l'être humain, faisant ainsi de la ville un lieu d'épanouissement et de respect des droits humains.

Mots-clés : Déchéance, droits humains, espace, ville, violences socioculturelles.

ABSTRACT

This article presents the city as a favorite space for dehumanizing socio-cultural practices at Jean-Marie Adiaffi *in The Castaways of intelligence*. So, what are Adiaffi's representations of the city? How does the urban space in Africa constitute a focus of human suffering ? What are the solutions? To answer these questions, the analysis starts from the assumption that the city is a universe conductive to human degradation. The study will draw, according to the needs, of on the semiotics of space and sociocriticism. Finally, the executioners become aware of the value of the human being, thus making the city a place of fulfillment and respect for human rights.

Keywords: City, decay, human rights, space, socio-cultural violence.

INTRODUCTION

L'espace romanesque est le cadre où se déroulent les actions des personnages. Sa construction se fait à coups de mots et de phrases selon des normes sociologiques et esthétiques. Dès lors, il fait système à l'intérieur du texte, donne de la vraisemblance à la fiction et contribue à lui donner une

signification propre. Jean-Pierre Goldenstein peut noter à ce propos que l'espace est *« un élément constitutif fondamental, un véritable agent qui conditionne jusqu'à l'action romanesque elle-même » (*J-P. GOLDENSTEIN, 1989, p. 98).

La présente réflexion porte sur la ville telle que représentée par Jean-Marie Adiaffi dans *Les Naufragés de l'intelligence* au regard des violences socioculturelles accrues. Ainsi, le sujet se formule comme suit : « La ville dans *Les Naufragés de l'intelligence* de Jean-Marie Adiaffi : espace de prédilection des violences socioculturelles ». En d'autres termes, la ville est aujourd'hui un foyer de pratiques socioculturelles déshumanisantes.

Alors, quelles sont les représentations de la ville qu'en fait cet écrivain ? De quelles manières l'espace urbain africain constitue-t-il un monde cruel pour les personnages qui y vivent ? Comment ces personnages s'organisent-ils pour vivre dans la quiétude ?

Pour répondre à ces questions, l'analyse part de l'hypothèse que la ville est une structure spatiale propice à la dégradation de l'humain. L'objectif de cette réflexion est de motiver les romanciers à sensibiliser les dirigeants africains et la jeunesse à s'abreuver des vertus de l'Afrique authentique et en faire des villes des espaces exempts de violences et paisibles. Cette étude s'appuiera, selon les besoins de l'analyse, sur la sémiotique de l'espace et la sociocritique.

La sémiotique se définit comme la science qui étudie les signes. Plus spécifiquement, la sémiotique de l'espace se fonde sur le principe d'une saturation de l'espace urbain de signifiants qui peuvent être perçus comme porteurs de sens. Pour les théoriciens de la sémiotique de l'espace, notamment, Pierre Boudon, elle est la science qui analyse les

> formes de l'urbain (ou de l'établissement humain en général : villages, campements, territoires de chasse ou de pêche), sans tenir compte des discours qui s'y rapportent, simples commentaires ou initiateurs de ces formes (Boudon, 1977 : 2).

Autrement dit, le texte est considéré comme une réalité autonome et spécifique. Ainsi, la sémiotique de l'espace permettra d'analyser le processus de figuration de la ville comme espace de prédilection des pratiques socioculturelles déshumanisantes.

Selon Claude Duchet, la sociocritique est la « conception de la littérature comme expression d'un social vécu (...) » (Duchet, 1979 :16).Pour lui, la sociocritique se charge de débusquer les traces du social se trouvant dans l'œuvre. Plus récemment, Gérard Gengembre affirmait que la sociocritique analyse « la place occupée dans l'œuvre par les mécanismes socioculturels de productions et de consommation ou la place du social dans le texte » (Gengembre, 1996 : 53).Dans sa démarche, la sociocritique se charge de relever dans le texte les structures socioculturelles et institutionnelles ayant contribué à sa création. Le roman, à l'image de la littérature elle-même, ne peut exister sans assises sociales. Les espaces et les personnages qu'il met en scène entretiennent des rapports plus ou moins étroits avec le contexte social global d'émergence de l'œuvre. Sunday Anozié conclut en ces termes :

> La littérature n'apparaît ni ne se développe dans le vide ; elle reçoit son élan, sa forme, sa direction, et même son sujet d'intérêt des forces sociales, politiques et économiques d'une société donnée. La relation entre la littérature créatrice et ces autres forces ne peut être ignorée (…) (Anozié, 1970 : 35).

Sous ce volet de la correspondance entre l'œuvre littéraire et la société, la sociocritique permettra de saisir les modes de construction de la ville face aux pratiques socioculturelles humiliantes dans le corpus.

En nous aidant de ces méthodes, notre investigation s'articulera autour de trois axes. Le premier s'intéressera aux dénominations des espaces urbains au regard des violences socioculturelles. Le deuxième examinera les sites occupés par les couches sociales qui peuplent cette ville. La troisième partie, enfin, analysera la conception du village par les victimes des violences urbaines.

I. NOMS D'ESPACES URBAINS ET EXPRESSION DE L'INHUMANITÉ

Dans *Les Naufragés de l'intelligence* de Jean-Marie Adiaffi, les toponymes révélateurs des violences socioculturelles accrues dans l'espace urbain sont variés. Certains expriment les infirmités morales ; d'autres l'oppression, la criminalité et la débauche. Mais, vu leur grand nombre, seuls les plus pertinents seront pris en compte.

1. Le nom de la ville : métaphore de la déraison

La déraison peut être appréhendée comme le manque de raison ou une folle conduite. Elle transparaît dans le nom de la capitale du récit N'guélè Ahué Manou et par ricochet celui du pays qui est la république démocratique de Mambo. Leurs valeurs sémantiques se dégageront dans la confrontation de leurs signifiants et signifiés.

N'guélè Ahué Manou est un lexème phrastique agni. N'guélè signifie « intelligence ». Ahué signifie « est fini » ou « c'est fini », « A » et « hué » se traduisant respectivement par « est » et « fini ». Quant à Manou, il est composé de « Man », c'est-à-dire « pays, monde ou vie » et de « nou » qui veut dire « dans ». Littéralement, N'guélè Ahué Manou veut dire « l'intelligence est finie dans le pays ou dans la vie ». Son sens se rapproche de celui du pays, « bo » signifiant « détruit » en Agni et en Baoulé. Plusieurs pratiques socioculturelles dégradantes justifient sa dénomination**.**

Les forces morales et spirituelles installées dans cette ville accordent leur appui à la politique d'oppression. C'est ce que dénonce la jeunesse par la voix de N'da Tê :

> Est venue l'ère de l'esprit critique, le moment de ne plus écouter le charabia des charlatans de la politique politicienne ni celui des hommes de Dieu. (...) des hommes de Dieu ! Mais nom de merde ! (...) Dieu n'est plus qu'un prétexte commercial (...) une marchandise publicitaire à vendre (...) pour les pauvres (...). Combien de pasteurs, hommes de Dieu adultérins, foutent la merde, la discorde dans les foyers ? (...). Le bricolage spirituel occidental est pour nous un suicide (...) (Adiaffi, 2000 : 55-56).

Ce discours met en relief le détournement du message biblique auquel se livrent les hommes de Dieu, complices des hommes politiques, pour exploiter le peuple. Même les religions africaines, à l'instar des religions étrangères, vendent leurs services comme le souligne le narrateur:

> (...) nouveau Dieu pluri-religieux : le DIEU-ARGENT. Sa Sainteté ARGENT, son Pontife ARGENT, l'Imam ARGENT, le Vodu ARGENT, le Bosson ARGENT, le Bouddha ARGENT, L'ARGENT-DIEU, créateur de l'homme moderne (Adiaffi, 2000 : 30).

Par ailleurs, des vieillards violent des fillettes quand des fils violent leurs mères. Dans le quotidien Mambo info du 6 et du 15 avril 1998, on peut lire à ce propos : « À 70 ans, il enlève une fillette de 8 ans pour en faire sa femme » (Adiaffi, 2000 : 172), « (...) le fils menace sa mère avec un pistolet et la viole (...) » (Adiaffi, 2000 : 172).

À N'guélè Ahué Manou, les violences socioculturelles sont telles qu'elles poussent souvent les victimes au suicide. Étudiante à l'université, le père d'Aïcha l'oblige à se marier avec Daouda, un analphabète et riche commerçant. Ne pouvant pas supporter cette humiliation, son amant, un jeune étudiant qui l'aimait bien se suicide. Elle le dit si bien en ces termes : « De désespoir, Soro s'est suicidé. Si j'étais courageuse je l'aurais déjà rejoint dans l'au-delà pour vivre, ensemble, notre éternel amour » (Adiaffi, 2000 : 40).

Les policiers comme le commissaire Guégon qui tentent de traquer les malfrats sont menacés par la hiérarchie. C'est donc à juste titre que le narrateur affirme que « la ville de N'guélè Ahué Manou est devenue folle » (Adiaffi, 2000 : 279). Sa dénomination rime alors avec l'immorale qui a pris le pas sur la morale.

En se prononçant sur cet inconfort moral qui règne dans cette ville, Roger TroDého en dégage les effets pervers dont« la dégradation sociale et humaine, la criminalité, les vices et la destruction de toutes les valeurs »(Tro, 2006 : 150) qui se perçoiventégalement dans les noms de ses quartiersprécaires.

2. Toponymes et violences des quartiers précaires

Le surpeuplement de la ville de N'guélè Ahué Manou implique des problèmes sociaux tels que le manque de logements, le chômage et le banditisme. Ces déséquilibres sociaux transparaissent dans les noms des quartiers populaires. On citera par exemple Éklomiabla et la Cité Sathanasse.

Éklomiabla est un lexème agni. Il est composéde « É » qui veut dire « tu », de « klo », c'est-à-dire « aime », de « mia », un dérivé de « mi » désignant « me ou moi » et de « bla » qui signifie « viens ». Littéralement, Éklomiabla veut dire « si tu m'aimes viens ». Par extension, il signifie « si tu m'aimes, viens me sauver ». Ses habitants semblent maintes fois déplacés au gré des autorités politiques. Sa désignation révèle les humiliations subies par les pauvres qui vivent dans les espaces périphériques des villes africaines.

L'expression « Sathanasse » est une anagramme composée de « sa » qui vient de « satan », de « tha » tiré de « Léviathan » et de « nasse » qui est un outil de pêche. Ainsi, Sathanasse se traduit par « la nasse de Satan et de Léviathan ». Littéralement, « la Cité Sathanasse » signifie « la cité de la nasse de Satan et de Léviathan ». C'est la cité du crime, de la peur et de l'horreur. Ce quartier tient son nom de la terreur instaurée par le régime de N'da Tê et le Libanais Kalifa. Ce passage peut nous aider à mieux comprendre sa dénomination :

> Très tôt, le quartier fut érigé en commune, une commune commerçante, riche, prospère qui arracha son indépendance (…). Une indépendance obtenue par la force des pistolets, des mitraillettes, des couteaux (…) (Adiaffi, 2000 :29).

Ce discours révèle non seulement l'ampleur de la criminalité qui règne dans ce quartier, mais aussi et surtout le laxisme des dirigeants du pays car ceux-ci, au lieu de lutter pour extirper cette terreur, préfèrent plutôt encourager les auteurs en l'érigeant en commune. Dès lors, Adiaffi considère tous les bidonvilles d'Afrique comme des lieux d'insécurité devenus tels, à cause de l'incompétence des systèmes politiques institués en Afrique.

Ces différentes désignations et caractérisations de ces toponymes illustrent bien les signifiés qui leur sont conférés. En plus des noms de quartiers précaires, des noms de non-lieux tels que les rues, les carrefours, les maquis et les boîtes de nuit traduisent aussi les violences socioculturelles.

3. Désignations des non-lieux : expressions de la délinquance juvénile

La Cité Sathanasse abrite plusieurs micro-espaces anonymes aux noms également expressifs de la situation sociale dégradante. Il s'agit par exemple de la boite nuit Le Millionnaire et du Carrefour ou triangle des Bermudes.

Est millionnaire celui ou celle dont la fortune s'évalue en million. Littéralement, l'expression « Le Millionnaire » veut dire qu'il faut être financièrement nanti avant d'y accéder. Le nom de cette boîte de nuit pousse la jeunesse démunie à rêver du pouvoir d'achat et à y accéder à quelque prix que ce soit. L'on convient ainsi avec Jacques Chevrier pour qui, « l'appétit du lucre poussé à son extrême peut même conduire au crime » (Chevrier, 1999 : 77). N'da Tê le confirme en ces termes : « (…) une seule attaque et nous voici millionnaires ! » (Adiaffi, 2000 : 53). Ici encore, l'argent décide du bonheur des jeunes et les renvoie immédiatement à la violence comme le soulignent les exemples du Carrefour des Bermudes.

L'expression « Carrefour des Bermudes » est empruntée au triangle des Bermudes, un lieu réputé pour les disparitions mystérieuses de navires et d'avions dans l'Atlantique nord. Le nom de ce carrefour répond également aux accidents et aux disparitions qui y surviennent régulièrement. Les auteurs de ces accidents et disparitions sont les gangsters de la ville de N'guélè Ahué Manou qui usent de la sorcellerie pour atteindre leur but. C'est ce qui leur a permis d'ailleurs de réussir leur hold-up :

> C'est là que le piège de l'accueil était tendu par N'da Tê, sa bande et leurs alliés de l'au-delà. Quand les gendarmes arrivèrent au « Carrefour des Bermudes », ils furent soudainement plongés dans un monde de cauchemar » (Adiaffi, 2000 : 185).

De la sorte, ils remplacent la fourgonnette d'argent que transportaient les gendarmes par une autre fourgonnette semblable.

Notre analyse a montré que plusieurs pratiques socioculturelles empêchent le citadin de s'épanouir. C'est pourquoi Adiaffi se sert aussi bien du nom de ce microcosme urbain que ceux de ses quartiers et de leurs micro-espaces pour les traduire éloquemment afin d'atteindre un plus grand public. À l'instar de ces toponymes, la bipolarisation de la capitale expriment également les violences que subissent quotidiennement les populations.

II. DISPOSITIONS SPATIALES URBAINES ET FRACTURES SOCIALES

Dans *Les Naufragés de l'intelligence,* la ville de N'guélè Ahué Manou a une architecture verticale : les sommets et les bas-fonds. Ces deux dispositions spatiales opposées riment avec les violences socioculturelles qui y règnent car comme le souligne Yves Reuter, « les lieux signifient aussi des étapes de la vie, l'ascension ou la dégradation sociale » (Reuter, 1996 : 57).

1. Les sommets : symboles de domination et de surveillance des pauvres

Dans la diégèse, l'occupation des sommets comme lieux de domination du peuple se perçoit à travers le quartier Riviera et les bureaux des chefs de services administratifs.

Riviera est le quartier où logent les dirigeants, les enseignants et les riches de la ville de N'guélè Ahué Manou. Faisant le bilan de sa jeunesse misérable, N'da Tê accuse les enseignants, notamment le vieux professeur de philosophie appelé affectueusement Akunda N'guélèIdéa, Socrate le sage, le défenseur des pauvres, le démocrate, le héros, le Samory, le Soundjata de la pensée.

Alors que la jeunesse attend davantage de lui comme un éveilleur de conscience, il s'éloigne d'elle et rejoint les riches à la Riviera. En conséquence, cette jeunesse reste dans les soucis et dans la léthargie.

En effet, N'da Tê se rend chez lui, viole sa fille et sa femme, lui porte un masque et l'interpelle en ces termes : « (...) vous avez passé votre vie à enseigner l'erreur, étouffant toute vérité. Vous avez trompé les hommes surtout les jeunes qui ont fait de vous leur idole (…) » (Adiaffi, 2000 : 309).Ces actes de violences de N'da Tê montrent que l'utilisation des jeunes à des fins politiques aboutit à l'émergence d'une culture de la violence qui s'exprime quotidiennement dans les villes, les universités, les lycées et collèges et dans les familles. Ainsi, le pouvoir des élèves a remplacé celui des enseignants et parents dans une société urbaine où la violence constitue le seul moyen de revendication.

Dans les services administratifs, les chefs hiérarchiques occupent les sommets pendant que les administrés travaillent en bas. Le bureau du directeur de l'hôpital de N'guélè Ahué Manou est illustratif à ce propos. Ayant constaté le retrait frauduleux de la morgue d'un bandit qu'il a tué, le commissaire Guégon s'y rend pour se plaindre :

> Furieux, le commissaire grimpe quatre à quatre les escaliers conduisant au sommet de l'Himalaya, au trentième étage où est perché le directeur de l'hôpital. Les directeurs aiment ça, les sommets. Ils ont la maladie du sommet, de l'ascension. Cela leur donne la délicieuse sensation de la puissance céleste, de la divine domination. Et bien entendu l'ascenseur est en panne ! Cela fait également partie des choses normales ici. (…) Guégon demande à voir le Directeur. Celui-ci est évidemment invisible. Quant à son adjoint, il est, de toute évidence, absent (…) (Adiaffi, 2000 : 163).

La forme hyperbolique « sommet de l'Himalaya », l'Himalaya étant le plus haut sommet du monde et le ton humoristique « Ils ont la maladie du sommet » traduisent non seulement le refus des dirigeants africains de partager le pouvoir avec la majorité qui souffre en bas, mais aussi et surtout le refus d'entendre les gémissements de ces pauvres qui meurent de faim et de maladies. La panne

de l'ascenseur prouve qu'elle est faite sciemment par la hiérarchie pour empêcher les malades d'aller solliciter son aide. L'absence du directeur et de son adjoint met également à mal le fonctionnement normal de tout le système de santé à N'guélè Ahué Manou. Ainsi, il n'est pas rare de voir les malades mourir par l'absence du personnel médical. En effet, les sommets symbolisent pour eux la domination dont est victime tout le peuple.

Pour échapper à ce chaos qui s'abat sur eux, les jeunes de N'guélè Ahué Manou vont trouver refuge au sommet des bus. Ils y manifestent en effet leur mécontentement par des jeux de vertige nommés le « Bôrô d'enjaillement » expression malinké-nouchi qui signifie « sac de joie, de bonheur » (Konéet Kouamé, 2005 : 189)et « La Traversée du guerrier ». Le narrateur en livre des précisions à travers la séquence suivante :

> C'est au sommet des bus en marche que ces jeunes idéalistes désespérés exécutent la danse de la mort, le défi de la mort. Chaque jour, des dizaines d'entre eux meurent en sautant des bus en marche (Adiaffi, 2000 : 33),
>
> Leur deuxième jeu, jeu interdit, jeu de la mort et du risque absolu, c'est la « Traversée du guerrier ». Le héros se bande les yeux, choisit les heures et les lieux des grandes affluences, au milieu des bolides fous lancés à grande vitesse, pour traverser les deux rives du néant, du chaos, du gouffre. Là encore, tous les jours, des cadavres jonchent la chaussée et le trottoir (Adiaffi, 2000 : 33).

À travers ces jeux dangereux et suicidaires, l'on note que la jeunesse africaine d'aujourd'hui n'est plus effrayée par la mort. En effet, elle se profile dans le ciel qu'elle n'atteint jamais, tombe et meurt. Pendant que les riches s'octroient les collines de la ville, les pauvres eux, croupissent dans les bas-fonds sous le poids de la criminalité et de la misère.

2. Les bas-fonds : réceptacle des déguerpis et foyer de la criminalité

À N'guélè Ahué Manou, plusieurs quartiers sont dans des bas-fonds. Ceux qui attirent notre attention sont Éklomiabla et Sathanasse City, des espaces péri-urbains qui, selon Mariatou Koné et N'guessan Kouamé, « deviennent les lieux de tous ceux qui n'ont pas encore pu intégrer économiquement et socialement la ville » (Koné et Kouamé, 2005 : 137).

Ces deux quartiers sont pour les désœuvrés et les déguerpis de la ville de N'guélè Ahué Manou des aires d'insécurité. Éklomiabla est un quartier où les habitants meurent de faim et de maladies provoquées par les odeurs nauséabondes des ordures. Malheureusement, les habitants accusent les sorciers d'être responsables des nombreux morts: « (…) chaque mort a pour dernier devoir de citoyen solidaire des vivants d'accuser, de désigner, de livrer son sorcier assassin, son bouc émissaire à la vindicte populaire (…) » (Adiaffi, 2000 : 21).

À la Cité Sathanasse, la bavure humaine est la même. C'est là que résident N'da Tê et ses camarades. Appelés « justiciers de l'enfer », ils transforment leur échec social en braquages et autres formes de violences. Malheureusement, c'est le peuple innocent qui est encore leur cible. Dans l'extrait qui va suivre, N'da Tê évoque leur premier grand assassinat, celui du riche commerçant Daouda, le bienfaiteur des pauvres :

> Pour réussir le braquage, (…) c'est Kalifa qui a mijoté la cuisine au bain-marie. Daouda était venu acheter sa Patrol dans son magasin (...). Il a donné à Kalifa (...) toutes les informations

> concernant son voyage (…). Kalifa voulait, après le braquage, récupérer la Patrol pour la revendre à un ministre (...) (Adiaffi, 2000 : 53).

Ce témoignage de N'da Tê révèle l'insécurité économique des commerçants africains, étouffés qu'ils sont par les riches commerçants libanais qui tiennent par tous les moyens à conserver le monopole du commerce.

La Cité Sathanasse abrite plusieurs espaces de vices qui ne vivent véritablement que la nuit. Les plus illustratifs sont la Rue Princesse, le Cul-heureux, le Golgotha, le Millionnaire et le Maharaja. La Rue Princesse est le nom d'une rue emprunté à une célèbre rue d'Abidjan. Le narrateur le confirme parfaitement à travers ces passages :

> La Rue Princesse a ses mystères, ses légendes, ses mythes pour initiés. Entre autres lieux secrets, une monumentale villa inachevée y offre les labyrinthes de ses couloirs : un baisodrôme populaire en plein air, toujours archicomble (Adiaffi, 2000 : 75),

> Rue Princesse est une île, un lac miroitant, mirobolant. Et quand le vertige de l'alcool fait chavirer la barque de votre navigation sur le fleuve de la lumière reine, les maisons qui marchent sur des échasses prennent la merveilleuse silhouette, en contre-jour, surréaliste, d'une cité lacustre (Adiaffi, 2000 : 65-66).

On y trouve des êtres qui, fuyant la misère qui s'abat sur eux, se réfugient dans un monde illusoire basé sur la prostitution et la consommation abusive de l'alcool et de la drogue.

Au Cul-heureux dont le propriétaire est Kalifa, la situation est pareille. Il profite de la misère des jeunes pour les exploiter en y introduisant l'attrait de l'argent, de l'alcool et de la drogue. Les filles et les employés y travaillent sans repos ni salaire. En effet, tout l'argent recueilli au prix de la débauche lui revient. Malheureusement, cette déshumanisation des jeunes par Kalifa ne trouble le sommeil d'aucun homme politique ni religieux. De fait, Kalifa compte sur les forces de l'ordre et les politiciens de qui il détient son impunité : « Kalifa CFA est le protecteur protégé des douanes, de la police et des gendarmes qui ne sont point fâchés de sa générosité Cfaïque qui arrondit leurs fins de mois » (Adiaffi, 2000 : 29).Ce ton humoristique du narrateur révèle que la corruption est la loi à N'guélè Ahué Manou et partout dans le pays. L'argent apparaît comme un instrument de pouvoir et d'oppression. En ce sens, il garantit l'impunité de tous ceux qui en détiennent.

Le maquis Golgotha est situé en bordure de la Rue Princesse. Les démunis de la ville de N'guélè Ahué Manou y viennent pour « calmer » leur « soif ». En effet, ils s'adonnent à la prostitution, à la consommation de la drogue et au banditisme qui sont entre autres des voies de gains facile. Quant au Millionnaire et au Maharaja, ils sont des boîtes de nuit situées en bordure de la Rue Princesse. Ils sont plus évoqués que décrits. Mais leur présence dans ce bas-fond n'est pas fortuite. Chacun y vient pour se prostituer, consommer la drogue et l'alcool. Par conséquent, ceux qui ont le pouvoir d'achat exploitent les pauvres en les attirant par leur fortune. Ces night-clubs constituent ainsi des écoles de délinquance qui perturbent la stabilité sociale.

L'espace urbain est donc une jungle que l'individu doit fuir. Il ressemble à la forêt des contes traditionnels africains où les plus forts des animaux écrasent les plus faibles. L'on convient ainsi avec Clément Effoh Ehora quand il affirme que la ville est « le prolongement de l'espace sylvestre des contes anciens ou en est la réduplication » (Ehora, 2004 : 166). Pour s'en sortir, les victimes doivent

se rendre dans les villages, notamment à Gnamiensounankro où « les systèmes de connaissance et de représentation qui ont façonné les sociétés ancestrales survivent aux bouleversements provoqués par la pénétration de l'occident dans la vie des africains » (Ela, 1994 : 21).

III. GNAMIENSOUNANKRO OU LE CREUSET DE L'HUMANISME

Fuyant les vicissitudes de la ville, les victimes vont s'installer à Gnamiensounankro. Le village devient alors un *« espace-refuge »* (Genette, 1966 : 101) qui permet d'éviter les violences socioculturelles qui gangrènent la ville de N'guélè Ahué Manou, un lieu de régénération spirituelle et d'épanouissement.

1. Gnamiensounankro : temple de la régénération spirituelle africaine

Gnamiensounankro est un lexème phrastique agni et désigne un village de la République démocratique de Mambo. Il est composé des syntagmes nominaux « Gnamien » qui signifie « Dieu », « sounan » c'est-à-dire « homme, homme généreux » et de « kro » qui signifie « village ou cité ». Littéralement, Gnamiensounankro veut dire « le village de l'homme de Dieu ». Sa dénomination reflète l'union qui règne entre les habitants de ce village. Elle s'oppose alors à N'guélè Ahué Manou et à ses marécages où existe la cruauté. Dans l'extrait qui suit, N'da Kpa le dit si bien :

> Pour nous ici, à GNAMIENSOUNANKRO, à Tanguelan, c'est évident. Le sacré est tout à la fois un facteur primordial de la réalisation individuelle et un outil de régulation des sociétés. Son oubli et son rejet sont l'une des causes de la violence et de la corruption (Adiaffi, 2000 : 237).

La dynamique argumentative de ce discours de N'da Kpa tourne autour de la paix et de l'amour divin, les seules sources de la quiétude et du bonheur humain. Cela implique qu'à Gnamiensounankro, règnent les qualités divines : l'amour, la sagesse et la justice. C'est cette grande spiritualité qui fait de ses habitants des hommes libres et prospères. On peut alors emprunter les mots de Paul Ginestier pour dire que là-bas, « l'esprit prédomine sur l'épée, le spirituel sur le matériel » (Ginestier, 1987 : 107). En plus de cette spiritualité, ce village est un havre de paix, de sécurité, d'éducation et de formation dont l'Afrique moderne a besoin pour son épanouissement.

2. Gnamiensounankro ou la renaissance d'une Afrique moderne

Dans le contexte de notre sujet, on peut définir la renaissance comme une nouvelle manière de vivre en vue d'une Afrique prospère et sans violences. Elle se manifeste dans la vie des habitants de Gnamiensounankro. Ainsi, le narrateur fait le constat suivant :

> Au sommet des montagnes, les nourritures célestes, spirituelles, modernes et leurs instruments. D'abord (…) une école efficace, moderne, épanouissante. Des nourritures culturelles (…). Sur le plus haut sommet, on trouve la plus grande bibliothèque du monde (…) où tous les savoirs humains seront rassemblés et mis à la disposition de tous. (…) sont également érigées les usines, l'industrie, les centres de recherche (Adiaffi, 2000 : 232),
>
> Les huit vallées, quant à elles, sont attribuées aux nourritures terrestres : l'agriculture, mais également les crèches, les maternités, les dispensaires, tout ce que réclame la santé du corps (Adiaffi, 2000 : 232).

À Gnamiensounankro, les montagnes et les vallées se donnent sens mutuellement. Le manque est transformé en plénitude. L'on y a droit à la santé, au logement, à l'emploi, à la nourriture, à la sécurité et à l'éducation montrant ainsi que l'avenir d'un continent repose sur la santé, l'éducation et la formation du peuple, notamment de sa jeunesse. C'est un lieu de vie meilleure et de purification par excellence. C'est pourquoi, les démunis du monde entier et les individus fuyant les vicissitudes de la vie urbaine y affluent comme l'indique le narrateur :

> On trouve ici des Haïtiens, des Brésiliens, des Antillais, des Afro-américains, et même des disciples de Garvey, le père du panafricanisme. Il y a là des intellectuels, des ingénieurs, des professeurs, des écrivains, des philosophes, mais aussi des hommes des ghettos, des bidonvilles, des bandits repentis, de jeunes marginaux. Le plus merveilleux est sans doute cette intégration spirituelle, intellectuelle, sociale, réussie des anciens exclus, des paumés, laissés sur les bords de la route tortueuse de la modernité (Adiaffi, 2000 : 214).

Cet exode urbain est le pendant des pratiques socioculturelles déshumanisantes qui secouent les villes africaines et afro-américaines. Par opposition à la ville qui détruit l'individu, Gnamiensounankro est un village prospère, un espace qui tient compte des besoins sociaux et se préoccupe de l'intégration sociale de l'ensemble de la population, incluant une réinsertion sociale des citoyens marginalisés. C'est la métonymie d'une Afrique moderne renaissante exempte de violences. Une ancienne prostituée le confirme bien :

> La prostitution est une double mort : celle du corps et de l'esprit... Ici, nous avons tous été sauvés par le travail et l'éducation. Nous, les condamnés à mort, avons été acquittés par le tribunal d'un autre destin » (Adiaffi, 2000 : 214).

Au-delà de l'éducation, le travail devient une donnée principielle, inhérente à l'existence humaine.

De passage à Gnamiensounankro pour aller passer les vacances à Bettié, Guégon est également édifié par N'da Kpa, le porte-parole de la prophétesse Akoua Mando Sounan. Nommé ministre de la sécurité, il fait adopter aussitôt le « Programme d'Ajustement Religieux, Spirituel et Scientifique » (Adiaffi, 2000 : 317) de Gnamiensounankro dont l'Homme est le centre d'intérêt, au conseil des ministres, montrant ainsi que la police à elle seule est incapable de combattre la corruption, le banditisme et les violences socioculturelles de toutes sortes qui gangrènent les villes africaines. Au dénouement, tous les habitants de la ville retrouvent l'espoir car il met fin à toutes ces pratiques déshumanisantes. Ainsi, on peut lire :

> Allez plutôt annoncer au monde entier la victoire de la prophétesse AKOUA MANDO SOUNAN, la victoire des forces de la lumière du Bien et de la Science, la victoire de N'da Kpa, la victoire de Guégon, le Bien, sur N'da Tê, le Mal et Kalifa Dollar, le gangster » (Adiaffi, 2000 : 325).

Jean-Marie Adiaffi entend bâtir ainsi une société moderne fondée sur la spiritualité africaine. Sa typologie et sa vision de la ville sont respectivement africaine et optimiste. Il livre également à travers Gnamiensounankro, son projet de société. Selon lui, c'est par les valeurs d'humanisme retrouvées que les africains, notamment les jeunes peuvent aspirer à une organisation sociale juste et favorable à l'intégration de tous. Senghor écrit à cet effet :

> L'Afrique n'est pas en retard partout. En tout cas, si nous voulons être efficaces, pour avancer en bâtissant progressivement notre avenir, il nous faut penser et agir de nous-mêmes et pour nous-mêmes, en nous appuyant sur les vertus africaines (Senghor, 1975 : 14).

CONCLUSION

En définitive, il convient de noter que la représentation de la ville dans *Les Naufragés de l'intelligence* a un langage. Les villes africaines sont aujourd'hui de véritables foyers de violences socioculturelles. Cette cruauté se traduit aussi bien dans les désignations de la ville que dans sa bipolarisation. Elle répond clairement au commentaire que fait Lilyan Kesterloot en se prononçant sur les villes africaines. Pour lui, les « villes d'Afrique sont de vraies jungles où l'homme perd le sens des valeurs en même temps que le cadre qui en était la garantie » (Kesterloot, 1987 : 212). En effet, Jean-Marie Adiaffi montre comment les violences socioculturelles en milieu urbain finissent par avoir raison de ses habitants, notamment les jeunes en quête de bien-être. Ainsi, il attire à la fois l'attention des instances dirigeantes et de la jeunesse à s'abreuver des vertus de l'Afrique authentique et en faire de la ville africaine un site d'humanisme. Dès lors, *Les Naufragés de l'intelligence* peut s'appréhender comme une œuvre de lutte émancipatrice et de réhabilitation des systèmes de connaissances qui ont fait des sociétés africaines d'antan, des aires sociales d'harmonie et de paix.

BIBLIOGRAPHIE

Corpus

ADIAFFI, Jean-Marie (2000).*Les Naufragés de l'intelligence*. Abidjan : CEDA.

Ouvrages critiques, théoriques et articles

ANOZIẾ, Sunday (1970).*Sociologie du roman africain*. Paris: Aubier.

BOUDON, Pierre (1977). « Introduction ». *Communications*, n° 27.

CHEVRIER, Jacques (1999). *Littérature d'Afrique noire de langue française*. Paris : Nathan.

EHORA, Effoh Clément (2004). « Jeux et enjeux des toponymes dans *Silence, on développe* de Jean-Marie Adiaffi ». *Revue du groupe d'étude linguistiques et littéraire*, n° 11. Saint-Louis : Université Gaston Berger de Saint-Louis.

ELA, Jean-Marc (1994). *Restituer l'histoire aux sociétés africaines*. Paris : L'Harmattan.

GENETTE, Gérard(1966). *Figures I*. Paris : Seuil.

GENGEMBRE, Gérard (1996). *Les Grands courants de la critique littéraire*. Paris : Seuil.

GINESTIER, Paul (1987). *Pour connaître Bachelard*. Paris : Bordas.

GOLDENSTEIN, Jean-Pierre (1989). *Pour lire le roman*. Bruxelles-Paris : De Boeck Duculot.

KESTERLOOT, Lilyan (1987). *Anthologie négro-africaine*. Alleur : Marabout.

KONÉ, Mariatou et KOUAMÉ, N'guessan (2005). *Socio-anthropologie de la famille en Afrique. Évolution des modèles en Côte d'Ivoire.* Abidjan : CERAP.

REUTER, Yves (1991). *Introduction à l'analyse du roman*. Paris : Bordas.

SENGHOR, Léopold Sédar (1975). *Pour une relecture africaine de Marx et d'Engels*. Dakar-Abidjan : NEA.

TRO, Dého Roger (2006). *Création romanesque négro-africaine et ressources de la Littérature orale*. Paris : L'Harmattan.

SANKOFA N° 21, décembre 2021, pp. 151-160 *ISSN : 2226-5503*

ÉTHIQUE ET ESTHÉTIQUE ANIMALES DANS *RÈGNE ANIMAL* DE JEAN-BAPTISTE DEL AMO

Orphée **GORE**
École Normale Supérieure d'Abidjan
(Côte d'Ivoire) Abidjan
orpheegore@gmail.com

RÉSUMÉ

La présente contribution questionne la responsabilité morale de l'Homme à l'égard des animaux et cherche à analyser les représentations et métamorphoses qui s'opèrent dans la cohabitation de ces deux espèces. Entrent en jeu les questions d'éthique, en marge des postures antispécistes et une sérieuse évaluation des pratiques de torture et de maltraitance visibles et lisibles dans les unités de production animale. Comment comprendre la mise en mots de l'animalité par Del Amo dans *Règne animal* ? Par quels procédés redéfinit-il l'imaginaire de la survie des animaux dans des contextes d'hyperconsommation de la viande ? Dans une approche zoopoétique, cette étude redessine les frontières entre bêtes, humains et machines.

Mots-clés : Question animale, éthique, esthétique, capitalisme, humains, antispécisme.

ABSTRACT

This article deals with the moral responsibility of human being towards animals and seeks to analyze the representations and metamorphoses that take place in the cohabitation of these two species. Ethical questions come into play, alongside antispeciesist reflections and a serious evaluation of visible and legible practices of mistreatment in animal production units. How can we understand Del Amo's expression of animality in Règne animal? By what means does here define the imaginary of animal survival in contexts of hyper consumption of meat ? In a zoopoetic approach, this study redraws the borders between beasts, humans and machines.

Keywords: Animal question, ethics, aesthetics, capitalism, humanbeing, antispeciesism.

INTRODUCTION

Dans une évaluation du rapport de l'homme à l'animal aux fins de comprendre les enjeux d'un nouveau « contrat » moral, Georges Chapouthier (2011), Florence Burgat (2017) notamment, ont accordé à la « question animale » une sérieuse part du fondement philosophique d'un lien pouvant exister entre la raison et la sensibilité. En effet, entre domestication, chasse, expériences de laboratoires et tortures diverses dans les étables, les industries et les fermes, nait le sentiment de

« sauver » les animaux du piège des hommes. De nombreux courants[1] de droit et de défense des animaux tendent à épouser cette ambition, posant ainsi les jalons d'une « éthique animale » qui éloigne leur monde du catastrophisme de la grande disparition ou du « génocide animal » dont parlait Derrida (2006). En effet, les animaux ont toujours eu une place importante dans les productions littéraires. Parmi les œuvres qui mettent en scène les figures animales, énumérées par Simon Anne[2], *Règne animal* de Jean Baptiste Del Amo est une véritable déclaration de principes d'un engagement, dans une approche littéraire militante, pour la défense des droits des animaux.

Ce roman porte un regard critique sur toute maltraitance animale, sur des habitudes de consommation intensive, dans une société industrialisée et sans compassion. Se dérobant de la capture sémantique (Álvares, 2021) pour comprendre et déconstruire la prétendue supériorité de l'homme sur l'animal, Jean-Baptiste Del Amo engage le langage créatif pour faire entendre la conscience animale. Cependant, comment l'effondrement des valeurs humaines nourrit-il ce récit animalier ? Dans une cohabitation assez sensible et complexe à la fois entre l'homme et l'animal, comment est représentée « la bête » dans son rapport à l'homme et quelle place accorder aujourd'hui à une éthique antispéciste ? S'inspirant de la démarche zoopoétique, cette étude cherche à démontrer comment le silence des animaux interagit avec le « réalisme » fictionnel de la violence humaine. L'imaginaire qui s'y découvre tente de déconstruire les frontières entre bêtes, humains et machines et expose les contre-poétiques de la compassion sous le prisme de la représentation de la souffrance et de la libération.

1. L'imaginaire de la maltraitance animale : une écriture des rapports sensibles

L'essai de zoopoétique, d'Anne Simon (2021), évoque la puissance et la profusion des vies animales dans la littérature contemporaine. Cet ouvrage conçoit et décrit la « langue poétique permettant d'accéder aux bêtes » qui s'offre au lecteur comme une carte dessinant les rapports entre hommes et animaux. C'est à partir de celle-ci que tout lecteur peut comprendre comment des relations interspécifiques entre animaux et homme nourrissent le récit de *Règne animal* à travers une sensibilité scripturale, un espace horrifique et une émotion esthétique assez forte.

L'association des données stylistiques qui innervent ce récit, participe à la construction et à la matérialisation d'une atmosphère lourde et sanguinaire, où hommes et animaux côtoient la mort et l'horreur sous les prétextes banals de célébration religieuse et de capitalisme. On assiste ainsi à des scènes de violences fortuites voire injustifiées dans des exploitations vivrières et industrielles, véritables microcosmes aliénants dans lesquels sévit le pouvoir mortifère de l'homme sur la bête. Ce livre met à nu l'héritage industriel qui révèle la nature profonde de l'homme, un condensé de violence et de tragique. Les pauvres « bêtes moribondes » (p. 218), « infernales » (p. 47) ou victimes de tares (pp. 41-43) y subissent en effet l'insensibilité et le pseudo humanisme des éleveurs, dont

[1] Nous faisons référence ici aux premiers mouvements de contestation de l'élevage industriel en Angleterre par exemple (cf. Harrison R., *Animal Machines : The New FactoryFarmingIndustry*, London, Vincent Stuart, 1964.

[2] Marguerite Duras, *Le Ravissement de Lol V. Stein* (1964), *Le souci de la terre* – Nouvelle traduction des *Géorgiques* par Frédéric Boyer (2019), Yves Bichet, *La part animale* (1994), font partie de la liste des ouvrages qu'Anne Simon recommande pour enrichir le champ de la zoopoétique dans le cadre de la littérature animale, dont elle explique les tenants et les aboutissants à la radio *recyclerie* présenté par Simon Beyrand (https://www.larecyclerie.com/podcasts/.)

l'activité dessine des scènes de maltraitance et d'autres atrocités innommables. On y découvre une exploitation transgressive de l'animal, vue sous l'angle de l'expressivité de la barbarie humaine.

L'horreur et l'immonde sont liés à la représentation des scènes choquantes et malsaines, qui exposent l'obscénité indescriptible que revêtent certaines pratiques dans les fermes de Puy-Larroque, ce petit village de fermiers, depuis l'ère industrielle. En effet, si la zoopoétique commence avec le questionnement sur la « nudité[3] » (Derrida, op.cit., p. 18.), elle permet véritablement de questionner le regard que porte la génitrice sur les bêtes. La génitrice, c'est la mère d'Eléonore, l'ascendante de cinq générations de fermiers dont parle le récit. Elle « méprise toutes les bêtes » (p. 18). Elles sont d'ailleurs présentées, ici et là, comme des « âmes en peine » et « chancelantes » (pp. 20, 21). Ayant fait deux fausses couches, la génitrice laisse ainsi voir l'immonde dans les fermes à une époque lointaine, et l'imaginaire qui s'y découvre n'est pas bien loin du calvaire que vivront d'autres animaux dans les fermes de ses descendants.

Justement, la fausse couche de la génitrice dans une porcherie se dessine sous la forme odieuse d'une dérive humaine, contemplée par des bêtes qui se transforment en complices : « C'est à genoux puis sur le flanc que la génitrice met bas, comme une chienne, comme une truie pantelante, rubiconde, le front perlé de sueur. » (p. 13) Cette comparaison permet de constater la misère humaine, quand la raison se dilue dans la bêtise humaine.

> D'une main glissée entre ses cuisses, elle tâte la masse poisseuse qui la déchire. Elle enfonce ses doigts dans la fontanelle, extirpe l'avorton et le jette loin d'elle. Elle saisit d'une main le cordon bleuâtre qui l'attache et extrait de son ventre la poche placentaire qui tombe au sol avec un bruit d'éponge. Elle fixe le petit corps couvert de vernis caséeux, semblable à un ver jaunâtre, à la larve grise et mordorée d'un doryphore arrachée à la terre grasse et aux racines dont elle se repaît **…** Elle recule, épouvantée, et quitte l'enclos en prenant soin d'en rabattre la clenche, abandonnant à la truie le délivre et son fruit (p.13)

La chose répugnante dans cet acte est cette nécrophagie imposée à la truie par la génitrice. L'horreur ainsi présentée met les liens problématiques pouvant exister entre les hommes et les animaux, dévoilant quelquefois la folie des hommes. Si pour bien d'éleveurs les « bêtes [sont] vouées à l'engraissage et à la reproduction » (p. 18), cette image contraste fortement avec celle des lieux d'abattage, où des « équipes de bouchers officient tout le jour pour devancer la demande » (p. 130). Le récit présente, par ailleurs, plusieurs phases d'exploitation animale : avant la Grande guerre, pendant et après. Chaque période est marquée par une forte demande en chair animale, ce qui accélère l'élevage de masse. Il se découvre donc que, à côté de l'horreur de la guerre, se dessine aussi une horreur particulière dans les fermes. Il n'y a pas que les hommes qui sont victimes de l'absurdité de la guerre ; les animaux le sont aussi. Ils sont malmenés tout au long du trajet pour aller nourrir les soldats. Dans ce parcours aussi rude qu'un chemin de croix, l'accueil n'est pas non plus des moindre dans leur souffrance. Dès leur arrivée,

[3] Le questionnement sur la nudité chez Derrida révèle les fissures intimes de l'homme. Il permet à ce dernier de comprendre, à travers un questionnement sur sa nature propre, qui est-il véritablement, se donnant ainsi un moyen de se redécouvrir humain, sans ses vêtements.

> « Des toucheurs par dizaines s'abattent sur le bétail, le mènent vers de grands enclos aménagés à quelques kilomètres du front dans la campagne rase et étrangement paisible, n'était l'infernal murmure élevé de cette géhenne, fatras de grondements de moteurs, de hurlements indissociables d'hommes et de bêtes […] Les blessures infligées aux bêtes par le transport s'infectent et suppurent. Les mouches et les taons obscurcissent l'air et s'abattent frénétiquement comme la quatrième plaie sur l'Égypte, s'agglutinent aux yeux, aux lèvres des entailles, se repaissent de sueur et de sang et de bouse dès que les bêtes débarquées se précipitent vers les abreuvoirs. Les plus faibles d'entre elles luttent en vain pour se ménager une place à leur bord … » (p.129)

La carte lexicale de cet univers rend compte du calvaire que vivent les animaux, une géhenne symbolique qui traduit la souffrance des bêtes. Leur transport sans protection, associé à la description péjorative de l'abattoir et de l'étable, l'infection des plaies et toute la souffrance corporelle qui s'y traduit, dévoilent cet imaginaire de la maltraitance animale. Entre les couteaux, les tenailles et les scies dans les gorges, les hurlements des bêtes, les bouchers dans leur férocité torturent davantage ces animaux pour que leur mort soit plus rapide. Ils « les battent quand elles renâclent. Ils lardent leur croupe de coups de lame pour les faire avancer » (p.131). L'exécution de ces animaux se déroule à la façon d'une fiction cannibale, baignée dans du sang et des excréments. Les plus cruels « enfoncent leurs bras jusqu'aux coudes dans les ventres » (p.131), avec un geste de haine envers ces animaux qui, à leurs yeux, ne meurent pas assez rapidement.

Dans ces pratiques à la limite de la cruauté, Del Amo présente l'animal comme le réceptacle de la bêtise humaine, tandis que la guerre dévoile l'homme dans sa bestialité. Les jeunes du village Puy-Larroque ont voulu faire honneur à la France en particulier, en participant à la deuxième guerre, bien que la première dont ils n'ont eu que les échos leur « était une abstraction. » En revanche, en se lançant dans cette aventure tragique, ils participaient à un double génocide sans précédent à l'ère industrielle, des années durant :

> Ils ont enfoncé des lames dans le cou des porcs et dans l'orbite des lapins. Ils ont tiré la biche, le sanglier. Ils ont noyé les chiots et égorgé le mouton. Ils ont piégé le renard, empoisonné les rats, ils ont décapité l'oie, le canard, la poule. Ils ont vu tuer depuis leur naissance. Ils ont regardé les pères et les mères ôter la vie aux bêtes. Ils ont appris les gestes, ils les ont reproduits. Ils ont tué à leur tour le lièvre, le coq, la vache, le goret, le pigeon. Ils ont fait couler le sang, l'ont parfois bu (pp. 104, 105).

L'immonde et l'horreur matérialisent les excès d'une laideur insoutenable qui justifie le versant animal de l'homme saisit dans sa voûte la plus endiablée. La douleur et la souffrance sont d'une intensité extrême. Fâcheusement, ces violences incessantes se font de plus en plus grandissantes et déteignent sur les rapports humains ainsi que sur leur interrègne avec les animaux. Une telle trajectoire laisse apparaître une sorte d'esthétique « réaliste » qui met en lumière la folie des hommes.

D'ailleurs, à la lecture de ce roman, on rencontre les traits caractéristiques propres au réalisme. Dans ce sillage, figurent dans le texte un contexte historique et une description crue des réalités. L'ensemble de ces critères nous permettent d'appréhender l'esthétique animale dans une

perspective réaliste (Becker Colette, 1992) comme une véritable satire de la torture que subissent les animaux dans leur rapport à l'homme, érigeant la nature en témoin silencieuse de cette cruauté.

La circonscription du récit dans le contexte historique de la grande guerre aide à structurer le récit, mais également permet de suivre l'évolution de ces petites fermes villageoises qui sont devenues plus tard de grandes exploitations industrielles. Ici, on assiste à une « pestilence du mal » (p. 47) que traversent les bêtes, qui « naissent, vivotent et disparaissent. » (p. 56) On peut identifier dans ce même registre des mots lourds qui traduisent l'agonie, partant de la « luxure des bêtes » (p. 26) à la description des scènes de crime dans les abattoirs :

> Les deux vaches, le veau et les truies sont conduits sous les tentes de boucherie, sanglés par des cordes ou contenus par des planches, assommés, égorgés, trépanés parfois avant d'être saignés, puis dépecés et découpés. Il faut entraver la bête qui se débat en une dernière tentative de survie, puis la frapper à l'aide d'une massue, à de multiples reprises, jusqu'à dessouder les os de son crâne, réduire en bouillie le cerveau qui jaillit par l'oreille lorsque l'animal tombe sur le flanc et meurt en convulsant sur un lit de boyaux encore chauds (pp. 130, 131).

La cruauté qui traverse ces lignes témoigne de la violence sans pareille exercée sur les animaux, qu'ils soient des cobayes ou des candidats à l'exportation massive de la bonne chair. C'est une image pessimiste des sociétés de consommation qui se découvre dans ce récit. La charge émotive du récit expose un discours de lutte en faveur des animaux et une remise en cause du capitalisme sauvage que l'on découvrit au cours du vingtième siècle. En effet, le contexte socio-historique dans lequel baigne le récit justifie également le développement des mœurs paysannes et les différentes intrigues qui se découvrent. Les premiers contextes réalistes font allusion respectivement aux grands moments de crise qu'a connus l'humanité entre la crise économique et sociale ayant frappé les années *(1898-1914)* dans la section du roman intitulé « Cette sale terre » (p. 4) ; et la première guerre mondiale qui marque le contexte des évènements de la deuxième partie du récit intitulé « POST TENEBRAS LUX (1914-1917) » (p.88). Ce décor historique nous propose d'une part l'exploitation des animaux dans les fermes traditionnelles, dans un contexte de crise économique et de début de la guerre :

> oùrien ou presque ne semble avoir survécu à la crise agricole et à la dévaluation du blé. Les friches progressent, les jeunes désertent, les filles ambitionnent des emplois de nourrices ou de domestiques au service des familles bourgeoises de la ville. Les gars louent à meilleur coût aux carrières ou dans le bâtiment leurs bras élargis par les travaux des champs » (p.11).

D'autre part, le récit se déroule en plein exercice de guerre où les artisans sont appelés à défendre leur patrie en prenant les armes (p. 112). Pour avoir une bonne compréhension de la situation sociale de l'époque, il s'agit également de comprendre la situation de l'individu dans cette société. Par le biais des personnages, l'écrivain donne une représentation de l'homme et de sa relation avec la société. On voit, par exemple, la description du monde artisanal et industriel qui expose la réalité du monde extérieur, de la condition de l'individu et du milieu qui l'entoure. Cela rejoint la posture de Del Amo pour qui l'art doit être transgressif et dévoiler l'humain dans son plus grand inconfort : « J'aime quand un livre me malmène. Les livres qui m'ont le plus marqué sont ceux qui m'ont mis

dans des situations inconfortables, qui m'amènent là où je n'ai pas forcément envie d'aller. Je pense que cela doit être le but premier de toute pratique artistique. »[4]

Une telle perspective ne nous introduit certes pas dans une littérature de l'inconfort, mais elle ne nous renvoie pas non plus à une littérature « consolatrice » comme le remarque l'éditeur italien Einaudi. Au contraire, loin de nous rassurer, elle laisse entrevoir le sort tragique réservé aux espèces vulnérables.

2. La condition des espèces vulnérables

L'exploration des milieux dans lesquels baignent les animaux permet de concevoir la porcherie, la ferme et les exploitations industrielles comme des laboratoires capitalistes. Pour preuve, l'appât du gain aura poussé la famille d'Éléonore, devenue propriétaire d'un élevage industriel, à être accro au gain et, par conséquent, « les truies sont affalées dans les stalles, les unes contre les autres, hanches, cuisses et flancs maculés par leurs déjections » (p.180). Là, les porcelets subissent, à vif, la section de la queue et la castration. L'auteur décrit le sordide de ces élevages avec une précision quasi chirurgicale **:** « Les porcs pissent et chient tout le jour dans l'exiguïté des enclos qui leur permet tout juste de se mouvoir, les contraint de faire sous eux, de piétiner leurs déjections, de s'y étendre » (p.210), « dans l'*anus mundi* qu'est la porcherie » (p.211).

On y découvre ainsi l'horreur de la réalité de la société française du XXème siècle qui met face au monde des hommes et leur objet de rendement, les porcs, dans une ambiance d'empuantie. Une telle atmosphère interpelle le lecteur, tant les gestes et les sentiments, parfois empreints d'une très lourde noirceur, pour dire le chemin de croix des animaux et la bestialité des hommes, traduisent la violence industrielle. Ce mépris à l'égard des animaux n'est que la manifestation de leur inconfort physique et psychique qui prévaut tout au long du récit.

Les espèces vulnérables sont des espèces en péril ou en voie de disparition. En effet, les animaux dans les étables sont effectivement des candidats à la « grande disparition » qui consiste à satisfaire un marché, et à assurer une économie forte. Malheureusement, lorsqu'il s'agit de concurrence et de satisfaction, les pratiques monstrueuses s'installent dans la production des viandes fraiches. L'entretien des bêtes, leur alimentation pour ne pas parler de leur transport, exposent au grand jour la cruauté de l'homme.

Le récit présente par exemple « une jeune génisse frappée à l'abdomen (…) délivrant un veau inachevé et aux os souples que les vaches pressées contre elles piétinent jusqu'à le liquéfier sur le sol à travers les interstices duquel défilent les madriers du chemin de fer » (p. 129). Le tragique qui se découvre dans cet épisode du transport des bêtes du sud vers le nord de la France, rappelle la souffrance que peut connaître une « génitrice » qui fait une fausse couche. Il est clair que l'homme et la bête peuvent devenir des victimes de n'importe quel système de surproduction.

[4] Cette affirmation est retenue lors dans un entretien avec Sébastien Reynaud**,** Rédacteur en chef et fondateur de Zone Critiqueinhttps://zone-critique.com/2013/05/12/linteret-pour-un-auteur-est-de-trouver-une-voix/

Il y a d'ailleurs un cercle vicieux et infernal qui se crée entre le besoin de produire plus et l'artificialité des pratiques qui puisent dans les laboratoires les produits néfastes à la vie de l'homme, des animaux et du biotope, de telle sorte que « la merde et la viande ne sont plus dissociables » (p. 263). Les engrais, les fientes, les boues savamment transformées, associées aux antibiotiques favorisent une production de masses de chair qui rentre dans l'alimentation de l'homme, l'exposant lui-même à toutes sortes de maladies cancéreuses. L'usage de la chimie dans l'élevage et l'usage de nombreuses molécules pour entretenir ces bêtes ou les maintenir en vie est un indice de destruction du naturel. L'utilisation des produits comme« le lindane dont ils vaporisent les bêtes pour lutter contre la gale, supposé rendre la viande impropre à la consommation pendant trois ans […], les antibiotiques auxquels les porcs deviennent de plus en plus résistants […], les administrations de douvicides, de vermifuges, d'anticoccidiens, de neuroleptiques, de vaccins et d'hormones » (p. 280) démontre le besoin chez l'homme d'effacer cette vulnérabilité animale, pour la réussite de ses expériences corruptrices. En faisant de l'animal un artifice, un simple cobaye, l'homme lui ôte toute son animalité.

L'obsession pour les exploitants de fermes de produire par sélection une espèce de qualité sans faille, engendre un monstre, « la Bête », un verrat super-reproducteur « de quatre cent soixante-dix kilos » (p. 221), « l'aboutissement d'années de sélection et de croisements ingénieux » (idem), le succès (provisoire) de cette artificialisation à outrance du corps animal comme stricte machine à produire de la viande.

Il appert ainsi que les deux espèces, l'homme et l'animal, sont des espèces vulnérables et victimes du système capitaliste. Si les paysans ont le pouvoir de vie et de mort sur les animaux, la globalisation ne les épargne pas eux non plus. Au-delà du rapport « victime-bourreau », ces deux espèces partagent enfin le même espace, malgré la différence des statuts. Cette vulnérabilité s'explique notamment par plusieurs mesures adoptées au plus grand désavantage des bêtes.

Ce qui fonde la question éthique du rapport de l'homme à l'animal et pose les jalons d'une économie de la surproduction, entretenue par des chaînes de charcuteries et de boucheries. Le plus écœurant est la déchettisation de la bête, car en produisant en surabondance, inéluctablement la viande est jetée car : « elle pourrit au plein soleil de l'après-midi. Des chiens errants aux mâchoires rouges se disputent de longs boyaux avant qu'on y verse un bidon d'essence pour y mettre le feu, soulevant un empyreume de bûcher funéraire » (p. 130). Le gaspillage de ressources sans état d'âme, renforce davantage la cruauté humaine, insensible et indifférente à l'espèce animale et soulève la question du droit animalier.

3. Pour une éthique antispéciste

Dans une forme de lutte antispéciste[5], Jean-Baptiste Del Amo sonne l'alarme moralisatrice qui rappelle à l'être humain que sa survie dépend également des autres êtres vivants. Or, depuis des lustres, plusieurs courants idéologiques ont émergé pour s'opposer au racisme, à la xénophobie,

[5] Dubreuil (2009 : 117) considère l'antispécisme comme le « mouvement de libération animale français ». Les fondements de ce mouvement sont en adéquation avec les autres mouvements antiracistes ou antisexistes. Loin d'être une simple expression de l' « amour des bêtes », les antispécistes cherchent à convaincre par la raison, la « responsabilité éthique » et citoyenne.

aux crimes de guerre, mettant l'homme et son rapport à autrui au centre de toutes les préoccupations. L'animal apparaît lui aussi comme cet autre, dont la condition postule une reconfiguration des rapports entre l'homme et la nature. Une telle initiative questionne sur la fin de la violence industrielle.

L'un des petits-fils de la lignée des éleveurs, Serge, dont parle le récit, « songe que l'élevage couve tous les feux de l'enfer. » (p. 227) Une véritable « géhenne » (p. 129) qui rend compte du traitement inhumain que subissent les animaux de la ferme, ceux de la boucherie ou ceux agglutinés dans des gros camions pour l'abattage. Et pourtant, en marge de la responsabilité morale de l'homme envers les animaux, il demeure l'expression d'une sensibilité réelle en œuvre quand il s'agit des bêtes. S'il est évident qu'elles peuvent nous manquer (cf. p. 106), les bêtes créent en l'homme le sentiment de devoir pratiquer le bien. C'est d'ailleurs ce qui engage la responsabilité morale de l'homme, car en face de lui et tout autour de lui coexistent des créatures qui se meuvent, qui peuvent ressentir le plaisir ou la douleur et, donc, qui jouissent d'un statut moral. C'est d'ailleurs dans ce sillage que Rousseau (1973 : 59) déclare :

> Il semble, en effet, que, si je suis obligé de ne faire aucun mal à mon semblable, c'est moins parce qu'il est un être raisonnable que parce qu'il est un être sensible : qualité qui, étant commune à la bête et à l'homme, doit au moins donner à l'une le droit de n'être point maltraitée inutilement par l'autre.

Même si l'alimentation de l'homme intègre « la viande », la chair animale, ce n'est guère un motif de maltraitance ou de torture de cette espèce proche de lui. L'homme devrait donc traiter l'animal par rapport à la sensibilité qu'ils ont en commun. Tout au long du roman, on a pu constater que les hommes tout comme les animaux partagent la même peine et le même sort tragique. Aussi aucune discrimination basée sur l'espèce ne saurait-elle être acceptable, car la sensibilité a partie liée avec l'attachement et les émotions. La rationalité de l'un ne justifie pas que la douleur de l'autre soit ou devienne le motif de son infériorité.

D'après Anne Simon, la question de l'animal en littérature engage un regard éthique, capable d'interroger « d'un point de vue « zoopoéthique » avec un « h », la manière dont les écrivains actuels se confrontent à la pauvreté des nomenclatures objectalisantes » (Bertrand et Horrein, 2018, « entretiens »). Le roman de Del Amo met en lumière nos contradictions et le rapport hypocrite des hommes envers des êtres dont la sensibilité est niée jusqu'à l'aveuglement. En établissant un pont entre la souffrance animale et celle des hommes, dans des situations macabres où on peut découvrir « des cadavres d'hommes, des cadavres de chevaux, des cadavres de mules, les uns mêlés aux autres, des cadavres de centaures à demi ravalés par la terre » (162), en montrant comment l'exploitation forcenée des uns entraînent l'avilissement forcé des autres, Jean-Baptiste del Amo interroge les consciences face à des réalités désormais connues et remet en question notre prétendue humanité.

Cet enjeu rejoint la pensée de Marcotte (2009 : 9), pour qui la littérature « nous apprend à lire dans le monde ce que, précisément, les forces des discours dominants écartent avec toute l'énergie dont ils sont capables : la complexité, l'infinie complexité de l'aventure humaine ». Cette aventure humaine est cette fois-ci aux côtés des animaux dont la relation déséquilibrée et ambigüe meuble le

roman de Jean-Baptiste Del Amo. Son récit animalier retrace le parcours des hommes et des animaux dans un même contexte sociohistorique et dont la confrontation nous mènera à une meilleure compréhension non seulement des animaux mais aussi de l'expérience humaine.

CONCLUSION

Le roman de Jean-Baptiste Del Amo, traitant de la question animale, dans *Règne animal*, permet de décentrer le regard de la littérature qui a été longtemps porté sur l'homme. L'animal est ici placé au centre des investigations à partir d'une esthétique et d'une éthique qui s'intéressent non seulement à la mise en récit et au discours sur l'animal, mais également à la responsabilité morale des hommes quant au sort des animaux. En réalité, la violence faite sur les animaux serait en fait un prolongement de la barbarie de l'homme vis-à-vis des siens dans un assentiment pétrifiant et inhumain.

Il s'agit d'une remise en question de la moralité humaine afin de l'inciter à être plus humaniste, naturaliste et écologiste en vue d'une réconciliation à l'environnement, et une harmonisation à l'écosystème pour des espèces qui finalement, partagent le même sort tragique que leur réserve la vie.

Bibliographie

Corpus

- Del Amo, Jean-Baptiste, *Le règne animal,* Gallimard, 2016.

Autres ouvrages

- Álvares, Cristina, « Bestiaire en marge. Une lecture zoopoétique du *Chevalier au Lion* de Chrétien de Troyes », in. *Medievalista*29 Janeiro – Junho 2021, pp. 277-296.

- Becker, Colette. *Lire le réalisme et le naturalisme*. Paris, Dunod, 1992.

- Benhaïm, André et Anne Simon dir. « Zoopoétique. Des animaux en littérature moderne de langue française », *Revue des Sciences humaines*, n° 328, décembre 2017.

- Bertrand, Denis, Raphaël, Horrein, « Entretien sur la zoopoétique avec Anne Simon – Animaux, animots : « ce n'est pas une image ! », in *Fabula / Les colloques*, La parole aux animaux. Conditions d'extension de l'énonciation, URL : http://www.fabula.org/colloques/document5368.php, consultée le 03 décembre 2021.

- Chapouthier, Georges, Coqui, Catherine, Campos, Lucie et Engélibert, Georges (dir.), *La Question animale. Entre science, littérature et philosophie*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2011.

- Derrida, Jacques, *L'Animal que donc je suis*, Paris, Galilée, 2006.

- Harrison R., *Animal Machines: The New Factory Farming Industry*, London, Vincent Stuart, 1964.

- Jeangène, Jean-Baptiste., *Éthique animale*, Paris, PUF, 2008.

- « Les principaux courants en éthique animale » in *La question animale,* Presses universitaires de Rennes, 2011

- Lanson, Gustave, *l'histoire de la littérature française*, Hachette & Cie, 1908, 10e édition revue.

- Marcotte, Gilles, *La littérature est inutile*. Montréal, Éditions du Boréal, 2009.

- ROUSSEAU J.-J., *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes*, Paris, Aubier, 1973.

- Simon, Anne, **«** Les études littéraires françaises et la question de l'animalité (XXe-XXIe siècles) : «bilan et perspectives en zoopoétique », in *revue de littérature et de savoirs*, vol. 13, Avril 2014.
- Une bête entre les lignes : essai de zoopoétique, Wildproject, 2021.

- Volpilhac, Aude, « Introduction. "Du temps que les bêtes parlaient" : pour une histoire littéraire de la poétique animale », in « *Créatures parlantes » et « truchement » du conteur : éthique et esthétique du discours animal »,* in *Carnet Animots*, url : https://animots.hypotheses.org, juillet 2021, consulté le 10 décembre 2021.

- Zink, Michel, « Le monde animal et ses représentations dans la littérature du Moyen Âge (XIe - XVe siècles) ». In: Actes des congrès de la Société des historiens médiévistes de l'enseignement supérieur public, 15e congrès, Toulouse, pp. 47-71, 1984, https://www.persee.fr/doc/shmes_1261-9078_1985_act_15_1_1436, consulté le 13 décembre 2021.

SANKOFA N° 21, décembre 2021, pp. 161-170 *ISSN : 2226-5503*

IMAGINAIRES ET MYTHES POLICIERS DANS *SOUNDJATA OU L'ÉPOPÉE MANDINGUE* DE DJIBRIL TAMSIR NIANE

Djeth Luc-Arsène **YAO**
Département de Lettres Modernes
Université Peleforo Gon Coulibaly,
(Côte d'Ivoire) Korhogo
ydjeth@yahoo.fr

RÉSUMÉ

Le discours sur le roman policier n'a véritablement émergé dans la conscience littéraire que depuis moins d'un demi-siècle. Du fait de cette récence dans le champ des analyses littéraires, peu sont ses modalités qui ont fait l'objet d'exégèses scientifiques, académiques ou universitaires. Et, dans cette grisaille, des gloses ou réflexions interdisciplinaires et intergénériques auxquelles ce genre littéraire a été soumis, le sont encore moins. La tâche et l'intérêt de cet article se trouvent justement dans son ressort à analyser un écrit littéraire à la lumière des canons du genre policier, genre auquel, *à priori*, l'écrit-support est étranger. Cette réflexion explore, en effet, les subtiles potentialités policières qu'un classique de la littérature africaine, *Soundjata ou l'épopée mandingue*, un récit épique, contient. À cette occasion, des crimes élucidés et punis, une enquête qui s'est inscrite dans la conjecture, sont, entre autres, autant de doxas traditionnellement annexées au roman policier que la lecture de cette œuvre de Djibril Tamsir Niane a aussi permis de révéler.

Mots-clés : roman policier, épopée, crime, enquête, châtiment, interdisciplinarité.

ABSTRACT

The discourse on the detective novel has only really emerged in the literary consciousness for less than half a century. Because of this recency in the field of literary analyses, few of its modalities have been the subject of scientific, academic or university exegeses. And, in this greyness, glosses or interdisciplinary and intergeneric reflections to which this literary genre has been subjected, are even less so. The task and the interest of this article lie precisely in its scope of analyzing a literary writing in the light of the canons of the detective genre, a genre to which, a priori, the writing-support is foreign. This reflection explores, in fact, the subtle police potentialities that a classic of African literature, Soundjata or the Mandinka epic, an epic story, contains. On this occasion, elucidated and punished crimes, an investigation that is part of the conjecture, are, among other things, so many doxas traditionally appended to the detective novel that the reading of this work by Djibril Tamsir Niane has also made it possible to reveal.

Keywords: detective story, epic, crime, investigation, punishment, interdisciplinarity.

INTRODUCTION

Peut-on déceler des substrats du roman policier, genre éminemment occidental dans un texte épique africain qui relève, lui, de la tradition orale africaine ? Cette question paraît saugrenue mais, dans le cadre des recherches en littérature, elle est d'intérêt en ce qu'elle pose un problème dont le but est d'arriver à ajointer deux modes distincts de fonctionnement des pratiques humaines. L'objet d'une telle question, prélude à une activité de réflexion que certains qualifieraient de spéculative, n'est pas de cultiver les paradoxes par convenance des incongruités. Il est, en effet, né d'un constat : à la lecture de *Soundjata ou l'épopée mandingue*[1] de Djibril Tamsir Niane, il nous est apparu, avec quelques certitudes, desubreptices doxas habituellement indexées à la littérature de détection.

Suivant les termes de cette indexation, cette œuvre est assortie « d'éléments universels ou du moins transindividuels (qu'elle) assemble en une synthèse spécifique, en une totalité singulière. » (Gérard Genette, 2007 : 11) Cette interférence dans la matière littéraire résulte, pour une bonne part, d'une lecture transversale à relent comparatiste, a amené Tzvetan Todorov (1968 : 16) à faire cette mise au point : « Interpréter une œuvre, littéraire ou non, pour elle-même et en elle-même, sans la quitter un instant, sans la projeter ailleurs que sur elle-même, cela est en quelque sens impossible. »

Ceci étant dit, la question inaugurale de cette réflexion qui, au départ, semblait relever d'une simple polémique, peut dès lors, étaler toute sa lisibilité. Elle s'inscrit résolument dans une attitude que les mots nouveaux, transgénérécité, interdiscursivité, intergénérécité, dialogisme, entre autres, s'attachent à révéler. Cette nature des choses qui s'insinue dans tout le fait littéraire est qualifiée par des analystes de romans policiers, d'« exploitation des potentialités policières de la littérature. » (Colette Raby-Ruiz et Luc Ruiz, 1998 : 83)

Il appert dès lors, que l'étude à laquelle nous nous attelons à travers ces lignes, a pour objet d'alléguer dans *Soundjata ou l'épopée mandingue*, des traces que le roman policier, ordinairement, institue comme son terrain de jeu et que les lectures au premier degré de cette œuvre n'ont jamais nécessairement permis d'établir. « Imaginaires et mythes policiers dans *Soundjata ou l'épopée mandingue* de Djibril Tamsir Niane » est ainsi, le sujet qui fonde la présente réflexion.

Comment alors, le discours construit par Djibril Tamsir Niane dans son œuvre induit-il une inférence au policier ? Quels sont, en outre, les effets de mise en scène qui sont de nature à amener le lecteur à y déceler ces approches formelles ?

Ces questions qui ont pour but de saisir dans l'œuvre épique africaine, des rets substratiques policiers, constituent l'essentialité de notre travail qui, s'inscrivant dans une perspective intertextuelle, se place sous l'égide d'un plan binaire: le premier concerne le crime, le second, le châtiment.

[1] Djibril Tamsir Niane, *Soundjata ou l'épopée mandingue*, Paris, Présence Africaine, 2006.

I-LE COUP DE FORCE DE SOUMAORO KANTÉ, LE *DEUS EX MACHINA*

Au début du neuvième chapitre de *Soundjata ou l'épopée mandingue*, Soumaoro Kanté, le roi de Sosso annexe le Manding. Cette intrusion frappe par son hétérodoxie en ce que, pour parvenir à ses fins, Soumaoro Kanté décapite neuf rois dont les têtes, comme sa macabre signature, ornent sa chambre à fétiches. Balla Fasséké qui les a découvertes « regarda attentivement les têtes de morts et reconnut les neuf rois tués par Soumaoro », (p. 74). Dans les rets du roman policier, ces contumélies de Soumaoro Kanté font partie de son champ discursif. Pour sa part, la présence de Balla Fasséké, l'adjuvant-hagiographe, aux côtés de Soundjata, préfigure le tandem, Watson-Sherlock Holmes.

Schématiquement, le genre policier développe l'idée selon laquelle, « s'il y a crime, il y aura aussi un criminel, une victime et un détective. » (Marc Lits, 1999 : 79) Ces trois rôles forment un triangle sémiotique dans lequel chaque élément est un indicateur pertinent dans l'organisation structurelle du genre. Ceci dit, la primauté du récit est dévolue au principe déclencheur : le crime initial. Ici, il est double. Il s'agit d'une usurpation de trône et la perpétration de crimes de lèse-majestés fortement ritualisés dont leur mise en scène obscène ne soustrait nullement leur relation aux termes que le roman policier institue comme des méfaits, son terrain d'expression. Leurs référencements s'emboîtent avec les termes qui fixent le roman policier selon cette formulation de Franck Évrard (1996 : 8) : « Le roman policier embrasse les activités criminelles, plus ou moins mystérieuses, qui exigent d'être découvertes. » Dans les propos susmentionnés, qui servent de repères de légitimation, le roman policier se saisit comme un récit qui s'emploie à remettre en ordre, un état autant social que psychologique qui a été perturbé.

Le mystère est dans le cas d'espèce, d'abord relatif au fétichisme de la conservation des têtes des rois tués par Soumaoro Kanté. Cette situation, parce qu'elle est grotesque et impudique, déroute Balla Fasséké le griot qui, pourtant, en a vu bien d'autres en tant qu'il est, de par sa fonction, rompu aux arcanes du mysticisme et de ses implications scabreuses. Elle l'installe dans l'incompréhension la plus totale et, de cette manière, se pose à lui comme métaphore de l'énigme. L'une des acceptions de l'énigme, dans ce sens, est justement, d'édicter ce qui est difficile à comprendre. Comment, pour en revenir à Soumaoro Kanté, arrive-t-il à dormir dans une chambre parée de neuf têtes de morts ? Devant ce spectacle estomaquant, même le placide « Balla Fasséké fut cloué de stupeur », (p. 74).

Ensuite, dans la même lancée mystérique, il y a la chambre à fétiches de Soumaoro Kanté qui à elle seule, constitue un cas éloquent d'énigme. C'est une pièce continûment close et donc interdite à un regard extérieur, à l'évaluation oculaire d'une personne étrangère. Dès lors où il est impossible à une tierce personne d'y avoir accès et donc de constituer en soi, par son regard, une révélation ou un dévoilement, cette chambre fait jaser, suscite interrogations et supputations parce qu'elle pourrait abriter un secret moins lénifiant que la simple présence de fétiches. Il ne saurait raisonnablement en être autrement chez ce personnage dont la sémiologie, liminaire, à la manière d'une parabase, a un fonctionnement qui éclaire tout son jeu diégétique. En effet, de son entrée à sa sortie de scène, toute la rhétorique identificatoire de Soumaoro Kanté s'inscrit sous le paradigme du mystère.

Sur la question, cette contexture énigmatique qui l'irradie, a amené Jacques Dubois (2006 : 28) à dire du roman policier, qu'il est un « genre entier qui fait de l'indiscrétion et du commérage son principe narratif, son parti pris de méthode. » L'énigme est ici, le non-savoir que sémantise ce local clos qui ainsi, libelle une relation nettement mystérieuse. Dans ce sens, le topique de la chambre close qui est l'un de ses archétypes, prend la forme de cette conscience modelée par le mystère qu'il induit et qui se sustente sous l'angle de cette incertitude. Ce problème canonique à la grille de lecture de la chambre close, est une pratique ou un usage qui se comprend comme « une question fermée sur elle-même, qui doit être découverte pour livrer son secret, c'est une formule close qui demande à être déchiffrée à l'aide d'une clé comme la chambre doit être ouverte pour livrer son cadavre. » (Marc Lits, 1991 : 81)

Ainsi, quelle que soit sa formulation, l'énigme est l'un des fondements du récit policier. De cette consubstantialité qui prend des allures d'essence, on retient que de nombreux récits policiers se ramènent « aux sources archéologiques de l'énigme. »(Franck Évrard, Op. Cit., p.122) Sans aucun doute, alors, l'impudence, le trouble, l'inconvenance et la cacherie sont une annonce qui, de leur manière et essor, induisent aussi le caractère policier de *Soundjata ou l'épopée mandingue*.

Par ailleurs, en partant du postulat que la « base constitutive (du policier) doit s'appliquer à un acte criminel », l'on doit aussi convenir que s'il y a crime de sang, celui-ci n'est pas le fait d'un psychopathe qui tue pour le plaisir de remplir les mémoires des faits divers. Mais, il procède d'un acte intéressé, en ce que, « l'appât du gain » (Franck Évrard, Op. Cit., p. 10) est l'enjeu rétributaire qui en sous-tend l'exécution, le coupable s'inscrivant « sur l'axe de (cette) quête. » (Jacques Dubois, op. Cit., p.88) Dans cette étude biunivoque, l'œuvre que nous soumettons à une analyse surjective sur le référentiel policier, y soumet sa coalescence. C'est dire que la razzia de Soumaoro Kanté a surtout pour objet les ressources aurifères d'un royaume où un simple mariage se solde par d'immenses congiaires. Au mariage de Sogolon Kedjou, par exemple, on procède à la distribution « de grains, d'habits et même d'or », (p. 29), ce qui, inévitablement, aiguise les appétits voraces de Soumaoro Kanté dont la « cruauté est à la hauteur de son ambition », (pp. 114-115). L'histoire réelle qui, à ce sujet, est plus explicite que le texte littéraire, note que :

> Au cours du XIIIème siècle, NaréFamaghan Kéita, alors roi du Mandingue cherche à s'allier aux royaumes voisins pour contrer les raids des Touaregs en quête d'esclaves. Au nord, Soumaoro Kanté, le roi du royaume sosso (aussi connu sous le nom de Roi-sorcier) profita de cet affaiblissement pour s'attaquer au royaume et s'emparer des mines d'or de Bouré (province du Mandingue).[1]

Par sa malévolence, Soumaoro Kanté s'ancre dans le rôle primitif que le récit de détection octroie au personnage criminel, bandit, marginal. Dans ce processus, les marques de présentation de celui-ci, s'opèrent par le canal d'un discours raboteux de déconstruction et de déqualification. Cette sémiologie est peu ou prou, en rapport avec les théories de la phrénologie et de la physiognomonie, des pseudo sciences dont les linéaments sont exploités par le roman policier, lesquels assujettissent les aptitudes intellectuelles d'un personnage aux formes de ses traits physiques. Francis Lacassin

[1] « L'Empire mandingue » [en ligne] https://empiremadingue.wordpress.com/origine/ (consulté le 04/03/2019).

(1993 : 208), à cet effet, écrit que« les représentants du mal se reconnaissent à leur laideur physique. »Exprimée autrement, cette assertion instigue l'idée que, globalement, l'aspect physique est le miroir de l'âme.

Cette notule évoque métaphoriquement et à n'en point douter, le dogme général du soupçon et des indices cher au policier. Une difformité ou une anomalie, dans ce sens, est sujette à une figure privilégiée et attitrée de déviances puisque tous les signes humains rêches sont matières à suspicion. Dans cette lecture des signes, les « yeux rouges comme des braises ardentes », (p.76), de Soumaoro Kanté, qui exercent une peur bleue voire diabolique sont exponentiellement haussés par une laideur morale « Soumaoro était un génie du mal », (p. 79), et cette anastomose sert de norme réticulaire à la saisie du personnage malfaisant. En le dotant de caractéristiques physiques et morales axiologisés, ce tropisme a pour but de créer et de fédérer une cohérence fictionnelle très élaborée.

Ce canevas d'identification qui est fortement imprégné du fiel nauséeux dela sémantique de la dégradation, de l'incrimination et de la déceptivité, impose à Soumaoro Kanté, la reproduction au Manding, de la figure du mal et de la négativité. Dans les filins d'obédience de cette typologie, un des *topoï* du récit policier consiste à faire vivre au personnage étranger, un rôle préétabli à partir d'une identité stable. Jean Bessière, dans un article qui met l'accent sur les fondements immoraux des actes des hors-la-loi, insiste sur le fait que seul un étranger est capable de s'inscrire dans cette dynamique d'hyper codage négatif. Il mentionne : « Le criminel est donc exemplairement l'homme du dehors. Celui qui vient d'ailleurs, du dehors, pour tuer. » (Jean Bessière, 1998 : 211)

Soumaoro Kanté, le Sosso, après sa conquête, se révèle essentiellement par des actes abjects et onéreux qu'il fait subir aux Mandingues. Cette infamie, « pendant longtemps Soumaoro défia le monde entier », (p. 79), « toutes les haines, toutes les rancœurs si longtemps comprimées éclatèrent », (p. 81), est fortement réprouvée par la communauté mandingue qui, secrètement rêve de se débarrasser du vil personnage. Il s'agit alors de susciter un autre personnage dont la noblesse des actes va consister à effacer les traces sordides et odieuses de celui qui l'a précédé sur le chemin du faire et qui y a semé les ferments du mal afin de« ramener l'extraordinaire à la logique ordinaire » (Sylvie Thorel-Cailleteau, 1998 : 9) des choses.

C'est justement sous l'angle de la répugnance et de la sémantique impie de l'indécence que s'exprime et s'expose le roman policier noir, genre dans lequel, « le savoir sert essentiellement la dramatisation. »(Yves Reuter, 2017 : 66) En effet, dans les récits policiers qui relèvent de la taxinomie, *hard-boiled,* parce qu'ils véhiculent et procurent des émotions fortes, ces derniers se caractérisent par de grossières descriptions qui se font sans emphase même quand elles décrivent des réalités répugnantes. Armand Koffi Yao (2018 : 8) fait observer, à juste titre, que, « très souvent obscènes, les paradigmes de cette écriture n'ont de cesse de se donner à appréhender dans un spectacle qui suscite autant effroi que dégoût. » Ici, aucune ratiocination ni abscondité langagières ne sont concédées. Cette disposition exige, pour ce faire, un canon d'écriture qui exprime les choses de façon réaliste, triviale à la limite. Les neuf meurtres, bien qu'ils étalent la hideur avec des têtes amputées du reste de leurs corps, reflètent la réalité telle qu'elle se donne à percevoir.

Plus largement encore, bien qu'elle ne soit pas l'apanage exclusif du roman policier noir, la « contrainte structurelle » (Yves Reuter, Op. Cit., p. 55) que sont les personnages mutilés et des cadavres qui le sont tout autant, fait partie d'une stratégie scripturale ritualisée dont ils constituent l'élément majeur. C'est la raison pour laquelle il est rare sinon inédit de lire un roman policier noir sans y retrouver cet indexnotable structurant : « Les meurtres peuvent être décrits, parfois très minutieusement et avec de macabres détails », comme le précise Yves Reuter (Op. Cit., p. 69).

Un autre élément dans la jauge de l'œuvre de Djibril Tamsir Niane avec le roman policier se réalise sous l'égide de l'identification du criminel. Dans le roman policier noir en effet, l'identité du criminel est connue dans les parties liminaires de l'œuvre, dès le moment où l'analyse de ses actes révèle sa signature. Mais celui-ci est hors d'atteinte en tant qu'il se dissimule habilement derrière des hommes de main qui ne lésinent sur aucun moyen pour le protéger. Dans *Soundjata ou l'épopée mandingue*, l'auteur des actes délictueux du Manding est connu dès qu'il est entré en scène. Mais, il se dissimule tant bien que mal grâce à des sofas déterminés, dans « une immense tour de sept étages et il habitait au septième étage au milieu de ses fétiches, c'est pourquoi on l'appelait le "roi intouchable" », (p. 74). Ce logement qui ne laisse pas entrevoir Soumaoro Kanté peut, d'une part, se lire comme la figuration de l'intouchabilité de ce chef bandit dans le roman policier avant l'étape de la clausule. Le texte policier qui relève de cette écriture doit, en effet, tenir le lecteur en haleine de bout en bout sur des dizaines de pages. Et dans ce chassé-croisé, ce dernier doit échapper à la justice jusque dans les parties ultimes du récit. Car si l'aventure de celui-ci prenait fin dès les parties initiales de l'œuvre, « l'histoire sera terminée avant de commencer » (Uri Eisenzweig 1983 : 143) et le roman ne tiendrait qu'en quelques feuillets. C'est la raison pour laquelle dans le genre, le criminel reçoit un blanc-seing auctorial qui fait de lui, le roi de la dissimulation.

Cette action dissimulatrice se conçoit, d'autre part, comme une allégorie de la protéiformité du bandit, lequel utilise tous les artifices captieux pour échapper à la justice. En tant que cette cause induit le camouflage qui est l'une des pratiques sous-jacentes de ce mode, la dissimulation offre au criminel, toutes les ressources de l'anonymat et du faux-semblant. Pourvu de toutes ces artificialités qui lui donnent « la rigueur et l'imagination indispensables à l'exercice des facultés analytiques » (Francis Lacassin, Op. Cit., p. 43) il n'a, ainsi, aucun mal à dominer la scène par ses actes ignominieux depuis son intrusion dans le récit jusque dans ses parties finales.

De cette façon, après l'annexion du Manding, Soumaoro Kanté unanimement indexé comme« le criminel, (…) reste invisible. »(André Vanoncini Op. Cit., p. 95) Mais depuis son intrusion au Manding et dans le récit du reste, son identité est connue. Dans les modalités du roman policier« il n'y a (alors plus) d'histoire à deviner » (Tzvetan Todorov, 1980 : 14), la problématique n'étant plus de découvrir le coupable d'un meurtre « mais plutôt de le mettre hors combat. » (André Vanoncini Op. Cit., p. 61) Dès cet instant, le peuple mandingue martyrisé, souillé, outragé, humilié, honni, n'a pas besoin d'un ferment délibératif pour essayer de rétablir l'ordre rompu par l'illicéité commise. Il s'autosaisit car il y va de sa survie. Ainsi, après avoir perdu neuf de ses rois par la main meurtrière du roi de Sosso, les Mandingues vivent sous le joug d'un tyran qui en impose à tous quand, du haut de son piédestal, ce dernier « par droit de conquête se proclama roi du Manding », (p. 81). On fait observer, à toutes fins utiles, que le tyran, à l'origine, signifiait à la fois roi et usurpateur. Le protocole de présentification de Soumaoro Kanté agrée à cette évaluation.

Aussi, en consacrant la suprématie du Sosso sur le Manding, Soumaoro Kanté prend-t-il la tête de ce royaume par la force de ses armes. Il s'empare du trône mandingue et « en tant que génie du mal », (p. 79), dont la puissance ne sert « qu'à verser du sang », (p. 79), son règne ne peut être que le reflet de son inextinguible soif de sang. À ce titre, il fait « fouetter publiquement des vieillards respectables ; il avait souillé toutes les familles ; (…) il y avait partout des villages peuplés des filles qu'il avait enlevées de force à leur famille, sans mariage », (p. 80). Il remplit, par ces pratiques illégales, le rôle diégétique auquel le mot tyran réfère.

Le second volet de notre analyse aborde la problématique du châtiment, qui est la fin de l'exercice policier. Dans le corpus-support, l'enquête pour retrouver Soumaoro Kanté est ellipsée ou transparaît de façon conjecturale. Alors, dans ce sens, sonne, sans passer par la case enquête, la justice immanente, celle qui punit la scélératesse surtout que, « le roman policier traite, comme il doit le faire, du crime et du châtiment. » (Thomas Narcejac, 1975 : 202)

II-LE CHÂTIMENT PAR LE FEU : LA BATAILLE DE KRINA

Vincent Jouve écrit, non sans raison, « la fin du roman, ce n'est pas seulement la fin du récit, c'est aussi la fin de l'histoire. » (Vincent Jouve, Op. Cit., p. 68) Ces propos attestent de que la fin d'un roman ou de tout autre écrit rend compte de la texture proprement dite du discours final qui permet d'évaluer un parcours entre un début et une fin. Cet itinéraire irradie le roman policier de son inhérence et dans ce genre, la fin heureuse étant la clausule attendue dans une perspective pédagogique, rares sont les œuvres qui échappent à ce cahier de charges.

Dans les sillons du roman policier dans lesquels, *Soundjata ou l'épopée Mandingue*, prend des proportions, le curseur du parti pris structurel prend ce sens en faisant écho à la victoire du Bien sur le Mal. Comme dans le récit policier, en effet, l'index structurant à la lumière duquel *Soundjata ou l'épopée Mandingue* étale ses appétences, l'herméneutique « se réduit à un schéma stéréotypé où les éléments se combinent en vue d'un dénouement nécessairement heureux. » (Marthe Robert, 1972 : 82) Dans cette vision, sa finalité qui s'appuie sur la morale sociale et/ou religieuse, a à montrer le bienfondé de la droiture et de la probité en véhiculant l'idée selon laquelle, le crime, quel qu'il soit, ne paie pas mais« porte en lui-même le germe de sa punition. » (Thomas Narcejac, 1975 : 202) Car, comme l'étaye le dogme biblique tiré de Romains 6-23, à la source duquel le roman policier s'abreuve, « le salaire du péché, c'est la mort. » Ce propos à suivre de Nicholas Blake accrédite la thèse biblique qui revivifie la convergence de données entre le roman policier et la religion sur les théories du péché :

> Le roman policier est un véritable rite religieux, avec son péché initial et nécessaire (le meurtre), sa victime et son grand prêtre (le criminel) qui doit à son tour être détruit par une puissance encore plus élevée (le détective). » (Nicholas Blake cité par Marc Lits, *Introduction* …, Op. Cit., p. 86)

Ce faisant, dès l'instant où les bases du récit sont balisées et encadrées corrélativement aux termes ci-dessus désignés, le sort des personnages malveillants est scellé avant même qu'il n'ait commencé. Dans le cas d'espèce, la bataille de Krina rétablira le Manding dans ses prérogatives de royaume souverain et rendra aux Mandingues leur dignité. Les protagonistes de cette mise au point historique sont connus. Il y a, d'une part, Soumaoro Kanté, le roi de Sosso qui, en état de manque, a

annexé le Manding. Son ascendance n'étant pas révélée, on ne parle de lui que depuis sa forfaiture. On suppose donc qu'il est un plébéien parvenu ou, comme l'écrit si bien Jean-Yves Tadié (1996 : 11), il est « le bâtard qui affronte le monde » et qui doit, par la force de ses poings, « faire son trou. »Son entrée en scène qui s'est déroulée avec le plus grand tumulte et fracas est assez dénotative de sa brutalité et de sa barbarie. Cet esclandre est un indice pertinent car inchoatif dans le processus d'appréhension du personnage. On note qu'il s'agit d'une stratégie dans laquelle « l'être et le paraître (…) coïncident. » (Philippe Hamon, 1977 : 160)

De l'autre côté de cette présentation isochrone, se trouve Soundjata Kéita, de sang noble, fils de Naré Maghan Djata, roi du Manding et de Sogolon Kedjou. Il est né avec une infirmité. Au décès de son père, il part en exil de par la volonté de ses demi-frères qui voyaient en lui, et qui n'en acceptaient pas le principe, l'hoir du trône du Manding. Il va sans dire alors que ces deux épreuves inscrivent Soundjata Kéita dans un référentiel mythique. Comme le fait si bien remarquer Marthe Robert (Op. Cit., p. 83), dans le processus d'héroïsation,« on peut être infirme, difforme, mal né, mal aimé, torturé avec raffinement par un entourage inhumain, et accéder néanmoins au pouvoir suprême. » Telle est la destinée qui se présente à Soundjata Kéita. D'ailleurs à cet effet, bien avant sa naissance, les prédictions d'un griot faisaient état de ce que l'enfant qui naîtrait de l'union de Naré Maghan Djataet de Sogolon Kedjou « rendra le nom de Manding immortel à jamais, (…) sera le septième astre, le Septième Conquérant de la terre, il sera plus puissant que Djoulou Kara Naïni », (p. 20). Il va sans dire, dans ces conditions, que, quelles que soient les circonstances, Soundjata Kéita ne pouvait pas perdre la bataille ultime. Car, à en croire Georg Lukács (Op. Cit., p. 85), « il est impossible que les dieux qui dominent le monde ne l'emportent sur les démons »surtout que :

> « Les héros (…) ont les dieux mêmes pour compagnon de route. (…) Jamais ils ne sont seuls, ils sont toujours guidés. D'où la profonde assurance de leur marche ; (…) ils peuvent, fourvoyés par le pire aveuglement, tituber jusqu'aux portes des enfers ; ils ne laissent jamais de baigner dans une atmosphère de sérénité : celle du dieu qui trace d'avance les voies du héros et le précède sur sa route. » (Idem, p.82)

Aussi, du fait de son origine populaire, l'épopée (étymologiquement récit ou paroles d'un chant), adopte-t-elle cette composition en diptyque ici représentée par le récit et la morale. Comme un roman policier à énigme, le récit épique qui relate les exploits de personnages inordinaires dont le destin est celui d'une communauté tout entière, comprend ces deux parties intimement liées. Ici, le récit véhicule en lui-même une leçon et il est suivi par une moralité qui élargit le cas particulier préalablement exposé pour donner explicitement le sens de l'œuvre. On pourrait, dans le cadre de cette étude qui ajointe deux genres littéraires, convoquer une phrase bien à propos d'un personnage de *Le Bouchon de cristal*, un roman policier de Maurice Leblanc (1965 : 328) pour corroborer nos propos : M. Nicole en effet, affirme que « tôt ou tard (…), la société prend sa revanche, l'heure de l'expiation sonne toujours, et il n'est pas de criminel qui puisse prétendre échapper au châtiment. »

Pour que la morale l'emporte sur l'immoralité et l'amoralité, un affrontement est nécessaire. Yves Reuter (*Le Roman policier*, Op. Cit., p. 77) note à juste titre, que, « une large place est accordée à l'affrontement physique et à son issue, ainsi qu'au châtiment éventuel. » Et cette confrontation a lieu à Krina où chaque camp a convoyé ses forces vives et ses sofas les plus aguerris. La grandeur

d'âme appartient à Soundjata Kéita. Ce dernier qui est, « d'une puissance encore plus élevée que celle du criminel » (Marc Lits, Op. Cit, p.86) Soumaoro Kanté, va, de ce fait, s'employer à « rétablir entre l'homme et le monde l'équilibre psychologique que le mystère, l'injustice ou la mort avaient rompu. »(Francis Lacassin, 1974 : 24) Ainsi défini, son objet « n'est pas un destin personnel, mais celui d'une communauté » (Georg Lukács, 1963 : 60) dont il devient le ciment qui fédère toutes les attentes.

Au cours de la bataille, toutes les vagues successives des Sossos se brisent sur les remparts mandingues. Ces derniers se mettent dans une posture offensive et Soundjata Kéita, sûr de son fait, décroche une flèche préparée à cet effet qui atteint Soumaoro Kanté à l'épaule. Aussitôt, le Sosso sent ses forces l'abandonner et le vent de l'empire et de l'emprise changer de camp. Il prend donc la fuite pour espérer échapper à la mort. Cette fuite qui est un échec retentissant, sonne le glas du royaume des Sossos qui passe aux mains des Mandingues et, « après la destruction de la capitale de Soumaoro, le monde ne connaissait plus d'autre maître que Sogolon-Djata », (p. 126). Comme le dénouement attendu et espéré, Soundjata Kéita l'emporte sur Soumaoro Kanté. La morale est sauve. Ainsi, « après de nombreuses péripéties, l'excellence morale revient à la noblesse de rang et de sang, alors que le vice coïncide avec la bâtardise et l'ambition usurpatrice. » (André Vanoncini, *Le Roman policier*, Op. Cit., p. 25)

CONCLUSION

Déceler des liens entre différents genres littéraires est une activité d'intellection qui, de plus en plus, s'impose de façon prégnante dans le champ des recherches en littérature. À la lumière des théories dialogiques, interdiscursives et intergénériques, le chercheur révèle ces accointances qui sont généralement perçues de façon fragmentée, parcellée, morcelée et étriquée. Jean-Michel Adam (2011 : 15) souligne cette nouvelle tendance d'analyse littéraire : « Le réexamen de ces disciplines anciennes et modernes est, à l'aube du XXIème siècle, un des chantiers interdisciplinaires les plus stimulants. »Ce travail « consiste précisément à faire de chaque œuvre une interrogation sur l'être même de la littérature. » (Tzvetan Todorov, 1987 : 28) C'est donc dire et inférer que chaque écrit recèle une plurivocité autant thématique que structurelle surtout que certains épisodes d'un discours traditionnellement annexés à un genre bien précis, font écho à d'autres. Cet article dont l'objet s'inscrit dans cette dynamique, a décelé des voisinages entre une œuvre de l'épopée africaine, *Soundjata ou l'épopée mandingue* de Djibril Tamsir Niane et l'écriture du roman policier. Ainsi, ce qui au départ, aurait pu paraître comme une incongruité, est résolument inscrit dans le courant moderniste car il investit la sphère d'un nouveau processus littéraire. D'ailleurs, pour Bernard Valette (1992 : 7), il n'y a pas lieu de contraster roman et épopée en ce que le roman serait une mutation de l'épopée. Il note à cet effet que « le roman serait un avatar du récit épique, situé à un niveau familier et en quelque sorte laïcisé. »

Bibliographie

Corpus

NIANE, Djibril Tamsir (2006), *Soundjata ou l'épopée mandingue*, Paris, Présence Africaine.

Autres ouvrages

ADAM, Jean-Michel (2011), *La linguistique textuelle*, Paris, Armand Colin.

COLLECTIF (1998), *Formes policières du roman contemporain*, Poitiers, la licorne.

COLLECTIF (1977), *Poétique du récit*, Paris, Seuil.

DUBOIS, Jacques (2006), *Le roman policier ou la modernité*, Paris, Armand Colin.

EISENZWEIG, Uri (1983), *Autopsies du roman policier*, Paris, Union Générale d'Éditions.

ÉVRARD, Franck (1996), *Lire le roman policier*, Paris, Dunod.

GENETTE, Gérard (2007), *Discours du récit*, Paris, Seuil.

JOUVE, Vincent (2015), *Poétique du roman*, Paris, Armand Colin.

LACASSIN, Francis (1993), *Mythologies du roman policier*, Paris, Christian Bourgois.

LEBLANC, Maurice (1965), *Le Bouchon de cristal*, Paris, Librairie Générale Française.

LITS, Marc (1991), *L'Enigme criminelle*, Bruxelles, Didier-Hatier.

LITS, Marc (1999), *Le roman policier : introduction à la théorie et à l'histoire d'un genre littéraire*, Liège, Éditions du CEFAL.

LUKACS, Georg (1963), *La théorie du roman*, Paris, Gonthier.

NARCEJAC, Thomas (1975), *Une machine à lire : le roman policier*, Paris, Denoël/Gonthier.

REUTER, Yves (2017), *Le Roman policier*, Paris, Armand Colin.

ROBERT, Marthe (1972), *Roman des origines et origines du roman*, Paris, Gallimard.

TADIÉ, Jean-Yves (1996), *Le Roman d'aventures*, Paris, Quadrige, Presses Universitaires de Paris.

TODOROV, Tzvetan (1968), *Qu'est-ce que le structuralisme ?* Paris, Éditions du Seuil.

TODOROV, Tzvetan (1980), *Poétique de la prose*, Paris, Seuil.

TODOROV, Tzvetan (1987), *La notion de littérature*, Paris, Seuil.

VALETTE, Bernard (1992), *Le roman*, Paris, Nathan.

VANONCINI, André(1993), *Le Roman policier*, Paris, Presses Universitaires de France.

WEB BIBLIOGRAPHIE, « *L'Empire mandingue* » consulté sur Google le 04/03/2019.

YAO Koffi Armand (Juin 2018), *De l'intergénérécité de l'écriture du roman policier dans L'Aiguille creuse de Maurice Leblanc*, *Songuiri*, Revue scientifique des Lettres, Arts, Sciences humaines et Communication de l'Université Peleforo Gon Coulibaly de Korhogo, Numéro 002.

SANKOFA N° 21, décembre 2021, pp. 171-182 *ISSN : 2226-5503*

L'INTERFERENCE LINGUISTIQUE, UNE RICHESSE POUR LA LANGUE FRANÇAISE

Omoi Christian **TANOH**
Université Félix Houphouët Boigny
(Côte d'Ivoire) Abidjan
siaposoula@gmail.com

RÉSUMÉ

Ces dernières années, le métissage linguistique a entretenu des rapports avec la littérature orale si bien qu'il est imaginable de les dissocier. Il prend sa source dans la transgression des règles d'écriture (normes occidentales) pour rendre cette pensée locale investie à la fois dans la forme et dans le fond. Ce parler réadapte et étale toute cette essence dans laquelle baignent ces mots et expressions. Ces valeurs culturelles, d'un point de vue idéologique, se pliaient à la structure du malinké dans tout son sens. Cette façon de restituer les mots en privilégiant l'effet de réel, élimine la monotonie de traduction du français classique

Mots-clés : Interférence, linguistique**,** richesse, langue.

ABSTRACT

In recent years, linguistic crossbreeding has maintained links with oral literature to such an extent that it is conceivable to dissociate them. It takes its source in the transgression of the rules of writing (Western standards) to make this local thought invested both in form and in substance. This speech readjusts and displays all this essence in which these words and expressions are bathed. These cultural values, from an ideological point of view, complied with the structure of Malinké in all its meaning. This way of restoring the words by favoring the effect of reality, eliminates the monotony of translation from classical French

Keywords: Interference, linguistics, richness, language.

INTRODUCTION

Les pays africains indépendants ont vu leurs langues nationales abandonnées au profit de celles dites officielles. Or, elles restent une valeur socio- culturelle qu'Ahmadou Kourouma a intégré dans ses écrits afin de traduire les réalités de son terroir. C'est ce qui amène à s'accorder avec Makouta M'Boukou sur l'idée que

> les négro-africains écrivent en français, en anglais, en espagnol ou en portugais, (…). C'est que ces Africains ne font jamais totalement table rase de leur origine linguistique. On

> retrouve dans leurs œuvres de page en page, de chapitre en chapitre, des passages entiers en langues maternelles (1980, p. 267).

A l'instar des autres romanciers, Ahmadou Kourouma fait la part belle à sa culture en privilégiant la cohabitation linguistique. Cette écriture héritée de la littérature écrite et de celle dite orale fragilise les frontières grammaticales pour toucher la question de l'interférence.

La particularité de cette réalité linguistique est calquée sur ce 'parler de rue', marquée par son caractère composite. Cette posture du terroir malinké opte pour une décolonisation des langues africaines autour de la langue d'écriture. Cette montée de créativité transgresse les codes normatifs pour donner forme à l'écriture et à l'oralité.

Pour étudier le fonctionnement de ce mode d'écriture en ce qu'elle enrichit la langue française, la sociocritique comme méthode d'analyse conviendrait. Elle s'attelle, en effet, à révéler la réalité sociale dans un texte littéraire, mieux, à éclairer aussi bien le texte que le hors texte. Sous cet instrument de lecture, la réflexion s'articulera autour de quatre grands axes complémentaires : la dégénérescence du français et valorisation des langues africaines ; le n'zassa littéraire ou l'écrit axé sur la maladresse phrastique ; l'interférence sur le plan de l'emprunt lexical ; enfin l'interférence morphosyntaxique comme trait à la tradition.

I- LA DEGENERESCENCE DU FRANÇAIS ET VALORISATION DES LANGUES AFRICAINES

Ces derniers temps, lors des rencontres officielles, dans des textes musicaux des artistes Zouglou, sur des panneaux publicitaires, sur des engins des forces de l'ordre ivoirienne, les textes des films, l'usage de mots et expressions africains font surface. Alors, nous nous sommes demandé les raisons de ces emplois. Dans ce glissement de sens, certaines expressions ou mots français ont, au contact du malinké, donné naissance à ces mots nouveaux. Ainsi,

> (…) toute langue enrichit son lexique en l'adoptant à l'évolution du monde. Aussi les néologismes proviennent- ils des différentes modifications que subissent les unités lexicales (par exemple les changements sémantiques). Elle est donc étroitement liée à la vie de la communauté linguistique dont elle devient le reflet. Dans cette perspective, il est impossible d'aborder la néologie indépendamment des aspects sociaux qu'en désigne la configuration(Jean Tabi Manga, cité par André Clas- Benoit Ouoba, 1990, p. 2).

Cette traduction de ces notions est propre à Kourouma et fait de lui une spécificité qui l'engage dans cette voie. Ces mots métissés sont issus des langues africaines et ont intégré le creuset grammatical français. D'ailleurs, *« (…) ; il ne s'agit pas de littérature africaine utilisant, pour des raisons historiques et circonstancielles, des langues de cultures et de communication importées : la présentation de la littérature africaine ne constitue plus un sous-chapitre des littératures occidentales, mais prend place parmi les réalisations modernes des civilisations nègres » (*Jean-Marie Grassin, les 10 et 11 mars 1978, p. 58).

Par ailleurs, cette greffe (malinké - française) est une transition du français avec un détour malinké. Ce refus de la 'colonisation linguistique' s'inspire de la tradition orale africaine et des techniques romanesques. Cette détérioration de la langue traduit cette rupture d'avec le français conventionnel. Ahmadou Kourouma traduit ces mots africains dans le texte européen dans un style qui unit la langue française et le malinké.

Dans cette construction, il ouvre le débat sur la cohabitation « langue française – français populaire» qui se manifeste sur le plan lexical (vocabulaire) par des mots étrangers que sur la construction des phrases, d'où l'anti conformisme. Cet apport des langues africaines au français use la littérature occidentale et l'adapte à la structure des langages locales. L'écriture convoque les acquis culturels africains et les procédés occidentaux qui rompent d'avec la norme linguistique.

Ce langage, sous le couvert inter- langue, crée le lexique, enjeux de l'expressivité qui lève un pan de voile sur le bilinguisme (écrit en français et pensée en malinké). Aussi, ce plurivoque est-il ce mi-français, mi- africain qui se résume et traduit tout cet environnement sémantique du fait désigné. Par rapport à la traditionnelle grammaire, cette littérature tourne le dos aux canons littéraires occidentaux dans lesquels les écrivains, d'obédience, l'avaient enfermée. Dans cette quête de faire de sa langue, l'égale de celle dite occidentale, ce bouleversement répond à l'exigence de l'affirmation d'identité africaine et l'accès à son originalité. Ainsi, pour Christiane Albert :

> Ils se caractérisaient par une syntaxe impeccable et au niveau du lexique, se conten(taient) d'introduire des mots locaux désignant des objets, ou des rôles précis, comme « navettane » «talibé » ou « tierno » sans équivalents dans la langue française; ou encore des proverbes et quelques autres ethmo textes faisant un effet d'authenticité. Même les niveaux de langues (langue populaire, langue enfantine, langage amoureux) se trouvaien*t souvent « gelé » par souci de bienséance »* (Lilian Keesteoot, 1998, pp. 40-41)

Ce refus du conservatisme et de l'assimilation de valeur estrangère crée cette maladresse phrastique qui exprime ce parler africain. Cette « défaillance linguistique »est un calque d'une langue approximative du terroir qui charge le français. À défaut de produire le texte en langue locale, *« la littérature africaine contemporaine penche pour la fusion des formes culturelles et esthétiques, venues de la tradition africaine et de la tradition occidentale. »* (Charles LARSON, 1974, p. 39).

Cet anti-conformisme remodèle les normes sociolinguistiques qui s'assemblent, s'affichent et / ou consolident « ce désordre » dans ce glissement de sens. Le refus de ces exigences d'écriture témoigne de ce dynamisme. Pour Makhily Gassama,

> Ahmadou Kourouma torture et trahit la langue française, comme pour demeurer fidèle au langage malinké avec lequel il semble avoir « juré une sainte alliance ». (…). Il emploie les mots de France pour y couler la pensée de sa forêt natale. Il les fait éclater pour les vider de toute valeur et, progressivement, il les charge de nouvelles valeurs qui sont celles de son terroir, qui font parfois briller les mots comme des pépites d'or. (…) » (Gassama, Op. Cit., p. 25).

Pour exprimer cette intégration, ce lien « français africain -Français », enrichit le vocable, s'empare du français, se l'approprie, l'adopte et le transforme. De cette innovation, elle marque, bouleverse, revalorise et révolutionne tout ce dépassement de la langue française. Elle apprivoise cette construction sous forme de puzzle.

Le style de Kourouma s'est affranchi du joug normatif de l'écriture classique fortement influencée par la littérature orale. A défaut de produire le texte en langue locale, cette promotion littéraire s'écarte, marquée d'un sceau linguistique. Cette marque d'indépendance affirme sa maturité qui *« Emprunte sans cesse aux traditions et cultures africaines, leurs langages qu'il traduit et intègre aux*

impératifs de son discours.»(M. T. Zézé Kalonji, cité par Mutshipayi K. Cibalabala, 2009, p 221).

Cette « démocratisation »de langue traduit mieux ce cliché évoqué. Ainsi, dans son ascension, l'écriture s'écarte-t- il de ces normes préétablies. Cette tropicalisation, à travers sa nouvelle forme littéraire, trahit la langue française pour demeurer fidèle au langage malinké. Cette nouvelle orientation littéraire au plan de l'écriture et de la linguistique donne une originalité structurale et fondamentale. Par ailleurs, la création romanesque ou la technique de Kourouma a transposé le malinké en français. C'est une manière de prendre ses distances avec la langue du colon pour rendre plus vivant le récit et se rapprocher de plus en plus du parler nègre.

En enseignant sa langue, l'Occident a imposé sa culture et son idéologie. Quant aux écrivains africains, il les a africanisés en restant à cheval sur les cultures française et malinké. Cette volonté de mettre en lumière le caractère sacré de sa culture n'échappe pas à ce moule. Au-delà des limites établies, son écriture rompre avec ces valeurs du déjà vu et vécu qui défie et justifie cet usage polymorphe de la langue révolutionne et consolide tout cet acquis.

Face à toutes ces frontières du registre conventionnel, l'accessibilité de l'écriture de Kourouma valorise l'oralité. Aussi, sa part rationnelle renouvelée au gré d'une esthétique refoule-t-il les exigences morphologique, syntaxique, phonétique, sémantique et grammaticale occidentales au profit d'un « *blablabla » (*Ahmadou Kourouma, Op. Cit., p 9). Cette combinaison de mots et d'expression des deux langues réinvente l'ossature de ce parler dans un style qui allie la langue française et les langues africaines, notamment le malinké. Cette esthétique ouvre le débat sur ces deux langues françaises et ces parlers de rue dans les pays francophones d'Afrique.

Dans l'une de ses interviews, Kourouma, parlant de son héros, affirme ce qui suit :

> Si Fama s'exprimait en français classique, cela donnait une fade traduction de ce qu'il pensait ; en revanche, si les mots se suivaient dans la succession malinké, si je pliais le français à la structure de notre langue, avec le respect de ses proverbes et de ses images, alors le personnage apparaissait dans sa plénitude (M. Zalessky, cité dans La Francophonie par les textes, 1992, p. 144).

Pour son authenticité, cette façon de restituer les mots en respectant la culture et la personnalité psychologique de Fama est proche de la réalité. D'un point de vue idéologique, ce souci dans lequel il baigne est marqué par les valeurs culturelles de sa société.

Par ailleurs, ce revirement a redonné sens à son parler. Ce dépassement refuse cette assimilation manquée de la réalité linguistique qui qualifie toute cette assise de repositionnement, au-delà des frontières préalablement définies. Dans l'ordre naturel de la parole, ce langage relève d'une vision tranchée de faits dans : *« (…) un parler approximatif, un français passable, pour ne pas mélanger les pédales des gros (…). » (*Ahmadou Kourouma, Op. Cit. p 11). Cette construction de phrase comporte en elle-même un sens qui brosse le profil d'un illettré. Dans ce registre de petit nègre, l'occasion est donnée de mieux comprendre ce que véhicule le message. Mode de perception des choses, cet écart de langue est que les Noirs ne parlent pas le français ou le parle mal.

Cette indépendance littéraire assure et revalorise cet univers africain. Au-delà de cet aspect, « ce viol » du langage est avant tout une autonomisation qui articule et intègre les apports de

l'expression orale. Cet état de fait est au carrefour du français qu'il ne maîtrise pas *« (…). Je parle mal le français. (…). Mon école n'est pas arrivé très loin; j'ai coupé cours élémentaire deux. (…)»(*Ahmadou Kourouma Op. Cit., p 9.). Ahmadou Kourouma aime traduire les réalités africaines dans un style qui allie la langue française et les langues africaines, notamment le malinké. Ce désir qu'il éprouve à écrire dans sa langue maternelle est cette prise en main des us malinké. Dans cette ascension, la langue du Maître Blanc annonce toutes les préoccupations idéologiques contre l'endoctrinement.

De fait, la légèreté de langue évoque cette liberté de ton, à travers ces mots qui ne valent que dans leur contexte d'emploi. Birahima souligne sa volonté à partir de ce parler qui permet de découvrir son identité. Ainsi, cette situation de langue par rapport aux institutions littéraires propose-t-il, par voie de conséquence, cette reconstruction hybride. De ce fait, cette coexistence des langues, celles des colonisés et celles des colonisateurs sont transposables à partir de ce parler. Plongé dans l'oralité, cette fusion structurale se débarrasse de toute contrainte stylistique.

Tel que manifesté, ce français approximatif, préétablie est cet état d'esprit dans un contexte multilingue. Ce cachet de 'francisation' du malinké est dû au niveau d'instruction de ses personnages. Cette forme d'écart se rapproche du vécu quotidien, gage de ce contact des langues africaines et celles dites françaises. Cette liberté de création assure l'univers littéraire africain. Au-delà de cet aspect, le langage est avant tout une marque d'autonomisation qui intègre les apports de l'expression orale.

Selon la logique malinké, dans une succession de mots et de plie de français occidentale, le sujet dont on parle apparaît dans toute sa totalité. Ainsi, le titre Monney, outrage rend l'essence qui traduit le 'moi ' et présente toute la personnalité psychologique dans laquelle baigne ce titre marqué par ces valeurs culturelles de la société mandingue. Cette façon de restituer sa vision avec l'appui de la culture et la personnalité du personnage répond, d'un point de vue idéologique. Cette traduction authentique de mots à mot en français qui ferait perdre l'âme même de l'énoncé. Cette rupture du français restitue le sens réel dans la culture malinké sous l'écriture de forme originale.

II- LE N'ZASSA LITTERAIRE OU L'ECRIT AXÉ SUR LA MALADRESSE PHRASTIQUE

Kourouma utilise son répertoire linguistico-culturel en vue de dénigrer la langue française. Cet accouplement syntaxique livre bataille contre les aprioris aliénants qui n'ont pas négligé les effets littéraires entre cette langue française et les autres parlers locaux. Ainsi, ces tournures de pensées et expressions locales sont ce canal d'affirmation identitaire, enjeu d'éveil et de souffle de création. Son adaptation aux nouvelles valeurs transposées dans celles dites maternelles, fait dire que *« L'Afrique a le droit d'inventer dans le domaine littéraire comme dans tout autre domaine, le droit de vivre ses propres voies».* (Adrien Huanou, 1989, p. 58).

Cette volonté de traduire des notions propres et spécifiques rend compte de la teneur sociologique, voire anthropologique, ethnologique et socioculturelle de l'écriture. Tantôt désarticulée, transgressée et parfois mutilée sous l'angle des incorrections syntaxiques, cette production littéraire n'est pas du tout univoque, mais va au-delà des limites stylistiques. En choisissant l'anticonformisme, le statut renversé du français empêche le style académique. Ce bouleversement

est connecté à une double culture, transposée dans un vécu singulier, et ce, dans une langue réinventée.

En émaillant les textes de tournures du terroir, c'est s'approprier la langue de l'Autre, axée sur le culte de la désagrégation. Ainsi, l'écriture débouche sur l'hybridité qui n'admet pas la « colonisation linguistique » qui est une perte d'identité marquée d'un sceau de dépendance. Plusieurs langages et niveaux de langues se frottent pour donner cette poétisation sociolinguistique qui s'appuie et se manifeste par des tournures. *«Allah n'est pas obligé d'être juste dans toutes ses choses. Faforo (sexe de mon père) ! » (*Ahmadou Kourouma, Op. Cit. 13).

Cette écriture n'est pas une simple forme africaine ajoutée à celle apportée par l'Occident, encore moins une juxtaposition d'éléments formels hérités de deux traditions différentes mais l'intégration harmonieuse de ce qu'il y a de meilleur dans les deux sources. Linguistiques. Cet emploi revalorise ces langues (africaines- occidentales) dans la mesure où elles inscrivent le parler africain et surtout le malinké, au cœur de l'innovation scripturale française.

Cet usage de termes « franco- malinké » est ce désir et cette volonté de traduire des notions propres et spécifiques de ce personnage. Cette appartenance socioculturelle et, par conséquent linguistique, négocie une place de prestige avec cette notion de francophonie qui la soude à l'Occident. Ce bouleversement romanesque est un usage digne dans une double culture d'écriture. Transposant un vécu singulier, et ce, dans une langue approximative, particulière et réinventée. En émaillant les textes de tournures du terroir, c'est s'approprier la langue de l'Autre, axée sur le culte de la désagrégation. Ainsi, l'écriture se modernise en apport de cette langue qui débouche sur l'hybridité. Les auteurs, tels que Kourouma, ne veulent plus admettre la 'colonisation linguistique' qui est une perte d'identité. Cette lutte contre le système de dépendance marque le français pluriel.

III- INTERFERENCE SUR LE PLAN DE L'EMPRUNT LEXICAL

La langue marque, renseigne et rythme avec le compromis linguistique. Par conséquent, cette langue française africanisée réinvente et infirme ce mécanisme. Son recours invalide la suprématie de la langue dominante. Ainsi s'opèrent cet écart linguistique perçu comme une originalité normative mais pas comme un système de défaillances encore moins un blâme. Ce choix de style anticonformiste donne lieu à la déculturation. Cette critique du système scolaire postcolonial est porteuse d'une identité socioculturelle double. Elle se démarque du style bienséant de la littérature. Cette réinvention langagière, en tant que quête négro-africaine d'expression française est une création linguistique.

Cet écart de norme constitutionnelle, identitaire, d'appartenance défie l'esthétique académique. Ce vécu d'oralité authentique ne perd pas de vue l'intérêt et le caractère syntaxique de cet africanisme. Kourouma a choisi d'écrire dans ce style contraire qui s'affirme contre le passé asservissant. Cette déculturation s'exprime sur l'identité ethnique et socioculturelle, indiquant la logique de la liberté d'expression, la légèreté grammaticale, lexicale. Dans ce corpus à l'étude, on ne peut pas ne pas être frappé par ce parler populaire de ces analphabètes qui parlent un français approximatif. *« Et la forêt environnante a commencé à cracher tralala… Tralala Tralala… de la*

mitraillette. Les tralalas … de la mitraillette entraient en action. » (Ahmadou Kourouma, Op Cit, p 53)

Ce bruit se perçoit dans les tirs de mitraillette. Il imprime cette vitalité sonore et émouvante orchestrée par ces machines. Cet effet alourdissant vise à rompre le silence qui débouche sur la violation syntaxique. Cette même écriture offre une originalité poétique sur un rythme attachant. Cette manière de faire relate le vécu, à travers la phrase française. A cet effet, l'approche esthétique se veut révoltée mais n'exclut pas tout ce registre de charge chaotique.

Ce français calqué sur des structures langagières locales est traduit pour certains passages, en note pour le lecteur non habitué. Ce parler se fonde sur une syntaxe élémentaire avec cette phrase populaire aux tournures et aux expressions qui rendent bien la pensée des illettrés ou des non scolarisés. Ceci est dû à une volonté de faire vrai et de restituer un parler existant réellement dans le pays. La langue réadapte les réalités africaines qui n'ont pas d'équivalence en français. Les emprunts des expressions lexicales fondent ce métissage, une sorte de communication qui exprime l'état d'âme, portant ainsi crédit à sa langue pour redonner sens à la pensée.

Cette ère de métissage, celle de l'après-indépendance a vu naître cet engagement renforcé au sein d'une Afrique conquise par l'Occident. A partir de là, le corps à corps avec le français sied bien au fait de penser en sa langue maternelle et d'écrire en français, langue étrangère et propre au colonisateur. « *On dit que ça ne vaut pas le pet d'une vieille grand-mère parce que le pet de la grand-mère foutue et malingre ne fait pas de bruit et ne sent pas très, très mauvais.) »* (Ahmadou Kourouma, Op.cit., p 9.)

Toute cette forme de construction linguistique nous informe sur l'identité et l'authenticité qui traduisent cette manière de parler. Face à cette situation, cette écriture entre deux langues, le malinké combiné au français, contribue à procéder à la rédemption et à la libération linguistique. Dans cette perspective, cet aspect de l'écrit renverse toutes les tendances traditionnalistes au profit du brassage de langue. Ce schéma de la langue dominante et de celle dominée entretient une relation intime. Il valorise le statut de l'homme colonisé qui ne cesse de revendiquer sa place.

IV- INTERFERENCE MORPHO-SYNTAXIQUE COMME TRAIT A LA TRADUCTION LITTERALE

L'interférence ne respecte pas la structure grammaticale de la langue française et aussi les expressions. Cette traduction se décline en sa réécriture qui permet la logique syntaxique malinké. Aussi, cette anormalité n'est pas neutre mais constitue une logique idéologique qui met fin à la tutelle occidentale : *« (…) parce que les mots des blancs sont insuffisants pour dire les maux des Nègres indigènes (…). » (*Cheikh Mouhamadou DIOP, Op. Cit., p 296*).* Ainsi, ces lexiques du blanc associés à ceux des Africains est une combinaison de ses mots par rapport au concept de l'autonomie identitaire. Cette vision de l'originalité n'a pas de barrière spatiale.

L'identité linguistique éclaire cette vision idéale et spécifique de mots africains qui renversent les aspects figés de la langue. Sur ce plan linguistique, en tant que langue, elle passe essentiellement par la reconstruction identitaire. La langue africaine refuse d'être réduite à un seul choix esthétique. De ce fait, il sied bien de noter que l'écriture opère ici une forte interaction entre lui et les mots

français, et ce, en vue de démontrer ce métissage.

L'écrit devient en effet un moyen pour atteindre la représentation du lexique dans un rapport de complémentarité. Faute de pouvoir traduire en français des mots et expressions africains, les équivalences n'étaient rien d'autre que la recherche du mot juste. En se penchant sur leur rapport, ce besoin n'est pas monolingue mais bilingue : *« Les vendredis suivants, le Blanc et l'interprète me reçurent fraîchement. » (*Ahmadou Kourouma, Op. Cit., P. 100*)*

Cet extrait traduit l'émotivité linguistique de celui qui parle. Sa réécriture a trait à l'interprétation littérale qui ne respecte pas la structure grammaticale, encore moins les expressions de la langue française. Cette déconstruction dans l'architecture scripturale, à la différence de la langue classique, est un autre type de parler. Ce 'français populaire' ou 'français demoussa' est un français approximatif, parlé par les analphabète (ceux qui n'ont pas fréquenté l'école). Ce français de tirailleurs, comme on l'appelle dans d'autres langues, est calqué sur des structures langagières locales qui ont vandalisé les bornes de la langue à travers cet épisode de réception.

Ce parler naturel nègre développe des termes africains marqués d'empreinte du terroir. Le relâchement langagier du personnage illettré n'est pas une faiblesse du vocabulaire, mais l'acceptabilité de la dislocation du français. Sa représentation est née de ce contact 'langues africaines et françaises', Cette situation « l'interprète me reçurent fraîchement » exprime cette réception qui s'est faite de bonne heure. Ces éléments composites écorchent la norme classique française, comme le témoigne ce passage : *« (…) : elle voulait son attachement de cola avec son guérisseur et féticheur Balla » (*Ahmadou Kourouma, Op. Cit., p 30*)* relèverait d'une volonté de braver le modèle classique linguistique mais aussi de prouver les séquelles de l'apprentissage approximatif propre aux enfants déscolarisés.

Écriture polyphonique, cette dérive se débarrasse de tout, renverse les règles normatives et rend compte de cette manière détournée de s'ouvrir dans la langue de l'Autre. À travers l'abolition du culte linguistique, la langue réinventée proche de l'oralité se prête au métissage linguistique. L'usage *de ce* mot '*attachement de cola'* traduit la langue locale. Cette décolonisation linguistique est marquée de l'empreinte du terroir. Au-delà de ce parler, ce 'français endogène' rapproche la langue française du vécu quotidien des Africains. Ce maniement se fait à travers la réaffirmation et une lecture de soi.

En parlant de cette phrase ci-dessus, ce dernier s'exprime selon la logique malinké. Dans une succession de mots et de plie de français occidentale, ce personnage traduit sa personnalité psychologique dans laquelle il baigne. Marqué par ces valeurs culturelles de sa société, il rend l'essence même de son 'moi' dans un français dit 'français de moussa'. Cette façon de restituer sa vision répond d'un point de vue idéologique. Cette traduction de mots à mot en français ferait perdre l'âme même de l'énoncé. C'est pourquoi, le romancier essaie de casser le français pour restituer le sens véritable dans la culture malinké. Moyen de communiquer, de transmettre des messages, cette affirmation est aussi cette voie de se retrouver soi-même sous l'écriture de forme originale.

Cette désarticulation des codes traditionnels consolide la 'démocratisation' de ces deux langues.

Ainsi, Cette réception qui s'est faite très tôt le matin semble ne pas avoir de rigueur vis-à-vis de ce code normatif français. En somme, cette distance par rapport aux normes, à cheval sur les deux cultures, 'française et malinké', ne se dérobe pas de la peinture du milieu mais s'affirme à tout point de vue.

Par des voies classiques imposées par les normes académiques, ce désir de se libérer des chaînes de l'occident par la création d'une nouvelle langue exploite à souhait les ressources de l'oralité. Dans un style conforme à son répertoire linguistique, cette transition du français au français avec un détour malinké plante le mot africain dans le texte européen. Cette façon de produire est au cœur des équivalences entre le malinké et le lexique français. Ce refus désorganise et neutralise la logique occidentale, en matière de langue.

Un autre aspect important de ces écrits est de se débarrasser de tout pour cadrer ce relâchement langagier voire familier. Ainsi pour parler du sexe, l'auteur dira : *« (…) pour moi, c'était l'occasion de démontrer que j'avais du solide entre les jambes. (…). » (*Ahmadou Kourouma, Op Cit., p 60*).* Ce réservoir linguistique malinké est ce double visage bigarré de collage artistique qui dégage une harmonie constructive. Cette façon de communiquer est due au fait que le niveau de cet enfant soldant est au rabais. Ainsi, la coloration syntaxique qui s'articule autour de ce français approximatif s'écarte de ces normes préétablies. C'est un parler d'un état d'esprit, d'un contexte social, d'une situation linguistique dans un paysage multilingue. La transgression lexicale, sémantique et syntaxique de ce dernier est due à son niveau d'instruction. Celle-ci permet d'évoquer une réalité qu'on se garde de nommer.

Les équivalences entre le malinké et le lexique français est en effet née de cette 'francisation' du malinké et la 'malinkisation' du français. Ce retour aux sources affiche et/ou consolide l'identité afin de mettre fin à la tutelle européenne. Ce parler de Birahima le rapproche de sa langue, de son vécu quotidien et de la langue du colon. Mode de perception des choses, cette 'démocratisation de langue' traduit sa sensibilité.

D'ailleurs, cette transgression, sous la forme d'écarts de langue, confèrent une coloration original voire un nouveau cliché langagier, gage de son génie. Cette matérialisation marque les aires linguistiques qui participent de l'expressivité. Ce contact des langues africaines et celles dites françaises traduisent mieux les réalités vécues et évoquées. Ainsi, ces mots innovent –ils et apparaissent ils comme des éléments de transgression lexicale ou syntaxique.

Cette norme d'écrire est une indépendance littéraire à tous les niveaux. Avec cette création personnelle et expressive, Kourouma offre ce procédé pour mieux saisir le texte. En définitive, son organisation assure et vise la revalorisation de l'univers littéraire africain. Ainsi, *« J'étais rouge de colère » (*Ahmadou Kourouma, Idem, p 116*)* exprime ce mauvais sentiment de ces soldiers qui en ont marre. Ce mécontentement contre cette situation injuste et intolérable est amplifié. Devant l'arrogance, ce refus sera aussi une arme de combat contre ces affronts afin de prendre en main leur destin commun.

En vue de tout piller, ces soldiers vont préparer la violence, les vols nécessaires aux actions radicales et aux épreuves de force dont la tuerie. Celle-ci constitue le stade suprême de l'inhumain, l'assaut

final que prépare déjà ces enfants soldats. C'est pendant des guerres que ces actes sont appliqués sans règle. Cette stratégie de violence, menée de concert par ces derniers transforment leur frustration et leur souffrance en une révolte: *« (…). Les soldats, pour satisfaire leurs besoins naturels, vendent au prix cadeau tout ce qu'ils ont pris et ont gardé … » (Ahmadou Kourouma, op. Cit., p 54).*

Cette humiliation du peuple dépend donc de cette désunion des hommes de la justice et de la liberté. Ce renversement d'ordre pour restaurer une autre vie ne saurait attendre plus longtemps. Cette image troublante d'un monde en érudition avec ses indignations en dit long. À vrai dire, ces gamins sont domptés par ces chefs qui les utilisent à leurs fins. Les séquelles de leurs crimes sont de mise avec la terreur. Dans cette difficulté, la brutalité développe un goût cynique et traduit la déception. Dans de tel contexte, la langue se veut symbolique où s'opèrent des expressions hors normes avec une traduction interne. Cette explication est évidemment destinée aux lecteurs qui ne connaissent pas la langue et la culture du pays. *« … Pourquoi il m'oublierait, moi, petit, Birahima qui ai commencé à faire mes cinq prières régulièrement ? (…) » (Ahmadou Kourouma, 2004, p14).*

Dans ce traitement de la langue, cette manière insolente et incorrecte de parler traduit cette esthétique basée sur une écriture hybridée. Dans ces conditions, le décodage du mot est un style qui concoure à une revalorisation des langues africaines. Elle renferme une originalité et une spécificité par rapport à une autre dans la sphère culturelle. Ce dépassement de la langue française se laisse ainsi apprivoisée grâce à sa construction sous forme de puzzle. « … *La guerre tribale avait atterri en Côte d'Ivoire … (…) » (Ahmadou Kourouma, 2004, p. 11*

Cette crise ivoirienne remet à jour la question de guerre par ces expressions malinké. L'introduction de langues africaines dans ses écrits est une posture idéologique qui montre la valeur des langues et des cultures.

Le souci de rester proche de la culture par la langue d'origine est propre au terroir malinké. A travers ces mots étrangers, l'auteur retrouve sa véritable sensibilité qui valorise ces richesses culturelles de nos langues nationales, C'est cette découverte d'une identité qui n'est rien d'autre que le monde de l'auteur et sa culture d'origine.

CONCLUSION

Dans cette Afrique culturelle, Kourouma choisit de traduire sa langue maternelle quand bien même il connaît sa cible. Pour la réussir, sa prise de position par rapport à de son identité nécessite le recours aux interférences linguistiques. Cette clé de lecture pour une décolonisation des langues africaines assume un intérêt singulier pour assurer une revalorisation des langues africaines. De ce point de vue, cette découverte de technique d'écriture est novatrice et a permis de saisir l'ancrage culturel véhiculé par ces mots étrangers.

Cette volonté d'écrire autrement par ces codes langagiers est utilisée par nombre d'auteurs de renoms tels que Jean Marie Adiafi. Avec cette interconnexion de la langue d'écriture et celle dite maternelle, la rupture d'avec ce schéma traditionnel imposé par la morphologie, la syntaxe, la sémantique et la grammaire occidentale est consommée. En établissant cette jonction, l'intention

est de retourner aux sources. Cette familiarité grammaticale ou encore lexicale transgressent ce modèle social. Cette tournure prend la langue française et tente à cet effet de la baptiser. Cette transformation est due au fait qu'il y a insuffisance de mots français pour exprimer ceux dits nègres. En réalité, cet écrit dépasse la parole ordinaire qui plie la langue occidentale aux structures linguistiques du malinké. Au-delà de tout, Kourouma attire l'attention sur ce désir légitime qu'il éprouve à écrire dans sa langue maternelle. Cette prise en main des us malinké a connu une application réelle et une ascension éclatante. Ainsi, Ahmadou Kourouma utilise-t-il l'interférence en procédant aux traductions qui visent plusieurs lecteurs non africain, les lecteurs africains non locuteurs du malinké et les lecteurs africains locuteurs du malinké.

Leur usage assume l'esthétique, assure une revalorisation des langues africaines et donne un enracinement géoculturel. De ce point de vue, le mérite de faire découvrir une technique d'écriture, une esthétique est une novation. Cette esthétique négro-africaine qui se traduit par ce mélange de langues a permis de saisir cet ancrage culturel véhiculé par ces mots étrangers qui suscitent cette question : l'auteur avait-il besoin de passer par les interférences pour se faire mieux comprendre? Pourquoi ne s'est-il pas contenté de la langue du roman ?

Bibliographie

Corpus

- Kourouma Ahmadou, 1970, *Les soleils des indépendances*, Paris, Seuil.

, 1990, *Monnè, outrages et défis,* Paris, Seuil.

, 1998, *En attendant le vote des bêtes sauvages*, Paris, Seuil.

, 2000, *Allah n'est pas obligé*, Paris, Seuil.

, 2004, *Quand on refuse on dit non*, Seuil.

Autres ouvrages

- Bédia, J.- F, 2013, *Les Écritures africaines face à la logique du comparatisme*, Paris, L'Harmattan.

- Bédia, J.-F, 2005, *Les écrivains africains francophone d'origine mandingue et la question du modèle*. Thèse unique de Littérature française, francophone et comparée, Bordeaux, (Sous la direction de Jean-Michel Devésa et de Gérard Dago Lezou).

- Bédia, J.-F., 2014, *Ahmadou Kourouma, romancier de la politique africaine de la France*, Paris, Harmattan.

- Gassama, M., 1978, *Kuma interrogation sur la littérature de langue française*, Dakar-Abidjan, NEA.

- Kane, M., 1973, « Le critique africain moderne », *Le Critique africain et son peuple comme producteur de civilisation*, Colloque de Yaoundé, 16-20 avril 1973.

- Kotchy, B. « Retour aux sources dans la littérature négro-africaine », *Présence africaine*76, 4eme trim

- Lilian Keesteoot*, dans« Négritude et crelitéscité par Christiane Albert, francophonie et identités*

culturelles, paris, Karhuala, 1998, pp 40-41

- Makouta M'Boukou, J. P. *Introduction à l'étude du roman négro-africain de langue française,* Abidjan, NEA, 1980,

- Mandé, I. 1997, *Les Migrations du travail en Haute-Volta (actuel Burkina Faso, mise en perspective historique (1919-1960)*. Thèse de doctorat, Université Paris 7, réf. Anrt : 27113, 511p.

- Paré, J., 1997, *Écritures et Discours dans le roman africain francophone post - colonial*, Éditions Kraal, Ouagadougou.

- Prieur J.-M. et Pierra, G., 1999, « Langues en contact, théorie du sujet et écriture », *Traverses, Série langages et cultures*.

- Sandwidi, H. « L'esthétique négro-africaine dans le roman burkinabé », *Annales de l'Université de Ouagadougou, 1er Colloque International sur la littérature Burkinabè*,

- Sissao, A. J., 2009, « Les rapports oralité écriture à travers *Allah n'est pas obligé* d'Ahmadou Kourouma », *Oralité et écriture* : *la littérature écrite face aux défis de la parole traditionnelle*, DIST, (CNRST), AUF.

- Sonfo, A., 1979, « Le Roman : essai d'esthétique romanesque », Actes du Colloque sur littérature et esthétique négro-africaine, Dakar, NEA.

- Zeraffa, M. 1976, *Roman et Société*, Paris, PUF.

SANKOFA N° 21, décembre 2021, pp. 183-192 *ISSN : 2226-5503*

ANALYSE EMPIRIQUE DE LA DEMANDE DE MONNAIE ET CHOCS : CAS DE LA COTE D'IVOIRE

Kouamé Jean Jacques **KOUADIO**
Université Alassane Ouattara
(Côte d'Ivoire) Bouaké
jacqueskouame1983@yahoo.fr

Kohounsa Christian Florent **N'GORAN**
Université Alassane Ouattara
(Côte d'Ivoire) Bouaké
jacqueskouame1983@yahoo.fr

Gerard G. **TANOH**
Université de l'Illinois (USA)
tano2008@sui.edu

RÉSUMÉ

Cet article tente d'étudier empiriquement la stabilité de la définition étroite de la demande de monnaie (M1) et pour la définition plus large de la demande de monnaie (M2) au cours de la période de 1960 à 2009 pour l'économie ivoirienne. Nous utilisons les méthodes de regression de cointégration et celle à correction d'erreur. Les résultats obtenus montrent que seul M2 est cointégrée avec le revenu réel et l'inflation anticipée au seuil de signification de 5 % donc stable et l'élasticité-revenu associé est de 0,716. Avec la modélisation à correction d'erreur, l'on note une dynamique à court terme de M2 montrant un écart par rapport à la trajectoire d'équilibre à long terme qui pourrait être rétabli en 24 jours environ. En outre, les chocs de demande de monnaie qui se sont succédé après 1980 ont été plus forts et ont donc subi des périodes d'ajustement prolongées. Nous recommandons dès lors l'utilisation de M2 comme définition la plus appropriée de la monnaie pour cette économie. Ce qui implique qu'elle peut être utilisée comme une alternative au taux d'intérêt pour un instrument de politique monétaire à long terme.

Mots clés: Cointégration; Correction d'erreur; Monnaie; Stabilité; Inflation.
Code JEL: C33; C21; E44; O14; E31.

EMPIRICAL ANALYSIS OF MONEY DEMAND AND SHOCKS: CASE OF IVORY COAST

ABSTRACT

This paper attempts to empirically study the stability of the narrow definition of money demand (M1) and for the broader definition of money demand (M2) during the period from 1960 to 2009 for the Ivorian economy. We use cointegration regression and error correction methods. The results obtained show that only M2 is cointegrated with real income and expected inflation at the significance level of 5%, therefore stable, and the associated income elasticity is 0.716. With error correction modeling, there is a short-term dynamics of M2 showing a deviation from the long-term equilibrium trajectory that could be restored in about 24 days. In addition, the successive money demand shocks after 1980 were stronger and therefore underwent prolonged periods of adjustment. We therefore recommend the use of M2 as the most appropriate definition of currency for the economy of Ivory Coast. This implies that it can be used as an alternative to the interest rate for a long-term monetary policy instrument.

Key words: Cointegration; Error correction; Monnaie; Stability; Inflation.
JEL classification: C33; C21; E44; O14; E31.

INTRODUCTION

Le comportement et la stabilité de la demande de monnaie à long terme ont été documentés ces dernières années pour la plupart dans des pays développés, mais rarement la littérature s'est concentrée sur la même question dans les économies pauvres et sous-développées. Les préoccupations auxquelles la littérature a tenté de répondre est de savoir quelle est la part que représente la fonction de demande de monnaie par rapport au solde réel. En quelques sortes, la relation entre la demande de monnaie et le solde réel est-elle stable ? La stabilité de la demande de monnaie devrait guider les autorités monétaires dans leur décision de poursuivre un objectif de taux d'intérêt ou un objectif de base monétaire (M1). Avec une préférence pour la liquidité instable, les responsables monétaires considéreraient à bon escient un objectif de taux d'intérêt comme une politique monétaire pour être efficace (W. Poole, 1970, p. 201). L'idée principale ou l'autre problème lorsque nous étudions la demande de monnaie n'est pas seulement de saisir la quantité de monnaie en main mais aussi de vérifier si notre définition économique de la demande de monnaie est intuitive. Ensuite, répondre à la dernière question aide les responsables de la politique monétaire à formuler une politique plus efficace. Parce que, comme tout, nous voulons que l'agrégat monétaire quantitatif (quelle que soit la définition ici) puisse capter les valeurs économiques réelles. Cependant, s'il s'avère que la demande de monnaie est stable avec une relation inégale entre l'investissement et l'épargne, la banque centrale peut orienter une politique d'objectif de base monétaire. Comme nous l'avons mentionné, la littérature traitant de la question spécifiquement pour les pays d'Afrique subsaharienne est loin d'être abondante. La littérature a produit des résultats contrastés quant à la nature de la demande de monnaie dans les pays développés. La plupart des articles ont soutenu que la demande de monnaie M1 est instable et qu'elle vide de sens la variable politique monétaire dans la plupart des pays développés en raison du fait qu'elle ne présente pas de relation durable à long terme avec les différents variables réels. Une situation expliquée par de nombreux écrits par l'évolution du système financier et bancaire qui

prévaut dans les économies développées. De nombreux auteurs ont écrit sur le fait que la demande de monnaie M1 aux États-Unis n'est pas prévisible et que le fait de déplacer la politique monétaire de la Réserve fédérale vers une composante de taux d'intérêt telle que les bons du Trésor ou le taux des fonds fédéraux rendra la politique plus efficace. Cependant, dans les pays en développement, certains articles de la littérature ont constaté que M1 et M2 étaient dans certains cas tous deux stables, le coût d'opportunité de la détention de monnaie étant variable à la production. Une de ces rares études réalisées par D. FIELDING et K. SHIELDS (2001, p. 105) sur le comportement d'un agrégat monétaire africain et avec une étude de cas de la Côte d'Ivoire et du Nigeria utilisant une estimation du maximum de vraisemblance de Johansen. Celle ci montre une élasticité-revenu respective de 1,58 (M1) et 0,72 (M2) et aussi conclu que la demande de monnaie était stable dans les deux pays. K. M. KALLON (1992, p. 181) est parvenu à la même conclusion selon laquelle les deux agrégats étaient stables lorsqu'il a étudié le cas du Ghana, mais a soulevé la question de la stabilité sur la période 1966-1987. Utilisant la technique de cointégration de Johansen pour mettre en exergue la réactivité de la demande de monnaie ghanéenne au taux d'intérêt et à la production, il est constaté que la demande de monnaie était stable de 1966 : 1 à 1986 : 4 (K. M. KALLON, 1992, p. 184 ; O. BAHMANI et A. GELAN, 2009 ; O. OWOYE et O. A. ONAFOWORA, 2007, p. 14 ; J. NACHEGA, 2001, p. 18). Travaillant sur la demande de monnaie en Côte d'Ivoire sur la période de 1980 à 2007, L'étude de B. G. DRAMA et S. YAO (2010, p. 142) a trouvé une relation d'équilibre à long terme entre M1 et les variables liées à la monnaie telles que le taux d'intérêt et la production. En outre, ils n'ont pas trouvé de telles preuves en utilisant M2 comme monnaie. Il convient également de mentionner que, dans leur analyse, ils ont utilisé le taux d'actualisation du marché comme approximation du taux d'intérêt nominal. Notre contribution dans cet article va au-delà de la simple étude empirique de la stabilité de la demande de monnaie et des chocs monétaires d'un pays qui s'est peu intéressé à la littérature monétaire. Le choix de l'inflation anticipée est une différence significative à laquelle notre article contribue. L'argument que nous avançons est que le comportement des consommateurs est plus sensible à l'inflation qu'au taux d'intérêt nominal. Nos données étayent ce point de vue en donnant le montant «mince» de la moins liquide ou de la quasi-monnaie sur le marché au cours de la période de l'échantillon. La partie la plus liquide de M2 contribue davantage à la masse monétaire que la composante la moins liquide, l'épargne et les autres composantes. Nous examinerons dans le premier paragraphe les demandes de monnaie ivoirienne après avoir brièvement rappelé le concept théorique de Friedman de l'équation de la demande de monnaie et fourni la formulation du modèle ECM qui prend en charge l'estimation empirique de la demande de monnaie. Le deuxième paragraphe fait l'objet d'un examen empirique de la demande de monnaie ivoirienne. Quant au dernier, il fournit la conclusion.

I- Méthodologie

M. FRIEDMAN (1956, p. 37) a été parmi les premiers à produire théoriquement et empiriquement l'analyse de la fonction de demande de monnaie. Depuis lors, G. N. MANKIW (1986, p. 454) ainsi que M. FAIG et M. ZHANG (1988, p. 44) ont intégré les coûts de transaction en conservant le cadre de Friedman. Ce cadre se présente comme suit :

$$(\frac{M}{P})_t = F(y_t; CO_t) + v_t \qquad (1)$$

$\frac{M}{P}$ est la demande de monnaie réelle, $F(y; CO)$est une fonction déterministe de la monnaie réelle, une demande qui ne diminue pas le revenu réel global et qui n'augmente pas le coût d'opportunité de la détention de monnaie et v_t est le terme d'erreur d'un processus stationnaire également connu sous le nom de monnaie excédentaire. En conséquence de cette spécification, le choc de demande de monnaie v_t crée une perturbation du mouvement à long terme de la demande de monnaie agrégée. Par conséquent, des mesures de politique monétaire doivent être prises pour amener le marché monétaire à son équilibre de long terme

$F(y_t, CO_t)$ lorsque $v_t = 0$:

$$m_t - p_t = \alpha_0 + \alpha_y y_t + \alpha_i E(\pi_t) + \mu_t (2)$$

$m_t - p_t$ est le log du solde monétaire réel,y_t est le log du revenu réel, $E(\pi_t)$ l'inflation attendue et μ_t un processus stationnaire représentant l'écart par rapport à l'équilibre de long terme. Dans notre étude de la demande de monnaie en Côte d'Ivoire, nous remplaçons le taux d'intérêt par l'inflation anticipée. N. R. ERICSON (1998, p. 310) a montré que l'utilisation de l'inflation anticipée est une meilleure approximation des rendements réels des actifs. Ainsi, des valeurs d'inflation attendues très bien choisies représentent le coût d'opportunité complet de la détention de monnaie. L'autre chose que nous considérons est le développement du système financier en Côte d'Ivoire. Le secteur financier n'est pas assez développé et les instruments financiers sont très restreints. Une autre chose qui est affirmée ici est que les valeurs observées de la masse monétaire ne représentent pas la masse monétaire, en raison du fait que la Côte d'Ivoire est une économie sous-développée et que la banque centrale de l'union monétaire n'a pas le contrôle de la monnaie fournie. Afin d'étudier la relation d'équilibre à long terme de $m_t - p_t, y_t E(\pi_t)$, nous devrons montrer que toutes les variables spécifiées dans notre modèle ont le même ordre d'intégration en utilisant le test de Dickey-Fuller augmenté (ADF) et le test de Phillips-Perron. Ce n'est qu'après que la propriété d'ordre d'intégration est satisfaite que nous effectuons l'analyse de cointégration des trois variables d'intérêt. Le choix de la cointégration se justifie par le fait qu'elle approfondit la compréhension de la signification économique de l'équilibre de long terme. Elle assure qu'il y a en fait une réponse de la variable dépendante et le cas d'incertitude faisant glisser les variables explicatives pour que la variable dépendante réagisse à leurs changements ne se produit pas. Par conséquent, nous étudions pour trouver l'ensemble de paramètres $\beta = (1, \alpha_0, \alpha_y, \alpha_i)$les paramètres d'équilibre à long terme tels qu'avec un$\delta_1 = 0$ hypothétique dans l'expression suivante, nous avons un βx_t étant stationnaire.

$$(1 - L)x_t = x_0 + \delta_1 x_{t-1} + \sum_{i=0}^{p} \delta_{2+i} x_{t-2-i} + \varepsilon_t (3)$$

$Lx_t = x_{t-1}, L$ est l'opérateur de décalage, x_t est une série univariée représentant la demande de monnaie, le revenu réel et l'inflation anticipée.

$x_t = (1, m_t - p_t, y_t, E(\pi_t))$, $p$est pour l'ordre autorégressif. Le test statistique de cointégration de Johansen et Julius τ_{trace} pour tester l'hypothèse nulle selon laquelle il existe au plus r vecteurs cointégrés est utilisé. Nous utilisons également l'autre test statistique de cointégration τ_max pour déterminer le nombre exact de vecteurs de cointégration.

$$\tau_{trace}(r) = -T \sum_{i=r+1}^{k} \log(1 - \tau_I) \qquad (4)$$

$$\tau_{max}(r, r+1) = -T \ln(1 - \tau_{i+1}) (5)$$

τ_i est le coefficient du vecteur de cointégration ou racine caractéristique obtenu à partir de la matrice caractéristique avec T le nombre d'observations. Enfin, la régression de cointégration aide à comprendre la relation à long terme entre la demande de monnaie et ses composantes.

Afin de compléter notre analyse de la modélisation du comportement de la demande de monnaie au cours de la période 1960-2010. Le choix de cette période d'observation semble se justifier car elle marque les 50 ans (un demi-siècle) du F.CFA. Aussi la longueur de la période d'observation a un double avantage car permettant de modéliser non seulement l'équilibre de long terme mais aussi la dynamique de court terme. La méthode du modèle de correction d'erreurs (ECM) développée par Engle et Granger nous permet avec éloquence d'analyser l'écart à court terme de la demande réelle de monnaie par rapport à sa trajectoire attendue à long terme. Ce modèle de correction d'erreur part de l'idée que les responsables de la politique monétaire réagissent à court terme à l'écart des valeurs observées de la demande de monnaie par rapport à sa trajectoire à long terme. Spécifier la fluctuation à court terme autour de la valeur en régime permanent de la demande de monnaie revient à tester le niveau de signification du paramètreδ, le paramètre du modèle de correction d'erreur (ECM). Le niveau de significativité du coefficient δest enfin important en tant que condition nécessaire à l'existence de la cointégration, c'est-à-dire de l'équilibre de long terme entre la demande de monnaie et ses déterminants. En d'autres termes, la spécification du modèle de correction d'erreurs a une explication pour le mouvement à court terme de la demande de monnaie, mais aussi pour le comportement à long terme. Notre sélection des retards est basée non seulement sur un argument théorique mais aussi sur les structures de données.

$$\Delta x_t = \delta_m \beta'(ECM)_{t-1} + \sum_{j=1}^{k} y_j \Delta x_{t-j} + \varepsilon_t \qquad (6)$$

Avec $ECM = \alpha_0 + \alpha\,(m - p) + \alpha_y y_t + \alpha_i\, E\,(\pi)$ l'équation 6 ci-dessus souligne que avec l'existence de la cointégration entre les variables (équilibre de long terme dans l'estimation de la demande de monnaie), tout écart à cet équilibre de long terme réalisé à court terme est ramené à l'équilibre par le facteur de court terme (ECM).

II- Analyse des données

Les données sont fournies par l'IFS (International Financial Statistics), la principale institution statistique du FMI couvrant les données financières internationales et nationales. Et l'échantillon va

de 1960 aux dernières données disponibles de 2009 ce qui constitue une différence supplémentaire à B. G. DRAMA et S. YAO (2010, p. 163) avec la décision de ne pas considérer le taux d'intérêt comme le coût d'opportunité de la détention de monnaie. Les principales raisons de l'omission du taux d'intérêt dans les déterminants de la demande de monnaie trouvent leurs appuis dans le faible niveau de développement financier et le faible montant des données monétaires les moins liquides. Les données montrent un très faible niveau de monnaie portant intérêt, comme l'épargne, ce qui justifie notre choix de remplacer le taux d'intérêt dans le cadre de l'explication de l'équilibre à long terme de la demande de monnaie. Nous avons choisi une variable alternative qui est l'inflation anticipée qui, selon la littérature fournit une meilleure indication, que le taux d'intérêt du montant d'argent que les individus sont prêts à détenir pour effectuer des transactions futures. L'étude de N. R. ERICSON (1998, p. 310) a montré que l'utilisation de l'inflation anticipée est une bien meilleure approximation des rendements réels des actifs. Nous générons l'inflation attendue comme une proportion de l'inflation du retard 1 après rejet des autres valeurs de retard paraît non significatif. Les obligations d'État et les bons du Trésor à un an ont parfois été utilisés comme coût d'opportunité de la détention de monnaie, mais dans cette étude, des raisons de données insuffisantes font que nous ne pouvons pas envisager leur utilisation. Les figures 1 à 4 montrent les différents mouvements des séries temporelles sur l'échantillon de 1960 à 2009. Le choix de la Côte d'Ivoire se jutifie par le fait qu'elle détient à elle seule plus de la moitié des avoirs monétaires détenu par la banque centrale de l'Union. Nous pouvons clairement remarquer dans la figure 1 que la série M1 de la masse monétaire réelle semble partager la même tendance temporelle que la série du revenu réel. Le même constat est fait avec M2. Les deux séries de la masse monétaire et du revenu réel présentent deux tendances distinctes. La période d'avant 1980 avec une expansion économique nette atteignant son apogée en 1979 et la période d'après 1980 avec des chocs plus récurrents presque tous les 3 ans. Nous pouvons également remarquer deux apparitions de bruit dans la série d'inflation anticipée à la fin de 1970 et en 1994. Le premier bruit dans l'inflation anticipée est la hausse des prix mondiaux des matières premières due au choc d'offre de pétrole: l'inflation créée par le choc des prix à la fin des années 1970. Le deuxième bruit en 1994 est attribué à la dévaluation du franc CFA en 1994 qui a créé une flambée des prix intérieurs. La figure 3 montre l'observation très frappante d'une tendance à la baisse de la vitesse des deux définitions de la monnaie adoptée même dans les années de prospérité économique comme les deux premières décennies après 1960. Il est entendu dans la littérature monétaire que la vitesse de la monnaie représente les heures moyennes auxquelles l'argent change de détenteur (de main) à une période donnée. Ainsi, il peut être interprété comme la densité des transactions dans l'économie à une période donnée et évoluant avec la demande globale. Ainsi, sa chute pourrait être une indication d'un choc constant de la demande globale.

III- Résultats empiriques

Nous examinons d'abord individuellement les propriétés stationnaires des variables dans notre monnaie l'équation de la demande en utilisant le test Augmented Dickey Fuller (ADF) et le test de Phillips-Perrion (PP). Le tableau 1-3 rapporte le test Dickey Fuller augmenté et le PP pour la racine unitaire des variables. Nous ne parvenons pas à rejeter l'hypothèse nulle de racine unitaire pour toutes les variables en premier lieu. Il apparaît après avoir d'abord différencié les différentes séries que le solde monétaire M1, le solde monétaire M2, le revenu réel et l'inflation anticipée sont tous

générés par différentes processus I(1). Nous rejetons au seuil de signification de 5 % l'hypothèse nulle de racine unitaire pour la différence première des différentes variables. Nous rejetons fortement les statistiques *tau*et*rho* par rapport aux *F statistiques*. Ensuite, nous effectuons les tests de cointégration en utilisant la procédure de S. JOHANSEN et K. JULIUS (1990, p. 194) avec les tests τ_{trace} et τ_{max}(seul le τ_{trace} est rapporté ici). Les résultats du tableau 4 comme pour le cas de demande de monnaie M1 montrent que les différentes hypothèses du nombre possible de vecteurs de cointégration sont fortement rejetées. Pour rang = 0, nous avons trouvé la statistiqueτ_{trace}=47.82 et la valeur critique du niveau de signification de 5 % est de 29 : 38 suggérant un rejet de l'hypothèse de la présence de vecteurs de cointégration. Un autre rejet pour le différent rang = 1 et rang = 2. Nous pouvons conclure de cette statistique que nous avons en fait rang = 3 et donc qu'il n'y a pas d'équilibre à long terme entre la demande de monnaie M1 et ses deux déterminants le revenu réel et l'inflation attendue. Leur relation est donc instable et imprévisible au point que les responsables de la politique monétaire ne peuvent pas compter sur M1 comme instrument de contrôle de la masse monétaire. En ce qui concerne la définition plus large de la monnaie M2, la relation d'équilibre à long terme avec ses déterminants s'avère stable sur la période 1960 - 2009. Après avoir rejeté les deux niveaux de rang inférieur, nous ne parvenons pas à rejeter lorsque le rang = 2 avec le τ_trace est de 2,1290 à un niveau de signification de 5 % inférieur à la valeur critique de 3,84. La statistique τ_max confirme également l'existence de 2 vecteurs de cointégration. Nous ne rejetons donc pas l'hypothèse nulle et arrivons à la conclusion que le solde monétaire réel M2 et son revenu réel déterminant et l'inflation anticipée sont cointégrés d'ordre 1 (voir tableau 5). On a alors deux vecteurs de cointégration. Comme recommandé dans la littérature J. DICKEY, D.W. JANSEN, et D. L. THORNTON (1991, p.68), les vecteurs de cointégration ne représentent pas les paramètres structurels mais la sélection des paramètres significatifs peut être utilisée pour l'interprétation économique. Après normalisation des paramètres de long terme β, l'élasticité du revenu par rapport à M2 est de 0,71616. Ces élasticités diffèrent de l'article de l'échantillon de B. G. H. DRAMA et S. YAO (2010, p. 201) sur la période 1980-2007. Ils ont trouvé pour M1 5,311 et une moindre élasticité pour M2 1,438. L'effet d'une variation en pourcentage de l'inflation anticipée est significatif pour M2 (0,00242) et fournit également le signe souhaité. Ainsi, la relation d'équilibre à long terme entre la demande de monnaie M2 et ses déterminants semble stable à un niveau de signification de 5 % avec ses déterminants, alors que nous avons constaté qu'il n'y a pas de stabilité à long terme entre M1 et ses déterminants. La régression de cointégration aide à comprendre la relation à long terme entre la demande de monnaie et ses composantes, mais fournit peu d'interprétation lorsqu'il s'agit d'examiner la dynamique à court terme de la demande de monnaie. Pour que nous puissions compléter notre analyse de la modélisation du comportement de la demande de monnaie au cours de 1960 à 2010, nous devons modéliser non seulement l'équilibre à long terme mais aussi la dynamique à court terme. La méthode du modèle de correction d'erreurs (ECM) développée par R. F. ENGLE et C. W. J. GRANGER (1987, p. 264) nous permet d'analyser de manière éloquente l'écart à court terme de la demande réelle de monnaie par rapport à sa trajectoire attendue à long terme. Nous choisissons le nombre de retards k = 4 compte tenu de l'échantillon de 50 observations pour les différentes variables. Les résultats de l'ECM montrent une réponse à court terme à un choc stochastique et à un écart passé par rapport à l'équilibre à long terme. Également avec une augmentation de 1 % du solde réel en argent réel M2 au-dessus de sa valeur à long terme attendue,

le solde monétaire global s'ajuste en réduisant le solde monétaire réel de 0,0637 % pour la consommation future. Le coefficient de correction d'erreur est de 0,0637 % et positif, ce qui suggère une augmentation plus importante de la masse monétaire M2 à court terme chaque fois que la valeur à long terme augmente. L'estimation de la correction d'erreur montre qu'après un choc à court terme, la demande de monnaie M2 est ramenée à son équilibre à long terme en 24 jours environ.

$$\Delta m_t = 0.0637(ECM)_{t-1} + 1.413\,\Delta\, m_{t-1} - 0.390\, y_{t-1} - 0.002\, E(\pi_{t-1}) + 0.147\, \Delta m_{t-2} - 0.207 y_{t-2} - 0.002\, E(\pi_{t-2}) + \cdots + \mu_t(7)$$

Enfin puisque la politique monétaire indexée sur le taux de change a pour conséquence une perte de change, il est donc inefficace dans un tel régime de mener une politique monétaire. Cependant, si les chocs monétaires n'affectent pas l'économie réelle, il est nécessaire que la demande de monnaie soit stable sur sa trajectoire à long terme afin de contrôler le marché monétaire. Nous examinons ensuite les effets des chocs monétaires à court terme sur l'écart par rapport à la trajectoire à long terme. Les chocs ont été beaucoup plus longs en durée et plus élevés en intensité dans la période postérieure à 1980 par rapport à la période antérieure à 1980. La période postérieure à 1980 enregistre plusieurs chocs intensifs de demande de monnaie. L'un d'eux est le choc permanent au cours des années 2000 à 2002 avant de chuter brusquement vers et de s'ajuster à sa trajectoire à long terme en 2003.

CONCLUSION

Nous avons examiné dans cet article la stabilité de la définition étroite de la demande de monnaie (M1) et de la définition plus large de la demande de monnaie M2 au cours de la période de 1960 à 2009 pour l'économie ivoirienne en utilisant la régression de cointégration et la méthode du modèle de correction d'erreurs. Nous ne trouvons aucune preuve de stabilité de M1 avec ses déterminants à long terme du revenu réel et l'inflation anticipée. Cependant notre résultat suggère que M1 n'est pas cointégré et donc instable. Quant à la définition plus large de la monnaie M2, une relation d'équilibre de long terme avec ses déterminants est trouvée sur la période 1960-2009. La demande de monnaie M2 est cointégrée avec la production réelle et l'inflation anticipée à un seuil de signification de 5 %. L'élasticité-revenu de M2 est de 0,716 suggérant avec ce moindre effet que M2 joue plus un rôle de transaction que ses autres fonctions d'unité de compte ou de réserve de valeur. D'autres études doivent être menées pour expliquer la chute brutale de la vélocité au cours des deux décennies précédant 1980 où la demande globale augmentait depuis 20 ans mais la vélocité diminuait fortement pendant la même période. En ce qui concerne la dynamique à court terme de la demande de monnaie, notre enquête empirique montre un écart plus important par rapport à l'équilibre à long terme pour M2. Nous fournissons également dans cette étude la dynamique à court terme de M2 en utilisant le modèle de correction d'erreur. L'estimation de la correction d'erreur montre qu'après un choc à court terme, la demande de monnaie M2 est ramenée à son équilibre à long terme d'environ 24 jours. Enfin, nous pouvons conclure que M2 reste la définition la plus appropriée de la monnaie pour l'économie ivoirienne, ce qui implique qu'elle peut être utilisée comme une alternative au taux d'intérêt pour un instrument de politique monétaire à long terme. L'une des limites de cette étude est que la modélisation adoptée fournit peu de réponses lorsqu'il s'agit d'examiner la dynamique à court terme de la demande de monnaie.

Références bibliographiques

BAHMANI-OSKOOEEM. Et GELANA., 2009, « How stable is the demand for money in African countries ? ». New York, Journal of Economic Studies, numéro 3, volume 36, p.216-235.

DICKEYJ., JANSEND. W. et THORNTOND. L., 1991, « A Primer on Cointegration with an Application to Money and Income», Alabama, Review Federal Reserve Bank of St. Louis, numéro 73,p. 58-78.

DRAMAB. G. H. et YAO S., 2010, « The Demand for Money in Côte d'Ivoire : Evidence from the Cointegration Test», Allemagne, University Library of Munich.

ENGLE, R. F. et GRANGERC. W. J., 1987, « Co-Integration and Error Correction : Representation, Estimation and Testing», Oxford, Econometrica numéro 2, volume 55,p. 251-276.

ERICSSON N. R., 1998, « Empirical Modeling of Money Demand », Torronto, Empirical Economics, numéro 3, volume 23,p. 295-316.

FAIGM et ZHANGM., 2010, « Labor Market Cycles and Un employment Insurance Eligibility », Torronto, University of Torronto Department of Economics.

FIELDINGD. et SHIELDSK., 2001, « Modelling macroeconomic shocks in the CFA Franc Zone», Chicago, Journal of Development Economics, numéro 1, volume 21,p. 17-51.

FRIEDMANM., The quantity the ory of money arestatement in : Studies in the quantity the ory of money, Edition Chicago, 1956,University of Chicago Press.

GHARTEYE. E., 1998, « Monetary dynamics in Ghana : evidence from cointegration, error correction modelling, and exogeneity », Chicago, Journal of Development Economics, numéro 57, p. 473-486.

JOHANSENS. Et JUSELIUSK., 1990, « Maximum Likelihood Estimation and Inference on Cointegration with Applications to the Demand for Money », Oxford, Bulletin of Economics and Statistics, numéro 52, p. 169-210.

KALLONK. M., 1992, « An Econometric Analysis of Money Demand in Ghana », Oxford, The Journal of Developing Areas, numéro 4, volume 26, p. 475-488.

MANKIW NG., 1986, « The Allocation of Credit and Financial Collapse », Londres, The Quarterly Journal o fEconomics, numéro 3, volumle 101, p. 455-470.

NACHEGAJ., 2001, « A cointegration analysis of broad money demand in Cameroon », Washington, IMF Working Paper, numéro 26.

OWOYEO. Et ONAFOWORAO. A., 2007, « M2 targeting, money demand, and real GDP growthin Nigeria : Dorules apply ? », Torronto, Journal of Business and Public Affairs 1, p. 1-20.

POOLEW., 1970, « Optimal Choice of Monetary Policy Instruments in a Simple Stochastic Macro Model », Oxford, The Quarterly Journal of Economics, numéro 2, volume 84, p. 197-216.

SANKOFA N° 21, décembre 2021, pp. 193-207 *ISSN : 2226-5503*

DEGRADATION DES TERRES ARABLES ET SES IMPACTS SOCIO-AGRICOLES EN MILIEU RURAL DE LA SOUS-PREFECTURE DE BOUAKE DANS LE CENTRE DE LA COTE D'IVOIRE

DEGRADATION OF ARABLE LAND AND ITS SOCIO-AGRICULTURAL IMPACTS IN RURAL AREAS OF THE SUB-PREFECTURE OF BOUAKE IN CENTRAL IVORY COAST

Laurent Kouassi **KOUAKOU**
Université Alassane Ouattara
(Côte d'Ivoire) Bouaké
Laboratoire d'Hydro-Climatologie,
Télédétection et d'Environnement (LHCTE)
kouakoulaurentkoua@gmail.com

Amédée Bosson **KOUAME**
Université Alassane Ouattara
(Côte d'Ivoire) Bouaké
Laboratoire d'Hydro-Climatologie,
Télédétection et d'Environnement (LHCTE)
kouadiokouassiborisaubin@gmail.com

Boris Aubin Kouassi **KOUADIO**
Université Alassane Ouattara
(Côte d'Ivoire) Bouaké
Laboratoire d'Hydro-Climatologie,
Télédétection et d'Environnement (LHCTE)
acohi87@gmail.com

RÉSUMÉ

L'un des problèmes majeurs qui affecte la production agricole dans la sous-préfecture de Bouaké, est la dégradation des terres arables. Cette dégradation se traduit par une diminution des rendements agricoles. Elle a pour conséquence l'accroissement de l'insécurité alimentaire, l'endettement face à la dégradation des terres, l'exode rural. La télédétection montre l'ampleur des changements des terres entre 1988-2017. L'analyse diachronique révèle une dégradation des terres cultivables dans la sous-préfecture. Tout cela interroge l'avenir agricole de ce milieu rural dont les productions constituent un apport essentiel au marché local et à l'autoconsommation.

Mots clés : Terre arable - dégradation des terres arables - baisse de productions – endettement - insécurité alimentaire.

ABSTRACT

One of the main problems affecting the agricultural production in the Bouaké sub-prefecture is the deterioration of the arable lands. This deterioration results in a decrease of the agricultural yields. It has for consequence the increase in food insecurity, indebtedness in face of land deterioration, rural exodus. The remote detection shows the extent of land change between 1988-2017. The diachronic analysis reveals a deterioration of arable lands in the sub-prefecture. All this raises questions about the agricultural future of this rural environment, whose productions constitute an essential contribution to the local market and to the self-consumption.

Keywords : Arable land, land deterioration, drop in production, indebtedness, Food insecurity.

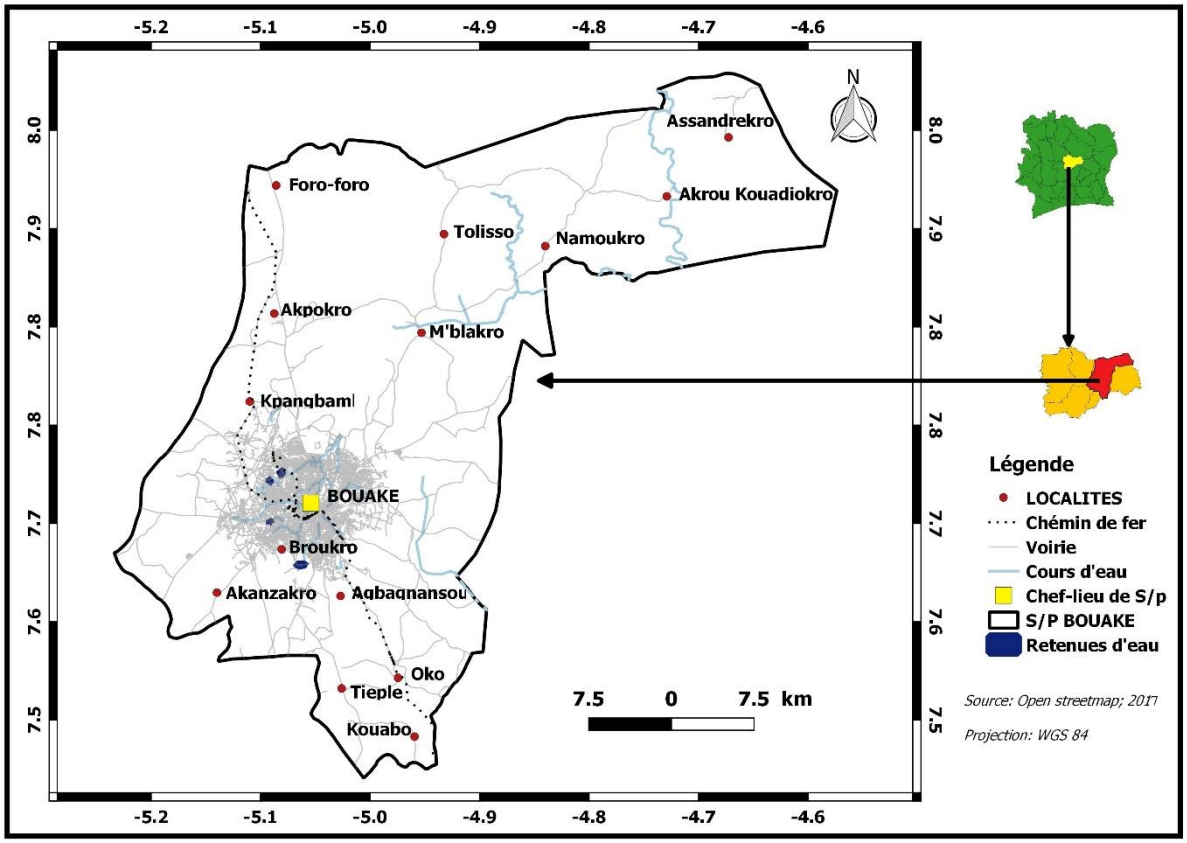
INTRODUCTION

L'agriculture s'est imposée comme pilier de l'économie en Côte d'Ivoire depuis les premières heures de l'indépendance. Le dynamisme connu par cette agriculture a permis à ce pays de connaître un essor considérable qualifié de «miracle ivoirien ». L'agriculture demeure ainsi l'activité principale du pays. Selon le RGPH 1998, le secteur agricole occupe 60 % de la population active. Mais cette activité connaît, depuis le début des années 1990, d'énormes difficultés liées à la baisse des rendements agricoles de plus en plus significative de la dégradation des terres arables (FAO, 2009, 2011, 2014). Par ailleurs, les milieux de savane du Centre et du Nord du pays connaissent une dégradation des terres arables plus accentuée que ceux situées dans le Sud (Kouamé Antoine, 2015). Depuis, ces problèmes reviennent constamment comme un leitmotiv pour expliquer la baisse de la production agricole. Aujourd'hui, cette dégradation des terres arables conditionnant celle de toute la production agricole de la sous-préfecture, est matérialisée par la réduction sensible de l'espace cultivable. La dégradation des terres arables s'opère dans un contexte physique et humain très défavorable. En dehors de la forte sensibilité des terres arables, la pression sur les terres s'accentue de jour en jour. Malgré l'engouement observé autour de l'activité agricole, cette activité est confrontée à l'évolution spectaculaire des paramètres du climat et aux déterminants du phénomène (Adama et al, 2011). De ce fait, comment la dégradation des terres arables influence-t-elle la productivité agricole dans le milieu rural de la sous-préfecture de Bouaké ? Plus spécifiquement : Quels sont les déterminants de la dégradation des terres arables dans l'espace rural de la sous-préfecture de Bouaké ? Quelle est la dynamique spatio-temporelle de la dégradation des terres arables dans l'espace rural de la sous-préfecture de Bouaké ? Quels sont les effets socio-agricoles induits par la dégradation des terres arables dans l'espace rural de la sous-préfecture de Bouaké ? Dans le cadre de cette étude, répondre à ces questions consistera d'abord à identifier les facteurs de la dégradation des terres arables dans la sous-préfecture de Bouaké. Ensuite, Analyser la dynamique spatio-temporelle de la dégradation des terres arables dans la sous-préfecture de Bouaké. Enfin, il s'agira d'évaluer les impacts socio-agricoles induits par la dégradation terres arables dans la sous-préfecture de Bouaké.

1-Présentation du cadre d'étude

La sous-préfecture de Bouaké se situe au Centre de la Côte d'Ivoire, entre 4°30' et 5°50' de longitude Ouest et 7°4' et 7°85 de latitude nord. Avec une superficie de 10429 km^2, elle est limitée au nord par la sous-préfecture de Katiola, au sud par la sous-préfecture de Djebonoua, à l'Ouest par la sous-préfecture de Languibonou et à l'Est la sous-préfecture de Brobo. C'est une zone à cheval entre les savanes du nord et les forêts subhumides au sud. Elle est du domaine du climat tropical humide, précisément du climat sud -soudanien de transition. La pluviométrie moyenne annuelle est d'environ 1100 mm, mais peut osciller entre 1000 et 1200 mm (SODEXAM) du sud vers le nord de la sous-préfecture. L'équilibre climacique lui confère un paysage végétatif de type forêt sèche et de savane arborée. Les sols sont de types ferralitiques, avec un processus de cuirassement actif. La sous-préfecture est drainée par les affluents du Bandama et du N'zi. De ce fait, elle dispose d'un réseau hydrographique avec de nombreux bas-fonds favorables au développement du maraîchage. Les savanes qui occupent les plateaux et les pentes convenablement drainés et rocheux. Les savanes marécageuses et les mares liées à l'hydromorphie plus ou moins prolongée des sols limoneux. Les formations savanicoles qui se trouvent sur les dômes granitiques ou sur les cuirasses.

Figure 1 : Situation géographique de la Sous-préfecture de Bouaké



Réalisé : Kouassi Laurent, 201

1-Méthodologie

1.1-Méthodologie d'analyse

1.2-Collecte des informations

Les données météorologiques telles que la pluviométrie, la température et l'humidité, fournies par la station de Bouaké. Ces données ont été obtenues à la direction de la SODEXAM (Société de Développement et d'Exploitation Aéroportuaire, Aéronautique et Météorologique). La période choisie pour notre étude est de 1980 à 2015, soit 35 ans. Ensuite, les données satellitaires

d'occupation du sol ont été collectées sur le site de LANDSAT pour la Sous-Préfecture de Bouaké. L'utilisation des données satellitaires a favorisé et facilité la réalisation des cartes pour montrer les différents états de dégradation des terres arables et la caractérisation du couvert végétal.

1.3-Enquête par questionnaire

Un questionnaire a été adressé aux populations agricoles. Dans les villages sélectionnés (tableau 1), les paysans interrogés, au nombre de 185 repartit dans 11 villages. L'observation directe du phénomène sur le terrain (dans 11 villages) a permis d'appréhender directement le phénomène étudié. En effet, dans cette démarche, il a été question de parcourir des parcelles de champ cultivées. Dans les champs, des entretiens ont été réalisés avec les paysans. Ils visent à comprendre l'influence de la dégradation des terres arables sur la baisse de la production agricole. D'autres entretiens ont été menés avec les autorités administratives et des structures techniques. Ces entretiens ont permis d'avoir d'autres informations utiles sur les impacts du phénomène sur la production.

Tableau 1 : répartition des paysans enquêtés par villages

Sous-préfecture	Villages enquêtés	Population vivant dans le village	Population agricole	Nombre de paysans enquêtés	Pourcentage des enquêtés
BOUAKE	Yangakro	522	126	15	11.90
	Godokro	367	73	10	13.69
	N'dènou	267	57	10	17.54
	Langbassou	719	177	15	8.47
	N'doua Kouamékro	230	84	10	11.90
	Assandrè	1215	309	25	8.09
	Pitissi	822	217	20	9.21
	Sessenouan	968	236	20	8.47
	Oko n'dranouan	1004	298	20	6.71
	N'guessankro	509	131	15	11.45
	Konankro	1288	343	25	7.28
Totaux	11	7911	1951	185	9.48

Source : RGPH, 2014, enquête de terrain, 2017

1.4-Traitement des informations

La démarche consiste à proposer une analyse statistique et cartographique des paramètres climatiques tels que la pluviométrie, la température. Un accent particulier sera mis sur les variables pluviométriques et thermiques qui sont des données climatologiques nécessaires dans l'explication de la dégradation des terres arables. Notre période d'étude choisie s'étend sur 35 ans, c'est-à-dire de 1980 à 2015.

1.5-Méthode de détermination des décennies d'humidité

La détermination des décennies d'humidités à partir des paramètres de précipitations et d'évapotranspiration potentielle (Bootsma et al, 2005, Ogouwal, 2006). L'indice d'humidité (IH)

permet de mesurer le rapport des hauteurs de pluies (P) à l'évapotranspiration potentielle (ETP) sur une période déterminée, la méthode de l'indice de l'humidité de Nicholson sera appliquée.

Son expression mathématique est : IH= (Σ P / Σ ETP)* 100

Il évalue l'efficacité des précipitations par rapport à la demande climatique. Plus les valeurs sont faibles, plus les périodes sont sèches et moins les cultures se trouvent dans de conditions favorables (Adama et al, 2011). Les résultats des indices d'humidités calculées sont ensuite classés selon les caractéristiques proposées par (Ali, 2001) utilisées en Guinée et traduit la période d'humidité climatique par les excédents et les déficits en eau entre les quantités pluviométriques enregistrées et les pertes par ETP de la surface cultivable.

La démarche d'évolution de la vulnérabilité des cultures aux dégradations des terres arables vise à formuler des stratégies d'adaptation durable en combinant savoirs locaux et connaissances scientifiques dans un cadre de gestion intégrée.

Avec :

IH = indice d'humidité
∑ P = La somme de la pluviométrie moyenne de la décennie
∑ ETP = Evapotranspiration potentielle moyenne décennale ;

Si :

IH < 0 ; la période est dite déficitaire
IH > 0 ; la période est dit excédentaire
IH = 0 ; la période n'est ni excédentaire ni déficitaire

1.6-Méthode de détermination de l'érosion sur les systèmes culturaux

La méthode est inspirée de l'équation universelle de perte de sol de WISCHMEIER et SMITH par Roose (1985) dans son application en Afrique de l'ouest. Elle permet de mesurer l'influence de l'érosion sur les systèmes culturaux et du système de gestion des terres arables. Le modèle est désigné sous le vocable de « Universal Soil Loss Equation » (URSLE). L'expression de l'équation est la suivante :

$$A = R\times K \times LS\times C \times P$$

A = La perte en terre arable par unité de surface et par unité de temps ;
R = L'intensité de pluie ou facteur d'érosivité ;
K = Le facteur d'érodibilité des terres arables traduisant leur résistance à la dégradation ;
LS = Facteur topographique (la longueur et l'inclinaison de pente du terrain) ;
C = Le facteur du couvert végétal regroupant le couvert végétal, son niveau de production et les systèmes culturaux qui y sont associés ;
P = Le facteur de pratique antiérosive ;

Les valeurs calculées de la perte en terre arable A, comprise entre 0.11 et 0.40

Si :

0,10 < A < 0,20 ; la perte est faible
0,20 < A < 0,30 ; la perte est modérée
0,30 < A < 0,40 ; la perte est élevée

1.7-Etude de corrélation entre facteurs climatiques et la production agricole (corrélation linéaire de Pearson)

En vue de montrer l'existence ou non d'un lien entre les facteurs climatique et la production agricole, nous avons sollicité le coefficient de corrélation de Pearson qui est une normalisation de la covariance par le produit des écarts-type de plusieurs variables. Elle est indépendante des unités de mesure des variables, ce qui autorise les comparaisons (Pedro et al, 2009). La matrice de corrélation de PEARSON entre deux variables x et y est établie par la formule suivante : $r_{xy} = \frac{COV(x;y)}{\sqrt{V(x)XV(y)}}$

La mesure de r est comprise entre : **-1** < **r** < **1**

La valeur positive de r indique qu'il y a un lien direct entre les variables (si une variable augmente, l'autre augmente). Par contre, la valeur négative indique le lien inverse (si une variable augmente, l'autre diminue). L'intensité de la relation entre les variables est déterminée par r en valeur absolue. Ainsi on a :

-De 0 à 0,14 : aucun lien ou lien très faible ;
-De 0,15 à 0,21 : lien faible ;
-De 0,22 à 0,34 : lien modéré ;
-De 0,35 à 0,49 : lien fort ;
- De 0,5 et plus : lien très fort.

1.8-Méthode de traitement des images satellitaires

Les différentes images obtenues à partir de Path/Row ont permis de réaliser la carte de la dynamique de la dégradation des terres arables et la dynamique du couvert végétal par le logiciel Arc GIS 10.2 et le logiciel SURFER 12. En effet, il s'est agi de récolter des images au-dessus de la sous-préfecture de Bouaké avec un zoom de 6 km de la surface du sol. Ce qui nous permet d'avoir une bonne résolution des espaces cultivables avec une nette distinction des objets à la surface. Ces images ont subi un prétraitement qui est le géo référencement et le montage en mosaïque constituant une image. Ensuite, cette dernière a été vectorisée manuellement faisant donc ressortir le niveau de dégradation des terres arables au niveau de la sous-préfecture de Bouaké.

- Le mosaïquage des images

Certaines images recueillies ne couvrent pas entièrement notre espace d'étude c'est-à-dire la sous-préfecture de Bouaké. Il convient donc de les associer à d'autres images pour couvrir entièrement la zone d'étude : c'est là qu'intervient le mosaïquage. Cette opération a plus concerné le traitement effectué en 1990 et 2016 où il a évidemment fallu quatre images pour couvrir notre zone d'étude. Ces images pour ne pas altérer l'information ont été choisies à des dates proches.

- Le découpage de la zone d'étude

La zone d'étude une fois totalement couverte, nous l'avons extraite de l'image mosaïquée. Cela s'est fait à travers le fichier Shape file de la sous-préfecture de Bouaké que nous avons vectorisé auparavant dans le logiciel de cartographie ARC-GIS 10.2.

Tableau 2 : Indice de dégradation et représentation cartographique

Indice de dégradation	Représentation cartographique	Signification
0	Vert foncé	Non dégradée
1	Vert claire	Faiblement dégradée
2	Jaune	Moyennement dégradée
3	Rouge	Fortement dégradée

Source : Résultats de traitement des données satellites, 2017

2-Résultats

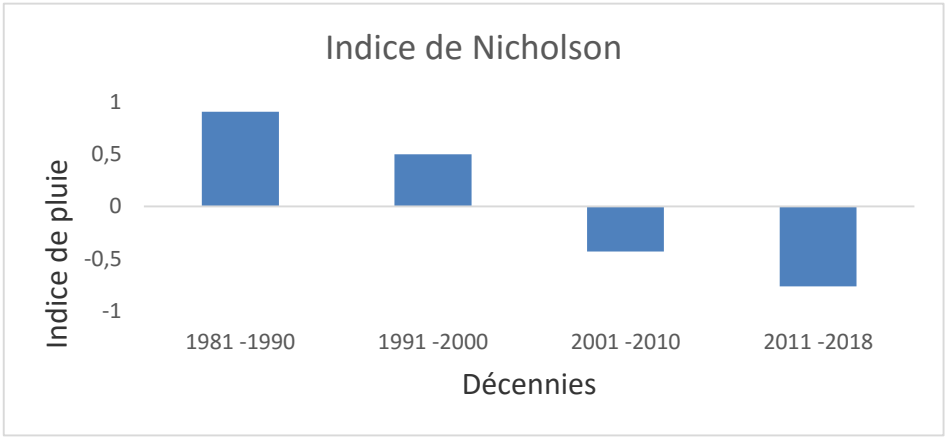
2.1- La modification de la pluviométrie dans la sous-préfecture de Bouaké

Il est de pratique courante en climatologie d'évaluer les tendances des précipitations sur des zones et des périodes relativement étendue afin de réduire les fluctuations mineures. En vue d'apprécier l'évolution des précipitations de 1981 à 2018. L'utilisation de la décennie dans l'analyse permet de faire une analyse plus longue de la situation pluviométrique en milieu rural de la sous-préfecture de Bouaké. Mais d'une manière générale, l'évolution décennale de la pluviométrique n'est pas identique sur toute la série chronologique de 1981 à 2018. Elle varie d'une décennie à une autre :

- de 1981-1990 et de 1991-2000 : deux décennies marquées par des hausses de pluviométrie ;
- de 2001-2010 et de 2011-2018 : deux décennies marquées par une baisse des précipitations.

La pluviométrie de la sous-préfecture de Bouaké présente une irrégularité inter décennale avec parfois des périodes de fluctuations (excédentaire ou déficitaire). En plus de cette irrégularité, la tendance pluviométrique est à la baisse traduisant une péjoration des évènements pluvieux dans la sous-préfecture de Bouaké (figure 2) En résumé, l'analyse des indices pluviométriques de la sous-préfecture au cours des différentes décennies, de 1981 à 2018, a permis de situer la sous-préfecture de Bouaké dans son contexte spatio-temporel. Les résultats obtenus montrent une répartition hétérogène des hauteurs pluviométriques dans la sous-préfecture de Bouaké.

Figure 2 : Evolution décennales de la pluviométrie dans la sous-préfecture de Bouaké (1980-2018)



Source : SODEXAM, 2018

2.2-La modification de la température dans la sous-préfecture

L'analyse du régime interannuelle de la température dans la sous-préfecture de Bouaké, nous permet d'avoir une idée sur l'évolution de la température sur cette période 1980 à 2013. Elle varie d'une décennie à une autre.

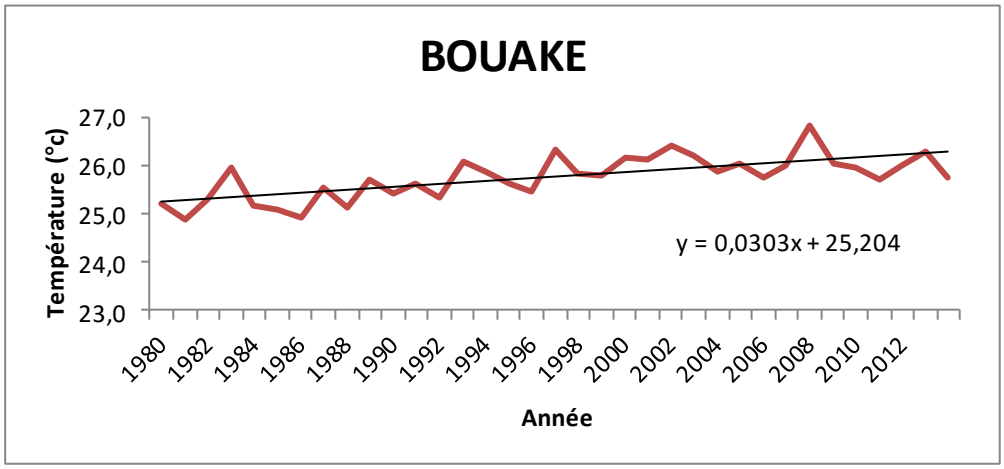
Les données de températures ont été analysées à partir de la statistique descriptive (valeurs moyennes) et de représentations graphiques. Cette analyse a été effectuée à partir des données de la station de Bouaké et a permis de comprendre la variation saisonnière et interannuelle des températures minimales, moyennes et maximales.

Le réchauffement dans la sous-préfecture de Bouaké est une réalité au regard de l'évolution actuelle des températures observées depuis 1980. L'observation de la figure 3, montre une tendance à la hausse. Ainsi, la température moyenne de la sous-préfecture de Bouaké a augmenté de 0.2°c depuis 1980.

Les températures au niveau de la sous-préfecture de Bouaké ont évolué. La hausse observée est toutefois plus importante sur les températures maximales (jusqu'à +1°c) que sur les minimales (jusqu'à +0.6°c) (figure 3). Le graphe montre que les températures moyennes interannuelles varient de 26.8°c à 24.7°c. Au niveau des extrêmes thermiques, entre 1980 et 2013, on a relevé que :

Le maxima est de 27.6°c et le minima est de 23.7°c (figure 3). Les températures moyennes mensuelles dans la sous-préfecture varient entre 27.6°c et 23.7°c. Les moyennes mensuelles maximales s'observent pendant le mois de février. En général, les températures sont élevées, mais varient peu au cours de l'année. Les variations interannuelles de la température montrent qu'elle connaît une légère hausse sur toute la période 1980-2013.

Figure 3 : Evolution interannuelle des températures dans la sous-préfecture de Bouaké (1980-2014).



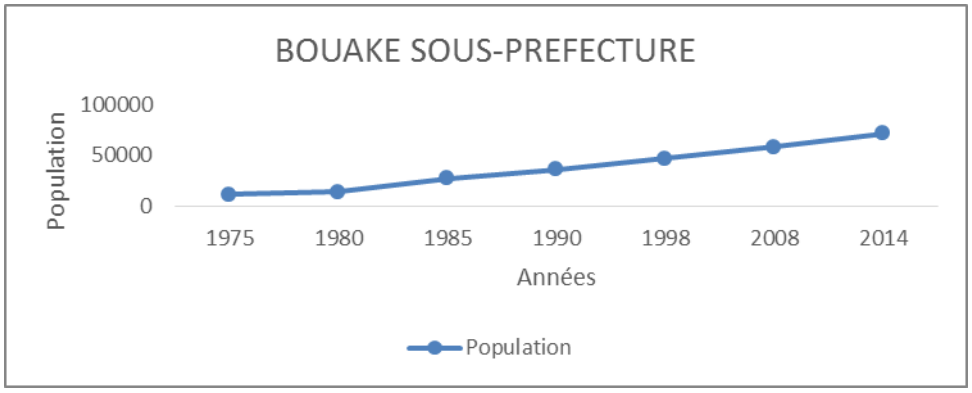
Source : SODEXAM, 2018

2.3-Le poids démographique et la pression foncière

De 12100 habitants en 1975, la population de la sous-préfecture est passée à 71949 habitants en 2014 (INS Bouaké) (figure 4). Elle a donc quadrillé en 39 ans avec un taux de croissance de 1.48% par an. Cette poussée démographique a entraîné une extension des terres de culture, une pression

sur les ressources forestières avec la forte demande en bois de chauffe et en charbon de bois. La pression humaine contribue à hauteur de 12% (FAO, 2003) du total des terres arables dégradée. Elle se traduit principalement par des pratiques culturales inadaptées.

Figure 4 : évolution de la population de la sous-préfecture de Bouaké (1975- 2014)



Source : L'INS Bouaké

2.4-Pression foncière à caractère dégradable des terres arables

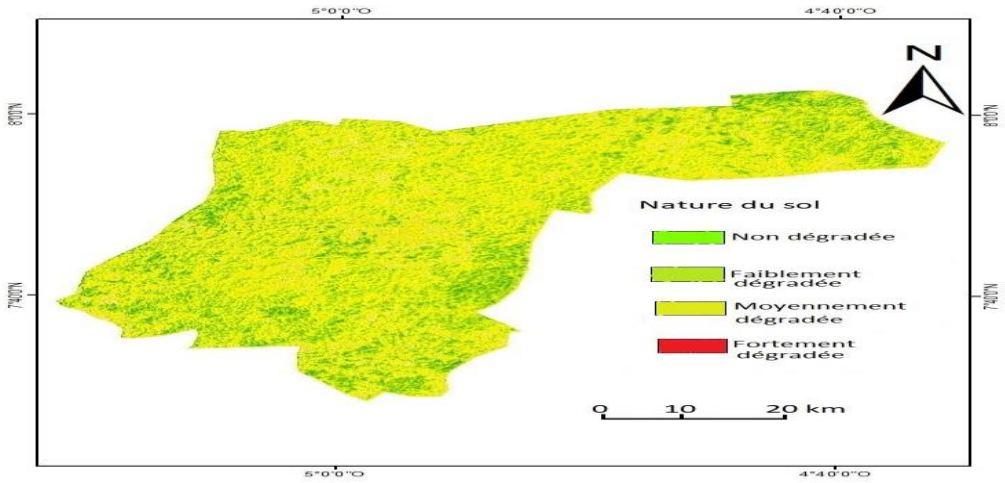
Au regard de la densité de la population qui est de (34 hbts/km^2). Avec l'utilisation chaque année de 95 % des terres à des fins agricoles dont 80 % pour les cultures annuelles (INS, 2014) par une population exerçant essentiellement dans l'agriculture, la pression sur les terres arables est plus forte dans la zone d'étude. Les données du RGPH de 2014 (INS, 2014) permettent d'estimer la population de la sous-préfecture de Bouaké à 71949 hbts contre 1010849 hbts pour le département de Gbêkê. Cela a créé une réelle pression sur les terres, responsable de plusieurs formes de dégradation : réduction de la couche des sols suite à leur mise en culture.

3- La cartographie des zones dégradées dans la sous-préfecture de Bouaké

3.1- Niveau de dégradation des terres arables en 1990

Les images de 1990 sont dominées par les indices non dégradé et faiblement dégradé (figure 5). L'indice 0 (non dégradée, vert foncé), couvre environ 40 % et l'indice 1 (faiblement dégradée, couleur claire), couvre 60% de l'espace de la sous-préfecture. Ces deux indices dominaient cette période (1990) car à cette période la pression sur les terres arables était moins dense. La plus grande partie de la population qui devrait occuper ces espaces migrait vers la zone forestière pour la culture du café-cacao donc la plus grande partie de ces terres arables n'était pas en culture à cette période. En d'autres termes, il n'y avait pas trop de pression sur les terres arables. A cette période aussi la sous-préfecture ne connaissait pas les sécheresses répétées. C'étaient les années pluvieuses.

Figure 5 : Carte de la dégradation des terres arables en 1990

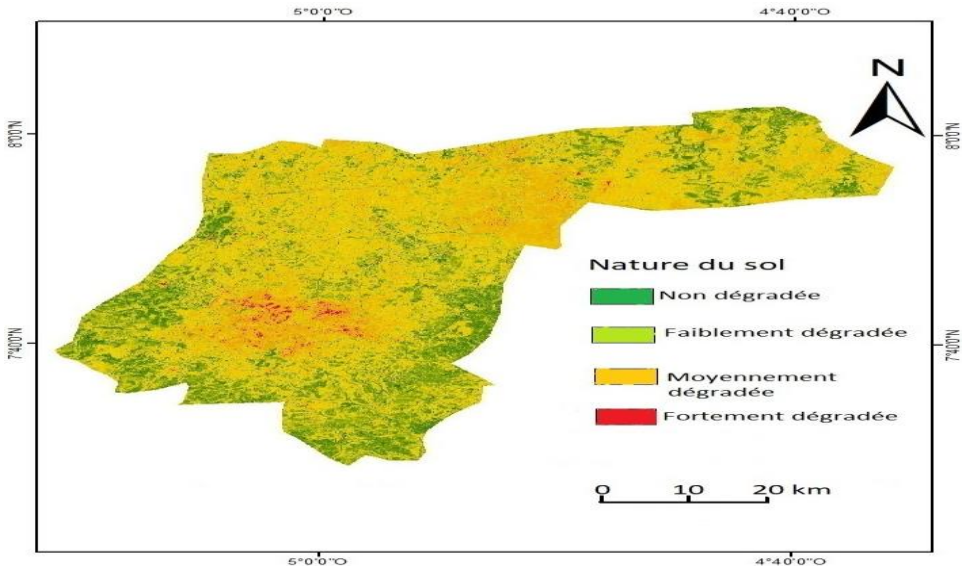


Source : Earthexplorer **Réaliser : Kouakou Kouassi L, 2017**

3.2-Niveau de la dégradation des terres arables en 2016

L'image 2016 est marquée par les mêmes indices décrits sur l'image de 1990 (figure 6). Ils ont, cependant, connu une évolution rapide marqué par une extension de certains indices au détriment d'autres indices. L'indice (non dégradée) occupe actuellement une proportion de 20 % contre 40 % en 1990, soit une réduction de 20 %. L'indice (faiblement dégradée) couvre environ 30 %, soit une réduction de 30 % par rapport à la période 1990, l'indice (moyennement dégradée) couvre environ 30 % et l'indice (fortement dégradée) couvre environ 20% de l'espace occupé. L'occupation du sol à cette période connait une évolution très rapide marquée par une extension de certaines unités au détriment d'autres formations. Les superficies mises en culture en 1990 étaient moins que celles mises en culture en 2016. Le domaine agricole constituait ainsi de loin la première unité d'occupation et d'utilisation des terres arables. Elle a enregistré une évolution très nette marquée par l'extension rapide des défrichements qui ont gagné presque toute la surface durant ces années.

Figure 6 : Carte de la dégradation des terres arables en 2016

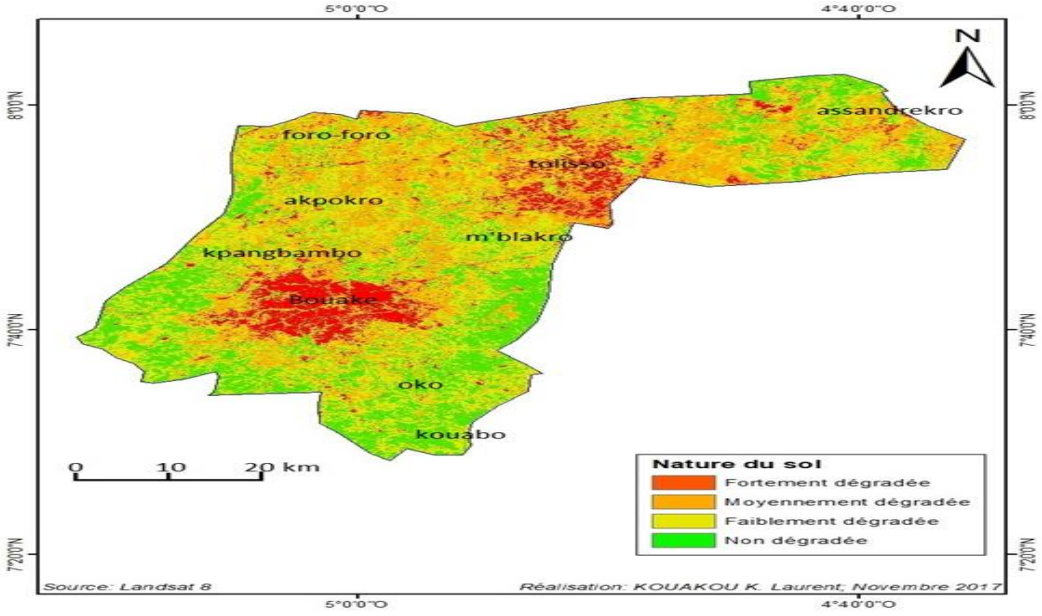


Source : Earthexplorer **Réalisation : Kouakou Kouassi L, 2017**

3.3-Localisation des zones dégradées dans la zone d'étude

Encore du premier tenant, nous constatons que de nos jours, d'énorme changement dans la spatialisation des entités qui occupent l'espace de la zone d'étude (figure 7). La sous-préfecture de Bouaké présente une autre facette. La dynamique de la dégradation des terres arables montre la dégradation des terres cultivables par zone de localisation. Cette dynamique nous présente trois différentes zones de fortes dégradations : le sud, la zone nord et la zone nord-est. Le constat de la spatialisation de fortes dégradations de terres arables de la zone d'étude est dans un état avancé de dégradation. Cela s'explique par le phénomène de déforestation qui y est très poussé. Cette dégradation avancée possède deux facteurs moteurs. Elle s'explique par la pression démographique due à une croissance rapide de la population en zone d'étude. La seconde qu'on classe de nos jours, elle trouve raison dans la surexploitation anarchique des terres cultivables de notre zone d'étude. Il s'agit évidemment de la perte totale de la terre arable dans ces localités si rien n'est fait.

Figure 7 : Localisation des zones dégradées



4- Impacts de la dégradation des terres arables sur la productivité agricole

4.1- Correlation entre les productions agricoles et les facteurs du climat

La matrice de corrélation de Pearson (tableau 3) montre l'existence de liens forts, positifs ou négatifs entre les productions agricoles observées entre 1998 et 2016 et les facteurs du climat. En effet, il existe une corrélation positive faible (0.22) entre la production d'igname, du manioc et l'indice de sécheresse dans la production de ces cultures. Autrement dit 22 % de la production de manioc et d'igname sont liées aux apports de la sécheresse. Mais, il existe un lien négatif faible (-0.23, -0.03) entre la sécheresse et les productions de maïs et d'arachide. Cette corrélation négative traduit une évolution inverse des trois variables. C'est-à-dire 23% des pertes de production de maïs sont liées à l'augmentation de la sécheresse et 3% des pertes de production d'arachide sont liées à l'augmentation de la sécheresse. Il existe une corrélation négative assez forte (-0.59) entre la pluviométrie et la production de maïs. Autrement dit 59% de la production de maïs sont liées aux apports pluviométriques. Mais, il existe des liens négatifs moyens (-0.26, -0.17 et -0.04) entre la

pluviométrie et les productions d'arachide, de manioc et d'igname. Elle traduit une évolution inverse des quatre variables. C'est-à-dire 26 %, 17% et 4% des pertes de la production sont liées à la faible pluviométrie.

Tableau 3 : Relation entre facteurs climatiques et la production agricole

Variables	**MATRICE DE CORRELATION** (Corrélations significatives marquées à p < 0,05000)					
	Ignames	Mais	Arachide	Manioc	Indice de sécheresse	Indice de pluie
Ignames	1,00	0,35	-0,35	0,51	0,22	-0,04
Mais	0,35	1,00	0,25	0,49	-0,23	-0,59
Arachide	-0,35	0,25	1,00	-0,20	-0,03	-0,26
Manioc	0,51	0,49	-0,20	1,00	0,22	-0,17
Indice de sècheresse	0,22	-0,23	-0,03	0,22	1,00	0,44
Indice de pluie	-0,04	-0,59	-0,26	-0,17	0,44	1,00

5- DISCUSSION

La classification des images satellites de 1990 et 2016 permet d'observer une progression importante de la dégradation des terres arables en 1990 et en 2016 (figure 5 et 6). La dégradation des terres cultivables a connu une dynamique remarquable de 1990 à 2016 dans le domaine d'étude. L'analyse des images satellites a révélé une dégradation des terres arables qui s'est traduite par l'apparition de 20% des terres arables fortement dégradées durant la période allant de 1990 à 2016. Cette dégradation des terres arables était imputable, à la fois, à l'extension des superficies cultivées avec l'accroissement de la population, aux variations climatiques (sécheresse des années 1980) Roose et al (1985) ; Brou (2005) ; Kouamé et al (2014) ; Kouakou (2013). Selon Brou (2005), Camara et al., (2007), les effets cumulés des sécheresses, la pression démographique, le mode d'exploitation agricole ont entraîné une rapide dégradation des terres arables. La disparition des terres arables non dégradées observée de 1990 à 2016, pourrait s'expliquer par la surexploitation des terres cultivables.

En 1990, l'augmentation des superficies agricoles était faible par rapport à la croissance démographique à cause d'un flux migratoire de la population vers les zones forestière. L'augmentation des superficies cultivées durant cette période serait liée au retour des populations vers les années 2000 pour la culture d'anacarde.

Le couvert végétal est le meilleur repère pour apprécier les changements du milieu entre différentes périodes dans la région de Bouaké (Adjanohoun, 1964 ; Coulibaly et al., 1999). En effet, de 1990 à 2016, le taux de régression de la forêt dégradée et la savane préforestière a été estimé 9 % et 31 % en 1990 et 4 % et 12 % en 2016. Les enquêtes ont révélé à 92 %, que les actions anthropiques conjuguées aux changements climatiques, étaient les principales causes de cette

régression du couvert végétal dans la sous-préfecture. D'après Roose et al (1998) ; Pierre Janin (2001) ; Brabant (2008), la dégradation des terres arables est liée aux perturbations climatiques et anthropiques. L'une des conséquences de cette dégradation des terres arables a été la disparition du système de jachère, la mise en culture des terres et la perte en éléments nutritifs, une dégradation de l'état biologique, physique et chimique.

De 1990 à 2016, l'extension des terres arables fortement dégradées a été en moyenne, de 20 % en raison de la surexploitation des terres, les feux de brousse, l'agriculture sur brûlis. Ces résultats confirment les travaux de Roose (1985), de Brabant (1992 ; 1998 ; 2008), de Pierre (2001) ; Kouadio Clément et al (2005) et Yao Kouamé et al., (2014) qui soulignent les effets négatifs de ces indices sur les fonctions des terres arables.

En somme, un accompagnement des paysans pour l'acquisition et l'utilisation des intrants agricoles, et des formations sur les techniques de conservation des terres, s'avèrent nécessaires en zone d'étude.

CONCLUSION

La dégradation des terres arables est une réalité dans la zone d'étude. De 1980 à 2016, une modification des paramètres du climat s'observe dans cette zone du pays. La sécheresse devient de plus en plus récurrente et la hauteur des pluies baisse au fil du temps. Il convient de retenir que la dynamique de la dégradation des terres arables de 1990 à 2016 a entraîné des effets significatifs sur les composantes du couvert végétal et de la dégradation des terres cultivables dans la sous-préfecture de Bouaké. L'évolution des unités d'occupation et d'utilisation des terres cultivables sur les cartes produites à cet effet s'effectue en faveur d'une dégradation accélérée des terres cultivables. Ce phénomène se produit d'autant aisément que la pression anthropique sur les sols s'exacerbe consécutivement à l'accroissement démographique et la densité croissante des activités économiques.

Bibliographie

AKASSI Madou, YAO Kouamé, 2014, « Caractéristiques morphopédologiques et potentiels d'un sol de bas-fond secondaire développé sur granito-gneiss en région de savane guinéenne (Centre de la Côte d'Ivoire) », *Journal of Applied Biosciences*, n°79, pp. 6979-6986.

ALI M, 2001, Usage des terres et évolutions végétales dans le département de Maradi, Comité Permanent Inter-Etats De Lutte Contre La Sécheresse Dans Le Sahel, 24 Mai 2001.

ANO R et ADAMA B, 2011, « Changements climatiques et femmes agricultrices du Burkina-Faso », *Revue internationale de l'Environnement*, Vol.21, n°3, pp.10-15.

BOAD, 2010, Changements climatiques et sécurité alimentaire dans la zone UEMOA : Défis, impacts, enjeux actuels et futurs, Rapport de mission final, Mars 2010.

BROU YAO TELESPHORE**,** 2005, Climat, mutations socio-économiques et paysages en Côte d'Ivoire, EA 2468 DYRT, Arras, France.

BROU YAO TELESPHORE, 2005, Impacts des modifications bioclimatiques et l'amenuisement des terres forestières dans les paysanneries : Quelles solutions pour une agriculture durable en Côte d'Ivoire, Travaux d'Habilitation à Diriger des Recherches de 3e cycle.

CHARPENTIER. H, DOUMBIA. S, COULIBALY. Z, ZANA. O, 1999, Fixation de l'agriculture au Nord et au Centre de la Côte d'Ivoire : Quels nouveaux systèmes de culture ? Agriculture et développement, n°21, P37-40.

EDOUARD ADJANOHOUN, 1964, Végétation des savanes et des roches découverte en Côte d'Ivoire Centrale, pp.20-30.

FAO, 2003, L'évaluation de la dégradation des terres au Sénégal, 24-30 Avril, Document De Travail.

FAO, 2009, Gestion durable des terres en Afrique subsaharienne : politiques et financement, Rapport final, FAO/IVC/66/009.

FAO, 2011, Appauvrissement et dégradation des terres et des eaux : menace grandissante pour la sécurité alimentaire, Rapport de mission, février 2011.

FAO, 2014, Production de cultures, Rapport, p.5.

GALA J .T. B, M. CAMARA, A. ASSA, J. Z. KELI, 2007, « Problématique de l'utilisation des engrais minéraux dans les zones de production du riz : Cas du Centre-Ouest de la Côte d'Ivoire », *Revue Agronomie Africaine*, vol.19 No.2 (2007), pp.180-183.

KOUASSI KOUADIO CLEMENT, 2005, Besoins et priorités de la Côte d'Ivoire en matière de renforcement des capacités dans le domaine de la désertification / dégradation des sols, Rapport, pp.11-13.

KOUASSI KOUAKOU JEAN-LUC, 2013, Suivi de la dynamique de l'occupation du sol à l'aide de l'imagerie satellitaire et des systèmes d'informations géographiques : Cas de la direction régionale des eaux et forêts de Yamoussoukro (Côte d'Ivoire), Mémoire de fin d'étude, INPFHB (ESA), (Diplôme d'Ingénieur Agronome), élève Ingénieur, pp.28-40.

N'GUESSAN KOUAME ANTOINE, DIARRASSOUBA NAFAN, KONE BRAHIMA, ALUI KONAN ALPHONSE, YAO KOUAME ALBERT, 2015, Caractérisation morpho-pédologique et contraintes au développement de Lippia multiflora sur deux sols tropicaux de Côte d'Ivoire, Journal of Animal & plant sciences, 2015. Vol. 24, pp.3815-3821.

PEDRO G, ESCADAFAL R, 2014, « Une méthode d'évaluation et de cartographie de la dégradation des terres », *INRA Prod Anim*, 4(1).

PIERRE BRABANT, 1992, « La dégradation des terres en Afrique », L'environnement en Afrique, Afrique Contemporaine, Article N° 161 (spécial) 1er trimestre 1992, p.103.

PIERRE BRABANT, 1998, La dégradation des terres en Afrique. Les cahiers d'outre-mer, Article, n°114, pp.103-105.

PIERRE BRABANT, 2008, Activités humaines et dégradation des terres, IRD, Collection Atlas, p.74.

PIERRE JANIN, 2001, « L'insécurité alimentaire rurale en Côte d'Ivoire : Une réalité cachée, aggravée par la société et le marché »*, Revue Cahiers Agricultures*, Francophones, n°10, pp.233-237.

ROOSE E, 1985, « Dégradation des terres et développement en Afrique de l'ouest », *Bulletin de Recherche Agronomie*, Gembloux, n°20, pp.506-530.

ROOSE E, 1985, Impact du défrichement sur la dégradation des sols tropicaux, Machinisme Agricole Tropical, n°87, ORSTOM, pp.24-30.

SANKOFA N° 21, décembre 2021, pp. 208-224 *ISSN : 2226-5503*

LE DROIT A L'EPREUVE DE LA DEMOCRATIE EN AFRIQUE

Bessou Raymond **ATCHE**
Institut National Supérieur des Arts et de l'Action Culturelle (INSAAC)
(Côte d'Ivoire) Abidjan
losagyefo@yahoo.fr

RÉSUMÉ

Au cours des dernières décennies, le continent africain semble avoir compris l'importance de la démocratisation des systèmes politiques établis comme moyen de conquérir et de légitimer le pouvoir existant. Les révisions constitutionnelles tous azimuts qui ont été faites ici et là traduisent cette volonté d'adapter les constitutions à la nouvelle donne démocratique.

Néanmoins, malgré toutes ces exigences normatives, l'ouverture démocratique effective reste un défi, voire un véritable supplice dans de nombreux pays du continent noir, dans la mesure où les élections, baromètre idéal de la réalité démocratique, se déroulent souvent dans des conditions très contestables et contestées, notamment à la suite de fraudes massives, d'intimidations d'opposants, ou simplement d'un accès limité aux médias à certains candidats.

Par ailleurs, le comportement de certains médias d'information et de communication reflète à la fois leur manque de professionnalisme et leur partialité flagrante dans le traitement de l'information, donnant parfois l'impression d'être les porte-paroles du parti au pouvoir.

Élues dans ces conditions, les autorités politiques restent illégitimes et leur élection suscite de profondes contestations et ressentiments, ce qui expose clairement les pays concernés à l'instabilité politique et aux conflits de toutes sortes.

Mots clés : démocratie, droit, pluralisme.

ABSTRACT

Over the past few decades, the African continent seems to have understood the importance of democratizing established political systems as a means of capturing and legitimizing existing power. The all-out constitutional revisions that have been made here and there reflect this desire to adapt the constitutions to the new democratic order.

Nevertheless, despite all these normative requirements, effective democratic openness remains a challenge, even a real torture in many countries of the black continent, insofar as elections, the ideal barometer of democratic reality, often take place under very questionable and disputed, in

particular following massive fraud, intimidation of opponents, or simply limited access to the media for certain candidates.

Moreover, the behavior of certain information and communication media reflects both their lack of professionalism and their blatant partiality in the treatment of information, sometimes giving the impression of being the spokespersons of the party in power. .

Elected under these conditions, the political authorities remain illegitimate and their election arouses deep disputes and resentment, which clearly exposes the countries concerned to political instability and conflicts of all kinds.

Keywords: democracy, law, pluralism.

INTRODUCTION

Depuis quelques années, l'on assiste en Afrique à une réelle volonté de démocratisation dont le réveil et l'engouement sont consécutifs au discours de M. François Mitterrand, à la Baule, liant l'aide économique aux efforts déployés en vue d'une ouverture démocratique. Depuis ce discours, le concept de démocratie est devenu un véritable leitmotiv réclamé tous azimuts.

En effet, si l'on se réfère à son origine grecque, le terme démocratie comprend dèmos qui signifie peuple, et kratos qui fait référence à la puissance ou à la souveraineté. La démocratie serait donc un mode de gouvernement dans lequel le peuple est souverain. Elle peut alors être entendue comme la participation de chacun à la normativité qui régit les rapports de la société. En cela, elle devient un impératif et une garantie de sécurité socio-politique dont l'émergence et le respect sont revendiqués partout. Dans son discours de la Baule, M. François Mitterrand se montre plus précis en égrenant les éléments qui selon lui constituent le socle de la démocratie: système représentatif, élections libres, multipartisme, liberté de la presse, indépendance de la magistrature, refus de censure. Mais si le président français estime que la démocratie est un principe universel, il n'en demeure pas moins vrai selon lui que chaque peuple a sa civilisation, ses traditions et ses mœurs et toutes les contraintes qui en résultant. Il serait dès lors utopique pense-t-il d'exiger un système démocratique standard. Pourtant, il est courant d'entendre dire que la démocratie en Afrique ne réussit pas, bien entendu en raison d'un phénomène de greffe sans adaptation, de transposition politique. Mais la France qui de façon insidieuse donne des leçons de démocratie à l'Afrique ne reste pas moins dans une posture alambiquée. En effet, comment expliquer le soutien indéfectible de la France à des régimes africains dictatoriaux sans aucune légitimité ni humanisme démocratique et dans le même temps vouloir faire de la démocratie sa ligne de conduit politique sur le continent noir. Certains dictateurs africains rassurés du soutien politique de la France se servent de la démocratie comme effet de brouillage ou comme mode d'ajustement. Mais la duplicité de la France prise entre la volonté de rester toujours exclusive dans ses anciennes colonies et la tentation d'une ouverture politique est très mal ressentie aujourd'hui par les populations africaines. La situation actuelle du Mali rend indubitablement compte de l'ambiguïté de la politique française dans son "pré carré africain".

En tout état de cause, les Etats africains n'ont d'autre choix que de s'inscrire dans le jeu de la démocratie, véritable garantie de paix sociale. Car la règle fondamentale de la démocratie reste le mode d'accession au pouvoir tant il est vrai que c'est la mise en commun des souverainetés individuelles qui fait la souveraineté de l'Etat.

Pour illustrer cette nécessité et exigence démocratique en Afrique, le Président Laurent Gbagbo lors de son audition publique à la Cour pénale international avait pris l'exemple de la Côte d'Ivoire notamment, de sa multiplicité ethnique et de croyances pour conclure que seule la démocratie peut permettre de trouver un minimum de consensus sur l'autorité choisie pour présider aux destinées du pays.

Il n'en demeure pas moins vrai que l'enracinement de la démocratie en Afrique reste une gageure dans la mesure où l'alternance démocratique sur le continent noir est toujours vécue comme un véritable supplice de tantale.

I – L'enracinement de la démocratie en Afrique: une gageure

Au lendemain des indépendances, certains Etats du continent africain avaient aussitôt matérialisé dans leur constitution une disposition consacrant le multipartisme entant que levier de démocratie indispensable à la compétition politique. Ce fut le cas de la première constitution ivoirienne dont l'article 7 prévoyait que les partis politiques se créent et mènent librement leurs activités. Mais pour le Président Houphouët Boigny, la jeune nation ivoirienne en construction avait besoin d'unité d'où la mise en veilleuse de cette disposition constitutionnelle durant son règne.

Depuis le discours de la Baule, les Etats africains ont massivement pris les mesures nécessaires en vue de la constitutionnalisation du pluralisme politique et la volonté de le rendre effectif en permettant à tous les partis politiques à la course au pouvoir de s'inscrire dans cet élan de liberté politique. Ils ont également essayé de desserrer l'étau autour des médias en vue d'ériger l'information et la communication en principe démocratique.

1- Le pluralisme politique : une pratique démocratique constitutionnellement admise

La démocratie pluraliste exige pour la course au pouvoir, l'organisation d'élections libres et transparentes entant que baromètre de son effectivité. Mais des pratiques d'obstruction au bon déroulement du jeu politique rendent comptent de l'ampleur des obstacles à franchir quant à l'application effective du pluralisme politique en Afrique.

1-1 : L'élection, véritable baromètre de l'effectivité du pluralisme politique

La compétition politique constitue le domaine le plus important d'expression du pluralisme politique. L'accession au pouvoir reste dès lors, une règle fondamentale de la démocratie.

Cet élan dynamique, en ce qu'il constitue l'enjeu de la vie politique, permet de déterminer les conditions d'accès ou de maintien au pouvoir. Manifestement, il représente le soubassement du pluralisme politique.

Il est à remarquer que l'étude des grandes démocraties actuelles montre à l'évidence que les systèmes politiques sont soumis à des principes (L.M. NGUYEN, 1991, 196p) qui, lorsqu'ils sont bien appliqués, constituent des ferments de paix civile, en ce qu'ils préviennent d'une part les conflits de nature politique, et d'autre part, garantissent et consacrent le pluralisme politique, les droits de l'homme et les libertés fondamentales.[1] Seul le respect et l'application de ces principes à l'intérieur des Etats africains peuvent leur éviter les convulsions et les violences incontrôlées.

Les élections organisées dans ces conditions en Afrique pourraient permettre de légitimer ou relégitimer les autorités choisies et de façon subséquente faire respecter les règles juridiques qui obligent toute personne désirant exercer une fonction élective, d'obtenir « l'onction » du suffrage dans les conditions déterminées et prévues.

C'est ainsi que depuis Emmanuel Kant dans son « projet de paix perpétuelle », le droit apparait comme pouvant contribuer à la paix. C'est pourquoi, il importe de veiller au respect des règles constitutionnelles qui prescrivent les conditions d'accès au pouvoir, l'organisation et l'encadrement de tout le processus électoral; de sorte que toute mutation pouvant intervenir soit conforme à la lettre de la constitution. Or la constitution peut être définie comme « un ensemble de règles qui déterminent les conditions d'établissement, d'exercice et de transmission du pouvoir politique » (D.G. LAVROFF, 1999, p.5). Il s'en suit que les principes démocratiques tels que nous les avons présentés constituent indubitablement la substance même de la constitution. Cette démocratie que nous souhaitons revêt forcément un caractère universel et il serait malsain de soutenir que l'Afrique n'est pas apte à y parvenir. Cependant il peut y avoir des modalités différentes de mise en œuvre de cette démocratie en fonction des conditions socio-économiques et culturelles propres au continent noir.

Malheureusement, les obstacles à l'éclosion d'une démocratie réelle et donc d'une effectivité du pluralisme politique restent une réalité en Afrique.

1-2: Les obstacles à l'effectivité du pluralisme politique : une réalité

En dehors de quelques pays africains dont l'effort démocratique reste à saluer, la réalité sur le continent noir reste moins reluisante dans la mesure où les élections notamment, présidentielles constituent le point de départ des luttes fratricides pour le pouvoir et le contrôle des richesses minières. De toute évidence, ces crises répondent plus à une politique de pillage économique systématique, orchestrée par des factions en lutte, qu'à des logiques d'idéologies ethniques ou régionales. Ces Etats, comme le dit Bertrand Badié, « cultivent une sorte de violence dégénérescente qui tient autant à leur incapacité d'assurer la sécurité du territoire dont ils ont la charge qu'à leur inaptitude à offrir à chacun les conditions d'une participation politique minimale » (B. BADIE, 1995, p.164).

[1] Les principes démocratiques sont les suivants: le principe de souveraineté nationale ou populaire (et ses corollaires, le multipartisme et l'élection), le principe de séparation des pouvoirs (exécutif, législatif et judiciaire avec à la clef l'indépendance de la justice), le principe de limitation du pouvoir (nombre et durée des mandats), le principe de respect des droits de l'homme et des libertés fondamentales, le principe de contrôle du pouvoir (Etat de droit).

Le constat qui s'impose sans ambiguïté est que les conflits du continent africain sont pour l'essentiel la conséquence, entre autres, de blocages institutionnels profonds, d'impasses politiques, d'insuffisance de légitimité de l'élite au pouvoir, de l'échec des procédures d'alternace et de la mal-gouvernance. Ainsi, à la volonté des populations de rompre l'ordre ancien, s'oppose le conservatisme, voire l'immobilisme des élites qui usent de tous les stratagèmes pour maintenir les acquis et sauvegarder leur position: manipulation des textes de loi, dévoiement des élections, mainmise sur les institutions judiciaires, instrumentalisation des medias, etc.

Les ex puissances coloniales ne peuvent exclure toute responsabilité dans cet imbroglio politique africain. En effet, les entités politiques du continent noir ont été taillées sur mesure par la volonté des ex puissances coloniales. Elles sont donc d'inspiration néocoloniale. Ce qui bien entendu constitue une imposture sociologique et politique, en dépit de leur béatification par le droit. C'est le cas des Etats africain de l'espace francophone qui embastillés par le paternalisme étouffant de la France se retrouvent totalement sous coupe réglée de l'ex puissance coloniale. Ainsi la marche de la démocratie et le fonctionnement des institutions dans cette zone doivent se faire au rythme et à la mesure prescrite par la France. Mais cette réalité ne doit pas occulter les méthodes malsaines intrinsèquement endogènes; il s'agit du conditionnement social néfaste orchestré par les élites locales. Ces élites, sont en principe celles qui sont considérées comme telles, en raison de leur capacité économique, politique et intellectuelle et qui, de ce fait, exercent une influence sur le reste de la population. En effet, cette classe d'individus dite pourtant éclairée excelle dans la construction et l'exacerbation des clivages ethniques, régionalistes ou linguistiques. Ainsi, ceux- là mêmes qui prétendent prendre fait et cause pour leur population ou assurer la protection de leur pays suscitent souvent des réactions de caractères fantasmagoriques, telles que la peur et le repris sur sa communauté.

Malheureusement, les obstacles à l'éclosion d'une démocratie réelle et donc d'une effectivité du pluralisme politique restent une réalité en Afrique.

1-2: Les obstacles à l'effectivité du pluralisme politique: une réalité

En dehors de quelques pays africains dont l'effort démocratique reste à saluer, la réalité sur le continent noir reste moins reluisante dans la mesure où les élections notamment, présidentielles constituent le point de départ des luttes fratricides pour le pouvoir et le contrôle des richesses minières. De toute évidence, ces crises répondent plus à une politique de pillage économique systématique, orchestrée par des factions en lutte, qu'à des logiques d'idéologies ethniques ou régionales. Ces Etats, comme le dit Bertrand Badié, « cultivent une sorte de violence dégénérescente qui tient autant à leur incapacité d'assurer la sécurité du territoire dont ils ont la charge qu'à leur inaptitude à offrir à chacun les conditions d'une participation politique minimale » (B. BADIE, 1995, p. 164).

Le constat qui s'impose sans ambiguïté est que les conflits du continent africain sont pour l'essentiel la conséquence, entre autres, de blocages institutionnels profonds, d'impasses politiques, d'insuffisance de légitimité de l'élite au pouvoir, de l'échec des procédures d'alternance et de la mal-gouvernance. Ainsi, à la volonté des populations de rompre l'ordre ancien, s'oppose le conservatisme, voire l'immobilisme des élites qui usent de tous les stratagèmes pour maintenir les

acquis et sauvegarder leur position: manipulation des textes de loi, dévoiement des élections, mainmise sur les institutions judiciaires, instrumentalisation des medias, etc.

Les ex puissances coloniales ne peuvent exclure toute responsabilité dans cet imbroglio politique africain. En effet, les entités politiques du continent noir ont été taillées sur mesure par la volonté des ex puissances coloniales. Elles sont donc d'inspiration néocoloniale. Ce qui bien entendu constitue une imposture sociologique et politique, en dépit de leur béatification par le droit. C'est le cas des Etats africain de l'espace francophone qui embastillés par le paternalisme étouffant de la France se retrouvent totalement sous coupe réglée de l'ex puissance coloniale. Ainsi la marche de la démocratie et le fonctionnement des institutions dans cette zone doivent se faire au rythme et à la mesure prescrite par la France. Mais cette réalité ne doit pas occulter les méthodes malsaines intrinsèquement endogènes; il s'agit du conditionnement social néfaste orchestré par les élites locales. Ces élites, sont en principe celles qui sont considérées comme telles, en raison de leur capacité économique, politique et intellectuelle et qui, de ce fait, exercent une influence sur le reste de la population. En effet, cette classe d'individus dite pourtant éclairée excelle dans la construction et l'exacerbation des clivages ethniques, régionalistes ou linguistiques. Ainsi, ceux- là mêmes qui prétendent prendre fait et cause pour leur population ou assurer la protection de leur pays suscitent souvent des réactions de caractères fantasmagoriques, telles que la peur et le repris sur sa communauté.

2- Les problèmes liés au libre arbitrage des medias

La question de la liberté de la presse ou des médias en général en période électorale est d'autant plus cruciale que ces organes de communication et d'information sont fortement influencés et sont sous pression. Ainsi politisés, ces organes de communication n'hésitent pas à prendre fait et cause pour une partie, notamment celle au pouvoir.

2-1: la question de la liberté des organs de communication et d'information

Les médias constituent aujourd'hui les moyens les plus efficaces d'expression et de matérialisation de la diversité d'opinion, caractéristique du pluralisme politique en Afrique.

À l'ère du parti unique, les médias étaient soumis au monopole d'Etat[2]. Pendant cette période, toute expression ramant à contre-courant de la vérité officielle, relevait du crime de lèse-majesté et donc sanctionnée, pour motifs tirés d'une atteinte à l'ordre public. Si les auteurs ne risquaient par leur vie pour leur témérité, ils restaient justiciables devant les tribunaux répressifs avec, à la clef, l'enfermement ou tout simplement la soumission à des procédés de sanction peu orthodoxes tels que le passage à tabac.

L'illustration de ce procédé de rétorsion nous renvoie à la Côte d'Ivoire des années 90. Ainsi, Abou dramane Sangaré du Front Populaire Ivoirien (FPI) et proche du président Gbagbo s'était fait passer à tabac en juin 1995, dans le bureau même du ministre de la sécurité intérieure, le général Gaston Ouassenan Koné, et sur ordre de ce dernier (C. MORAND, 1995, p. 40).

[2] C'est le cas de nombreux pays africains notamment la Côte d'Ivoire et le Cameroun.

Au Cameroun, un journaliste du nom de Njawe Pius avait été condamné à deux ans d'emprisonnement en 1998 pour avoir posé dans son journal cette question: « Le président Bya est-il malade ?" (P. HASKI, 1998, p. 10). Tous ces exemples non exhaustifs sont constitutifs de violation des droits de l'homme sur le continent africain (R. DEGNI-SEGUI, pp. 126-164).

Mais depuis l'avènement du multipartisme en Afrique dans les années 90, l'exigence démocratique dans la compétition politique va de pair avec la liberté de la presse telle que recommandée par le président François Mitterrand dans son discours de la baule (F. MITTERRAND, 2004, pp. 107-109). Les gouvernements africains ont dans leur majorité essayé de traduire dans les faits cette exigence, notamment en mettant en place des dispositifs de nature à assurer la garantie et la liberté des médias. Ainsi, si ce n'est par voie constitutionnelle[3], c'est le législateur qui adopte de nouvelles lois en matière de démocratisation de la presse et de la communication audiovisuelle[4].

Cette juridicisation de la diversité et de la liberté en matière de communication et d'information constitue un acte crucial d'ouverture démocratique. Il suit, de ce qui précède, que le statut de la communication audiovisuelle occupe une place primordiale dans une société qui admet le pluralisme politique, tant il est le centre de divers enjeux[5]. Ce qui explique à l'évidence la volonté réelle de chaque gouvernement de s'assurer la maîtrise de ce secteur. Toutefois, le problème de la gestion des moyens de communication audiovisuelle pose d'énormes difficultés en Afrique, notamment, en raison de la susceptibilité des acteurs politiques.

Mais l'expérience de l'expuissance coloniale en la matière, peut mieux éclairer la lanterne des Etats africains de l'espace francophone. En effet, le législateur français a posé le principe de la communication audiovisuelle libre et pluraliste[6]. Il la définit comme « la mise à la disposition de catégories de publics par un procédé de télécommunication, de signes, signaux, écrits, images, sons ou messages de toute nature qui n'ont pas le caractère de correspondence privée »[7].

Le juge constitutionnel a, dans une décision des 30 et 31 octobre 1981, consacré l'exigence du pluralisme en matière de presse écrite et audiovisuelle[8]. Un « objectif de valeur constitutionnelle »[9] qui constitue « une des conditions de la démocratie »[10] ou de « fondement de la démocratie »[11]. Toutefois en dépit de la consécration de la liberté de ce principe, le législateur peut par des textes de loi encadrer cette liberté en la soumettant au contrôle d'une autorité administrative

[3] Article 8 de la constitution sénégalaise. Le Sénégal peut être considéré comme fille aînée du pluralisme politique en Afrique noire francophone car très tôt déjà, un arrêt de la Cour Suprême du Sénégal avait annulé un arrêté interministériel interdisant la parution d'un journal, pour excès de pouvoir, voir C.S. 6 févier 1974 Abdourahmane Cissé, in Benoît Ngom, L'arbitrage d'une démocratie en Afrique: La Cour Suprême du Sénégal, P.121 à 122. Paris, Présence africaine, 1989, 190p.

[4] Adoption par le législateur camerounais de nouvelles lois portant sur la liberté de la communication, voir, loi n°90/ du 19 décembre 1990 portant liberté de communication sociale in Cameroun. *Droits et libertés*, pp.32-45.

[5] Ces enjeux concernent l'encadrement des populations, la possibilité de leur présenter des programmes politiques alternatifs. Mais la prégnance de ces medias en Afrique rend compte de l'importance du problème pose par leur usage.

[6] Article 2 de la loi n°82-652 du 29 juillet 1982.

[7] Article 2 de la loi n°86-1067 du 30 septembre 1986.

[8] C.C, 81-189 DC 30-31 octobre 1981, Recueil, p.35.

[9] C.C, 82-141 DC 27 juillet 1982, Recueil, p.48.

[10] C.C, 84-181 DC 10-11 octobre 1984, Recueil, p.73 et 86-210. DC 28 juillet 1986, Recueil, p.110.

[11] C.C, 89-271 DC du 11 janvier 1990, Recueil, p.21.

indépendante[12] dont la dénomination varie au gré des alternances politique en France. Ainsi l'on est passé du monopole public à une liberté surveillée. Cette expérience française a eu une forte influence sur la politique de la communication audiovisuelle en Afrique noire francophone, en ce qu'elle a permis aux hommes politiques africains de prendre conscience de ce que la communication audiovisuelle représente un enjeu énorme pour le pouvoir. En raison de ces exigences démocratiques, les dirigeants politiques africains ont été contraints à libéraliser ce secteur en le constitutionnalisant, et ont également pris soin de créer des autorités administratives indépendantes chargées de réglementer l'usage de ce secteur.

Dès lors, nombres de constitutions africaines posent clairement le principe de la création d'une autorité indépendante chargée de veiller « au respect de la déontologie en matière d'information et à l'accès équitable des partis politiques, des associations, et des citoyens au moyens officiels d'information et de communication »[13]. En France, ce droit reste de nature législative et réglementaire (J. CHEVALIER, 1982, p.560).

Pourtant cette solution africaine ne garantit pas une pratique démocratique sereine qui reste largement en deçà de la prescription de textes constitutionnels, et ce, en raison même de la forte politisation de ce secteur.

2-2: L'immense politisation du secteur de l'audiovisuel et des medias en Afrique

Le pluralisme politique ne peut se matérialiser dans la vie quotidienne des citoyens sans un système indépendant d'information et de communication qui constitue le plus avéré d'expression de la diversité d'opinion.

Comme déjà souligné, pendant la période du parti unique, l'information et la communication se trouvaient quasiment embastillés dans le carcan du monopole de l'Etat[14]. Cette contrainte était caractéristique des systèmes politiques de type dictatorial qui battaient le pavé sur le continent africain (P.F. GONIDEC, 1997, p.49). Dans ces conditions, toute contestation ou pensée contraire à la vision des autorités établies était réprimée de façon exemplaire. Ainsi le ministère de tutelle se voyait investi du pouvoir de prendre des mesures de contrôle de la presse, des publications de toute nature mais aussi des émissions radiophoniques, voire des représentations théâtrales ou artistiques. Le pluralisme politique fondé sur la démocratie tend aujourd'hui à éradiquer ce système anachronique. Le processus actuel s'inscrit dans une dynamique positive de protection de la liberté de la communication dont le fondement se trouve dans les textes internationaux[15].

[12] C.C, 88-248? 17 janvier 1989, Conseil supérieur de l'audiovisuel in Louis Favoreu, Philip Loïc, Les grandes décisions du Conseil constitutionnel, n°43, pp.716-737, Paris Sirey, 1993, 7ème éd., 929 p.

[13] Article 142-2 de la constitution béninoise.

[14] C'est la situation qui prévalait dans nombre de pays du continent où des textes de nature législative fixaient le régime de la communication audiovisuelle. Voir par exemple la loi camerounaise n°87/019 du 17 décembre 1987.

[15] Il s'agit en particulier de l'article 11 de la déclaration des droits de l'homme et du citoyen du 26 août 1789, au terme duquel: "La libre communication des pensées et des opinions est un des droits les plus précieux de l'homme; tout citoyen peut donc parler, écrire, imprimer librement, sauf à répondre de l'abus de cette liberté dans les cas déterminés par la loi", voir aussi l'article 19 de la déclaration universelle des droits de l'homme du 10.12.1948.

Sur le plan régional africain, la Charte africaine des droits de l'homme et des peuples a mis en place un mécanisme de protection des droits individuels qui tend à renforcer la démocratie, voire l'Etat de droit.

Les pouvoirs constituants africains ont dans l'ordre interne et sur la base de ces instruments juridiques internationaux, manifesté une réelle volonté de protection et de garantie de cette liberté. C'est notamment le cas de la nouvelle constitution ivoirienne de 2016[16] ou du Benin[17]. Ces proclamations s'inscrivent dans la volonté de traduire dans les faits, l'objectif du pluralisme en matière de communication qui constitue une condition essentielle de réalisation du pluralisme politique. Une belle illustration en la matière est venue du Sénégal où la Cour suprême avait dans un arrêt annulé un arrêté ministériel interdisant la parution d'un journal, pour excès de pouvoir[18]. Mais ce domaine souffre encore d'une grosse lacune: la persistance de sa politisation.

En effet, la constitutionnalisation de la communication audiovisuelle et de la presse, en général, ne suffit pas à "sécuriser" ce secteur, à le dépolitiser et à le rendre véritablement indépendant du pouvoir politique. En fait, certes, sous pression, les Etats africains ont essayé de renoncer au monopole des médias. Mais le manque de diligence de ces Etats pour la prise des décrets d'application rend manifestement compte de leur réticence à renoncer à ce monopole. Ce manque de volonté ressort clairement du rapport général de l'A.C.C.T qui constate que « très peu de pays disposent d'un cadre juridique réglementant l'accès des partis politiques aux médias des services publics »[19].

La difficulté essentielle tient de ce que les responsables des médias publics sont pour la plupart des fonctionnaires. Ils sont de ce fait soumis au principe hiérarchique. Dès lors, leur partialité dans le traitement des informations doublée de l'inégalité d'accès aux médias de services publics entre partis au pouvoir et partis d'opposition rend compte du défi et de l'ampleur de la tâche. Cette situation peut trouver illustration en Côte d'Ivoire lors des élections présidentielles du 28 octobre 1990 et législatives du 25 novembre 1990.

En effet, il avait été prévu lors de ces élections que l'opposition aurait 50 % d'antenne contre 50 % au PDCI, parti au pouvoir du président Henri Konan Bédié. Ce pari était d'autant plus difficile à tenir que le parti du président Bédié c'est arrogé presque tous les droits de presse et de communication audiovisuelle. Aujourd'hui ces pratiques relèvent de la banalité. Il existe en Côte d'Ivoire un journal quotidien progouvernemental, Fraternité Matin où les journalistes font beaucoup de zèle pour servir les pouvoirs successifs. Les comportements des personnels des médias posent le problème de leur professionnalisme, aggravant de ce fait, la crise que traverse déjà ce secteur.

[16] Article 19 de la constitution ivoirienne de 2016.

[17] Article 23 de la constitution du Benin.

[18] C.S. 6 février 1974 Abdourahmane Cissé, in Benoît Ngom, L'arbitrage d'une démocratie en Afrique: La Cour Suprême du Sénégal, p. 121 à 122. Paris, Présence africaine, 1989, 190p.

[19] Rapport général intitulé: Consultations électorales 1990-1995: Bilan, implication de la francophonie et perspectives d'avenir. A.C.C.T. – D.G.C.J.J., 1995, 36p dactylographiées.

A l'occasion du processus de démocratisation ayant entraîné la libéralisation de la presse, beaucoup de personnes se sont senties la vocation de journalistes, au mépris des règles relatives aux devoirs et obligations de ce secteur d'activité. Certains journalistes profitant de la nouvelle donne se sont mis davantage au service des pouvoirs en place, de sorte qu'en les lisant ou en les écoutant, on se demande s'ils ne sont pas tous devenus des portes parole du gouvernement. La carence persistante des journalistes africains tient au fayotage et zèle auxquels ils ont du mal à renoncer. Ce sont de véritables apologistes, des laudateurs, des caisses de résonance. Quant à leurs confrères de la presse dite indépendante, longtemps privés de liberté, en abusent et transforment ainsi leurs journaux en feuilles de choux. Il en résulte un imbroglio et des antagonismes profonds dans ce secteur de nature à empêcher l'éclosion d'une véritable identité du journaliste dans les Etats du continent africain (L.C. BOYOMO-ASSALA, 1996, pp.1-14). Ces comportements journalistiques joints à ceux des politiques constituent une sorte d'alchimie négative rendant compte de ce que l'alternance démocratique reste encore sous nos tropiques un véritable supplice de tantale.

II – L'alternance démocratique en Afrique, un véritable supplice de tantale

Cette volonté de confiscation du pouvoir de l'autorité établie est traduite dans sa vision d'un pouvoir viager en déhors duquel elle s'estime réduite à sa plus simple expression. Toutefois, cette tentation de maintien absolu au pouvoir emporte souvent des conséquences graves sur l'équilibre des Etats.

1 – La tentation d'un pouvoir viager

La tentation de confiscation du pouvoir s'exprime, d'une part, par les amendements ou des modifications constitutionnelles intempestives et, d'autre part, par le refus systématique de dialogue politique avec l'opposition et donc de gestion solitaire du pouvoir.

1-1 : Les amendements ou les modifications constitutionnelles intempestives

Dans de nombreux Etats africains notamment de l'espace francophone, la situation est telle que la transcription juridique du pluralisme politique, en tant que projet de démocratisation, n'incarne pas toujours une rupture par rapport à l'ordre juridique fondé sur le parti unique. L'institutionnalisation du pluralisme politique, dans le sens d'une plus grande démocratisation, reste donc relativement limitée. En effet, cette situation résulte de la psychologie de certains acteurs de la vie politique nationale qui, par leurs calculs, leurs passions, leurs incohérences et manque de conviction, sont prêts à sacrifier des efforts collectifs de tentative de construction d'un ordre juridique fondé sur le pluralisme politique, à des fins personnelles. Il est donc évident que ces dirigeants politiques africains n'ont qu'une conception patrimoniale du pouvoir.

Cette volonté de maintien du néo-patrimonialisme et du retour à la présidentialisation du régime, s'est vérifiée en Côte d'Ivoire avec le Général Guéhi qui après son coup d'Etat du 24 décembre 1999, a tenté par une élection présidentielle pipée de légitimer son pouvoir. Ainsi, alors que les premiers résultats des urnes lui étaient défavorables, il n'avait pas hésité à dissoudre la commission électorale indépendante pour se proclamer vainqueur. Quant à son prédécesseur, le président Henri Konan Bédié en son temps, avait initié en 1998 une révision constitutionnelle contraire à

l'esprit du multipartisme. L'article 9 du texte faisait passer la durée du mandat présidentiel de cinq à sept ans.

Mais il n'aura pas le temps de jouir de cette stratégie de maintien au pouvoir car renversé par le coup d'Etat de Robert Guéhi. Cette dynamique de maintien au pouvoir reste encore aujourd'hui une réalité.

Au Burkina Faso, alors que la constitution limitait à une fois la possibilité de réélection du président de la République[20], le président Blaise Compaoré avait révisé la constitution du pays afin de permettre au président de se présenter autant de fois qu'il le souhaite à l'élection présidentielle.

De même au Sénégal, le président Abdou Diouf avait proposé la suppression dans la constitution toute limitation du nombre de mandat à la présidence de la République, ce qui faisait penser à l'instauration d'une « présidence à vie ». (T. SOTINEL, 1998, p. 3). Ainsi, alors que l'article 21 de la constitution stipulait que « Le Président de la République est élu au suffrage universel direct et au scrutin majoritaire à deux tours. Il n'est rééligible qu'une seule fois » (loi constitutionnelle n°91-46 du 6 octobre 1991), cette disposition sera abrogée par la loi n° 98-43 du 10 octobre 1998 portant révision des articles 21 et 28 de la constitution. La nouvelle disposition pose dorénavant que « Le Président de la République est élu au suffrage universel direct et au scrutin majoritaire à deux tours ». Ce texte revient manifestement sur un des fondements du néo-constitutionnalisme africain qui visait principalement la limitation du présidentialisme et de l'autoritarisme. Il résulte de cet état de fait, un refus du dialogue politique et une gestion solitaire du pouvoir.

1-2 : Refus du dialogue politique et gestion solitaire du pouvoir

Les élections ont, en général, pour fonction la légitimation des personnes souhaitant exercer les fonctions qui relèvent de la souveraineté et d'assurer l'institutionnalisation des pouvoirs que ces personnes incarnent. Mais en Afrique les élections restent au stade de la parodie dans la mesure où les dirigeants africains ont encore du mal à habiter l'idée de la possibilité de l'alternance. Les élections sur le continent africain restent profondément marquées du sceau du néo-patrimonalisme.

En effet, dans le système néo-patrimonial, le professeur Meschériakoff parle d'élection-ratification où « le vote a pour objet de montrer publiquement que la population apporte son soutien au chef de l'Etat et le rôle de l'administration est de faire en sorte que le vote soit massif ». Certaines déclarations ou discours d'autorités politiques africaines rendent compte de cet état d'esprit. Ainsi, il est prêté à l'ancien président congolais, Pascal Lissouba, cette phrase: « on n'organise pas les élections pour les perdre (P. YENGO, 1998, pp. 35-45).

Le président malien Moussa Traoré pouvait être considéré en son temps comme l'inspirateur direct de l'opposition virulente à la démocratisation de son régime. Ainsi, il déclarait à l'égard des

[20] Article 37 ancien de la constitution du Burkina Faso. Voir également dans le cadre de la situation centafricaine, Lucien Ahonto, Centrafrique: polémique autour d'une revision constitutionnelle, L'Autre Afrique, n°59, du 16 au 22 septembre 1998, p.33.

manifestants qui dénonçaient son autoritarisme: « j'attacherai les feux de l'enfer sur la tête de ceux qui réclame la démocratie ».

La situation électorale au Cameroun relève du même acabit, au grand désespoir de l'opposition qui ne sait plus à quel saint se vouer[21].

L'inquiétude suscitée par ces comportements antidémocratiques avait amené les autorités françaises dont on peut légitimement douter de la bonne foi en la matière, à lancer un appel aux autorités ivoiriennes du régime de l'ex président Henri Konan Bédié, en ces termes: « dans la perspective des prochaines échéances électorales, l'établissement d'un dialogue constructif entre les autorités ivoiriennes et l'opposition démocratique … devrait s'imposer » (G. LABERTIT, 1998, p. 14). Mais cet appel n'a pas eu d'écho favorable auprès du président Bédié qui s'est inscrit dans une dynamique de marginalisation du Dr Allassane Ouattara, ancien premier ministre et actuel chef de l'Etat ivoirien. Le summum de cette politique fut la construction et la mise en œuvre du concept hérétique de l'ivoirité sur la base duquel le Dr Allasane Ouattara dont le président Bédié contestait la nationalité, pouvait être interdit de participer à l'élection présidentielle prévue en 2000.

La situation électorale africaine est rendue davantage inextricable par l'inefficacité, le soupçon de partialité et la confusion entre le parti au pouvoir et l'administration chargé d'organiser les élections. L'opposition démocratique après avoir battu le pavé en vouant le ministère de l'intérieur aux gémonies, a réussi à faire instituer une commission électorale indépendant, véritable administration de mission (E. PISANI, 1956, pp. 315-330) dont la dénomination[22] et la composition varient selon les pays.

Cette expérience de commission électorale spécifique aux Etats d'Afrique noire francophone, à qui incombe dorénavant la tâche d'organiser des élections justes et transparentes, n'a pourtant pas encore réussi à prouver son efficacité, en particulier en éradiquant la fraude. Elle ne semble donc pas à l'instar de l'administration classique (ministère de l'intérieur et de l'administration du territoire) d'offrir toutes les garanties d'impartialité, de sincérité et de transparence nécessaires.

Toute l'alchimie et les méthodes par lesquelles les acteurs politiques se mettent volontairement en marge de la légalité pour atteindre leurs buts suscitent à l'évidence de vives contestations de nature à entraîner de graves conséquences sur la stabilité des Etats.

2- Les conséquences de l'absence d'ouverture politique

Les conséquences prévisibles et inévitables de cet embastillement politique s'expriment en des contestations tous azimuts du pouvoir en place avec la possibilité de dégénérescence en conflits ouverts.

[21] A propos des élections au Cameroun, le professeur Stéphane Doumbe Billé écrit qu' « il ne s'agit pas seulement de trucage des élections… Ce qui serait en cause, attesté par les rapports des observateurs internationaux, ce serait un véritable détournement des suffrages en faveur du candidat sortant », en l'occurrence le Président Paul Bya. Voir, Les transformations au Cameroun: un élargissement prudent, p.74, in Henry Roussillon.

[22] Côte d'Ivoire Commission électorale indépendante (CEI), Burkina Faso Commission électorale nationale indépendante (CENI), etc.

2-1 : Des contestations du pouvoir en place

Les contestations peuvent être le fait des populations qui entendent exprimer de manière peu orthodoxe leur ras le bol face à un pouvoir muré dans la surdité et le mutisme face aux revendications et appel à l'ouverture démocratique. Ce sont de telles manifestations qui ont emporté le régime du président Blaise Compaoré du Burkina Faso dont la sortie peu glorieuse l'a contraint à se réfugier en Côte d'Ivoire. C'est également le cas du président Alpha Condé de la Guinée surpris par un coup d'Etat qui l'a renversé.

La contestation du pouvoir établi peut également prendre l'allure de changements anticonstitutionnels dont la condamnation est prévue par l'article 4 (p) de l'acte constitutif de l'Union africaine. Il s'agit certes des coups d'Etat, mais par changement anticonstitutionnel il faut entendre aussi, l'intervention de mercenaires pour bouleverser un gouvernement démocratiquement élu ou le remplacement d'un gouvernement démocratiquement élu par des groupes armés dissidents ou des mouvements rebelles ou enfin le refus par un gouvernement en fin de mandat de céder le pouvoir au parti sorti vainqueur d'élections libres et transparentes. Ces définitions ont figuré dans la déclaration relative au cadre de réaction de l'Organisation panafricaine face aux changements anticonstitutionnels de gouvernement[23].

Par ailleurs, en cette période du multipartisme, l'armée est considérée comme détentrice des moyens de changement politique et juridique tout comme des moyens de blocage. Ainsi, alors qu'il était encore dans l'opposition, l'ex président ivoirien Laurent Gbagbo déclarait: « (…) Sans prise de position de l'armée, qu'elle décide d'appuyer la lutte de l'opposition ou simplement s'efface du jeu politique, il ne peut y avoir de changement profond » (F. POMPEY, 1997, pp. 14-15). On en vient même à penser dans certains pays africains que le changement ne peut plus venir des urnes mais de la lutte armée, c'est le cas actuel du Mali avec le soutien populaire de tout le people malien voire africain au colonel Assini Goïta qui après avoir renversé IBK préside aux destinées du pays. Au gabon, le leader de l'opposition, le père Paul Mba Abessole déclarait sans ambages que « s'il y a un Kabila, qu'il sorte, nous le suivrons » (A. SHUNGU. S. MONDJO, 1997, pp. 18-19) par référence à celui qui a fait chuter Mobutu.

En tout état de cause, ces coups d'Etat sont justifiés par leurs auteurs par la persistance des conflits entre les hommes politiques qui bloquent le fonctionnement des institutions ou l'impuissance des autorités établie face à l'insécurité grandissante du fait du terrorisme, c'est le cas au Mali. Au Zaïre, actuelle République Démocratique du Congo (RDC), le coup d'Etat du général Mobutu avait été présenté comme la conséquence du conflit qui opposait le président Joseph Kasavubu et le premier ministre Patrice Lumumba (E. MBOKOLO, 1985, p. 2124). Au Niger, le coup d'Etat du général Baré Maïnassara, du 27 janvier 1993 serait le résultat du conflit entre le président, Mahamane Ousmane, et le premier ministre, Hama Amadou et qui aurait paralysé le fonctionnement régulier des institutions (E. GREGOIRE. J.P. OLIVIER DE SARDAN, 1996, p. 14).

En Côte d'Ivoire, à l'issue du coup d'Etat du 24 décembre 1999 et qui a entrainé la chute du président Bédié, le Général Guéhi auteur de ce coup de force déclarait être venu « balayer la

[23] Adoptée à Lomé en juillet 2000, AU Doc. AHG/Decl. 5(XXXVI), paragraphe 11.

maison » pour ensuite remettre le pouvoir aux autorités civiles. Mais ce dernier va tenter à la suite d'élections perdues, de se maintenir au pouvoir, auquel il sera bien obligé de renoncer suite à des manifestations populaires.

En revanche dans d'autres Etats, ce sont des militaires, après un coup d'Etat, qui vont imposer les réformes. C'est la situation connue dans une moindre mesure au Tchad, mais surtout au Mali où le Général Amadou Toumany Touré, va remettre le pouvoir aux civils, à l'issue de la période de transition, comme il s'y était engagé.

Tout ceci montre bien à l'évidence le rôle ambigu de l'armé en Afrique noire. Elle est capable par sa neutralité politique de laisser le processus de démocratisation prendre encrage ou par son activisme soit imposer les réformes, soit mettre en danger tout le processus de démocratisation. L'on comprend aisément la méfiance des dirigeants africains à l'égard des forces armées. La stratégie trouvée par ces autorités dirigeantes consiste à user de tous les moyens et méthodes pour avoir le soutien indéfectible des militaires. C'est ainsi que les rémunérations et autres avantages des militaires sont largement supérieurs à ceux des autres agents de l'Etat de niveau équivalent[24]. Même les coupures budgétaires imposées par les bailleurs de fonds et qui ont entrainé la diminution de la solde des agents publics n'ont pas toujours atteint les militaires. L'on peut donc les considérer sans exagération de privilégiés[25]; ce qui les amène par un renvoi d'ascenseur à s'identifier au pouvoir. Ainsi, par réaction épidermique, toute contestation du régime est mal vécue par ces militaires qui considèrent les contestataires comme des ennemis voulant porter atteinte à leurs avantages et prérogatives.

Tous ces procédés ne sont rien d'autre que des méthodes antidémocratiques de maintien et de conservation de pouvoir, bloquant ainsi la libre expression du pluralisme politique.

Ainsi s'il est vrai que la solution militaire peut être perçue comme un échappatoire d'un peuple désespéré qui n'a d'autre choix que de s'en remettre à l'armée comme c'est le cas actuel au Mali, toujours est-il que l'irruption de l'armée dans l'arène politique jointe au mécontentement croissant de la population constitue un véritable cocktail explosif de nature à créer à la fois une instabilité institutionnelle et normative de nature à provoquer à terme un conflit ouvert.

2-2 : Risque de conflit ouvert et instabilité institutionnelle

Au lendemain des indépendances africaines, la plupart des rares conflits qui déchiraient le continent opposaient des Etats entre eux; aujourd'hui, on constate que les nombreux conflits que connait l'Afrique sont internes et d'origine diverse. Comme déjà mentionné, ils sont pour l'essentiel la conséquence entre autres, de blocages institutionnels profonds, d'impasses politiques, d'insuffisance de légitimité de l'élite au pouvoir, de l'échec des procédures d'alternance et de la malgouvernance.

[24] Martin Michel L., Le soldat africain et le politique. On peut lire à la page 56: « Au Mali et au Dahomey (actuel Bénin), par exemple, le gouvernement qui, dans le but de faire face à des graves difficultés financières et économiques, décida de réduire de près de 25% les traitements des fonctionnaires, prit grand soin d'éviter qu'une telle mesure n'affecte l'administration militaire ».
[25] Ibid, p.56.

A la volonté des populations de rompre l'ordre ancien, s'oppose le conservatisme, voire l'immobilisme des élites qui usent de tous les artifices pour maintenir les acquis et sauvegarder leur position: manipulation des textes de loi, dévoiement des élections, mainmise sur les institutions judiciaires, instrumentalisation des médias …

Par ailleurs, la lutte pour le pouvoir en Afrique noire prend souvent une allure anarchique voire chaotique parce que nombres d'entités politiques taillées sur mesure par la seule volonté coloniale, constitue une imposture sociologique et politique, en dépit de leur béatification par le droit international. A l'évidence, ce sont ces différentes réalités qui participent à la déflagration des Etats du continent noir en raison de la conflictualité en spirale, véritable trame du mal qui répand la terreur. La violence entendue comme contrainte illégale et illégitime en vue d'imposer des choix et des options, a ainsi très souvent été utilisée en Afrique noire pour atteindre des buts politiques. Cette violence tend à devenir comme au Togo, un nouveau mode d'expression politique (C.M. TOULABOR, 1996, pp.116-125), ou par la levée de milice au Congo, une des expressions de la criminalisation de l'Etat (J.F. BAYARD, S. ELLIS, B. HIBOU, 1997, pp. 43 et 55). C'est ainsi qu'on peut expliquer la victoire de la rébellion Kabila sur le président Mobutu du Zaïre. Cette victoire va donner au changement de dénomination du pays (actuellement république démocratique du Congo) et à l'adoption d'une nouvelle constitution[26]. De même comme en Côte d'Ivoire, au Congo Brazzaville, le pouvoir du président Pascal Lissouba ne va pas résister à une guerre civile qui verra la victoire de son rival Dénis Sassou N'guesso. Ce dernier va également dissoudre toutes les institutions et faire adopter un acte fondamental[27].

Au Niger à la suite de la cohabitation conflictuelle entre le président Mahamane Ousmane et le premier ministre Hama Amadou, le colonel Ibrahim Baré Maïnassara[28], chef d'état-major des armées, va prendre la tête d'un coup d'Etat. Il va alors dissoudre toutes les institutions, suspendre les partis politiques et surtout proposer une nouvelle constitution.

Il est évident que cette instabilité institutionnelle voire normative freine l'éclosion et l'enracinement de structures démocratique et l'effectivité du pluralisme politique.

CONCLUSION

Si le multipartisme politique investit la quasi-totalité des domaines et institutions, il se pose toutefois la question de savoir si les Etats négro-africains ont la ferme volonté d'enraciner l'idéal démocratique que le pluralisme politique est porteur. La réponse à cette question déborde largement l'affichage juridique présenté et les discours enthousiastes qui prônent le changement. Cet état de faits relève à l'évidence de la volonté des dirigeants politiques africains à coordonner, les réformes juridiques faites ou envisagées et leurs comportements quotidiens qui, faut-il le souligner, restent très souvent volontairement décalés par rapport à l'ordre juridique nouveau. La Centrafrique a offert un exemple éloquent de ce décalage. En effet, le général André Kolingba qui

[26] Décret-loi constitutionnel n°3 du 28 mai 1997 de la République démocratique du Congo.
[27] Acte fundamental de la république du Congo, du 24 octobre 1997.
[28] Il sera également victime d'un coup d'Etat le 9 avril 1999, dirigé par le commandant Mallam Wanké, au cours duquel il sera assassin.

martelait sa volonté de démocratiser son pays a pourtant tenté de remettre en cause l'élection présidentielle du 22 août 1993 qu'il était sur le point de perdre.

Mais en admettant même l'existence de cette volonté politique, l'Afrique noire a-t-elle les moyens matériels pour conduire dans les faits cette démocratisation ? En effet, si quelques Etats du continent y arrivent, de nombreux exemples incitent à la réserve. C'est le cas des élections en Centrafrique, au Bénin mais aussi dans nombres de pays africains de l'espace francophone assurées en grande partie grâce à l'aide de la France.

Mais ne dit-on pas qu' « une main qui donne est celle qui ordonne ? » Comment s'étonner que nos Etats africains soient mis sous coupe réglée de la France s'ils ne sont pas en mesure de s'affranchir des financements de l'ex puissance coloniale en matière d'organisation d'élections. On décrie toujours le comportement de la France en Afrique sans nous donner les moyens de nous passer d'elle. Si on accepte donc l'idée que la coopération avec la France reste la solution envisageable pour rendre effectif le processus de démocratisation sur le continent africain, on s'inscrit dans un mouvement circulaire et statique de régression car la France ne fera jamais rien en Afrique qui soit contraire à ses intérêts. Il appartient donc aux africains de prendre la mesure de cette réalité pour se donner tous les moyens impensables à l'affirmation du droit et à l'enracinement d'une véritable démocratie sur le continent africain.

Bibliographie

Ouvrages collectifs

Anyang Nyongo Peter, « L'Etat, les militaires et la gauche », in P. Anyang Nyongo (sous la dir. De), *Afrique : la longue marche vers la démocratie*, pp. 7-25. Préface de Samir Amir, Paris, Publisud, 1988, 252p.

Badinter Rober, « Quelques réflexions sur l'Etat de droit en Afrique », in Conac Gérard (sous la dir. De), *L'Afrique en transition vers le pluralisme politique*, Paris, Economisa, 1993, 517p.

Mukoko Mbonjo Pierre, « Régimes militaires et transition démocratique en Afrique: à la recherche d'un cadre d'analyse théorique », *Afrique 2000*, n°13, mai 1993, pp.38-58.

Mwayila, Tshiyembe, *L'Etat postcolonial facteur d'insécurité en Afrique*, Paris, Présence aficaine, 1990, 157p.

Nkoa Atenga Camille, *Général, Les armées africaines à l'heure de la démocratie et des droits de l'homme*, Paris, EDICEF, 1996, 191p.

Pabanel Jean-Pierre, *Les coups d'Etat militaires en Afrique noire*, Paris, L'Harmattan, 1984, 188p.

Articles

Ahonto Lucien, « Centrafrique: polémique autour d'une révision constitutionnelle », *L'Autre Afrique*, n°59, du 16 au 22 septembre 1998, p.33.

Ben Achour Yadh, « Les leçons de l'élection sénégalaise », *Jeune Afrique l'Intelligent*, n°2065, du 8 au 14 août 2000, p.23.

Bougnessan Yé Arsène, « Compaoré n'est pas président à vie », interview, *Jeune Afrique*, n°1886, du 26 février au 4 mars 1997, p.32.

Bourgi Albert, « Afrique: l'impossible alternance », *Jeune Afrique*, n°1918, du 8 au 14 octobre 1997, p.10.

Bourgi Albert, Weiss Pierre, « Crise du parti unique, contestation du pouvoir personnel, aspirations démocratiques », *Le Monde diplomatique*, n°436, juillet 1990, p.5.

Casteran Christian, Mali: la démocratie dans l'impasse, Jeune Afrique Economie, n°242, 2 juin 1997, pp.10-15 et Les outils neufs de la démocratie, pp.92-95.

Colombani Olivier, « Cameroun: des ratés dans la démocratisation », *Croissance*, n°358, janvier 1993, pp.32-33.

Gaulme François, « L'année du multipartisme en Afrique francophone », *Marhés tropicaux et méditerranéens*, n°2361 février 1991, pp.305-307.

Gauvrit Eric, « Congo: l'épreuve des urnes », *L'Afrique politique*, 1997, pp.295-317.

Gouaud Christian, « Recherche sur le phénomène de transition démocratique », *R.D.P*, n°1, janvier-février 1991, pp.81-120.

Wodié Wangah Francis, « Régimes militaires et constitutionnalisme en Afrique », *Penant*, n°802, janvier-mai 1990, pp.195-204.

Yengo Patrice, « Un recours endémique à la violence », *Afrique contemporaine*, n°186, avril-juin 1998, pp.33-45.

SANKOFA N° 21, décembre 2021, pp. 225-232 *ISSN : 2226-5503*

LA THÉMATIQUE DU « JE-TU » DE FEUERBACH ET LE CHRISTIANISME

Koko Marie-Madeleine **SEKA**
Institut National Supérieur des Arts et de l'Action Culturelle (INSAAC)
(Côte d'Ivoire) Abidjan
mariemadeleineseka@gmail.com

RÉSUMÉ

Feuerbach est considéré comme le père de **l'athéisme** parce que son acharnement contre la religion et spécialement le christianisme lui a valu une renommée. Il a procédé à la réduction de la théologie en montrant que tous **les dogmes chrétiens** n'étaient en réalité que les valeurs propres à l'homme. Pourtant, avec sa thématique du **Je-Tu,** il amorce le début de la **réalité chrétienne**. Ne serait-il pas opportun de découvrir cette approche du philosophe afin de redorer son image ? Comment se rapproche-t-il de la pensée chrétienne à propos de la sexualité, de la présence de l'autre ? L'objectif de cet article est de montrer la parenté entre la pensée de Feuerbach et celle du christianisme. Spécifiquement, il s'agit d'exposer sa thématique du Je-Tu et montrer le lien avec la pensée chrétienne.

Mots clés : Feuerbach, athéisme, les dogmes chrétiens, Je-Tu, réalité chrétienne.

ABSTRACT

Feuerbach is considered the father of atheism because his relentlessness against religion and especially Christianity earned him fame. He proceeded to the reduction of theology by showing that all Christian dogmas were in reality only the values proper to man. However, with its theme of the I-Thou, it initiates the beginning of the Christian reality. Wouldn't it be appropriate to discover this approach of the philosopher in order to restore his image? How does he approach Christian thought about sexuality, the presence of the other? The objective of this article is to show the relationship between the thought of Feuerbach and that of Christianity. Specifically, it is a question of exposing its theme of the I-Thou and showing the link with Christian thought.

Keywords: Feuerbach, atheism, Christian dogmas, I-You, Christian reality.

INTRODUCTION

La critique de la religion chez Feuerbach s'inspire d'un unique principe : l'homme alpha et oméga de sa philosophie. S'il a procédé à la réduction de la théologie, c'est pour manifester que l'homme est le seul contenu de l'idée de Dieu, et pour le sauver ainsi de l'aliénation. La tâche que s'est fixée Feuerbach est aussi simple que claire : restituer à l'homme ce qui lui appartient. Ainsi,

l'anthropologie, terme qui résume sa nouvelle philosophie, n'est que la religion devenue consciente d'elle-même, la religion qui se comprend elle-même. Feuerbach comprenait son rôle donc comme celui d'un nouveau Luther. Il se sentait appelé à reformer les religions, à réorienter la pensée et l'agir de l'homme en le disant en ces termes (1970, pp. 260-261) :

> « Celui qui ne connaît de moi que mon athéisme ne sait rien de moi… Je nie Dieu, cela signifie pour moi : je nie la négation de l'homme, je mets à la place de la position illusoire, fantastique, céleste de l'homme, qui dans la vie réelle amène nécessairement la négation de l'homme, la position sensible, réelle, par suite nécessairement aussi politique et sociale de l'homme. La question de existence ou de la non-existence de Dieu est seulement chez moi la question de l'existence ou de la non-existence de l'homme ».

C'est pourquoi, il serait regrettable de ne retenir de Feuerbach que l'aspect négatif. En effet, il a surtout révélé à ses contemporains une nouvelle vision de l'homme, un nouvel humanisme. Selon Cottier M.M. (1959, p. 135) : on lui doit « la charte d'une religion de l'homme ». Si Feuerbach nie le contenu de l'ancienne religion, il ne nie pas l'acte religieux lui-même. Mais celui-ci aura désormais comme contenu l'homme. C'est dire que la religion disparaît en tant que service de Dieu, mais renaît comme service de l'homme. La relation avec Dieu est alors remplacée par la relation avec les autres hommes :

> « L'amour pour l'homme ne peut être dérivé ; il doit être originaire. Alors, seulement l'amour peut être une puissance authentique, sacré, sûre. Si l'essence de l'homme est pour lui l'essence suprême, alors pratiquement la loi suprême et première doit être l'amour de l'homme pour l'homme, Homo homini Deus est le principe pratique suprême, tel est le tournant de l'histoire mondiale. Le rapport de l'enfant à ses parents, de l'époux à l'épouse, du frère au frère, de l'ami à l'ami, en général le rapport de l'homme à l'homme, bref les rapports moraux sont en soi et pour soi des rapports authentiquement religieux » (1968, p.426).

Par conséquent, l'homme n'a besoin que de ses semblables. S'il doit à la nature d'exister, il doit aux autres hommes d'exister comme homme. C'est donc l'unité « Je-Tu » qui désormais sera Dieu pour lui. A l'idéaliste qui dit « la vérité c'est moi », Feuerbach rétorque : « je suis homme avec d'autres hommes » (1959, p. 69). La perception anthropologique de Feuerbach fait du sujet le centre de la vie en société afin d'entrevoir les conditions de possibilité de vivre ensemble et, de ce fait, de l'agir moral. Que signifie donc cette unité Je-Tu ? Comment se rapproche-t-il de la pensée chrétienne ?

L'objectif de cet article est de montrer qu'au-delà de la critique négative de Feuerbach contre le christianisme, il y a des résultats positifs notamment celui de la relation Je-Tu qui est la véritable condition d'un vivre-ensemble paisible dans la société mondiale de nos jours. Pour y arriver ce travail se fera en deux parties. La première montrera l'essence du Je-Tu de Feuerbach, ce qui nous permettra de saisir réellement l'importance de l'autre chez lui. La seconde partie, quant à elle, sera consacrée à la similitude du Je-Tu avec le fondement du christianisme.

Le recours à des approches d'investigations s'avère nécessaire. Les méthodes analytique et documentaire seront les plus appropriées. Ce recours se justifie car dans cette étude, il s'agit d'analyser le lien entre la pensée de Feuerbach et le fondamental du christianisme. Dès lors, la recherche documentaire s'impose. En effet, celle-ci a consisté à rechercher des documents susceptibles de nous fournir des informations, des données nécessaires à la compréhension des

questions soulevées par le sujet afin de mener à bien la présente étude. Elle a donc porté non seulement sur les documents qui traitent de la thématique du philosophe mais sur ceux qui nous proposent le lien entre la philosophie de l'autre de Feuerbach et l'essentiel de la vie chrétienne.

I- « Je » et « Tu »

Durant sa période idéaliste, pour Feuerbach, la rencontre réelle entre les hommes n'était que celle de l'esprit. Toute communication d'ordre sensible ou d'ordre social entre les êtres humains n'était que le reflet éloigné de l'unité dans l'esprit qu'ils pouvaient atteindre en se hissant au niveau de la raison. A sa deuxième période, le philosophe faisait de l'humain l'horizon de compréhension et de réalisation de toutes les productions de l'homme. Selon lui, en connaissant, en aimant et en voulant, l'homme devient humain. Par là même, il se dépassait comme individu pour communier à l'humain. Feuerbach opérait, certes, en ce moment une différence entre le fait de rencontrer un individu « autre » seulement semblable essentiellement à moi et de rencontrer un « tu ».

Mais la rencontre dialogale qui place les partenaires de la rencontre dans une relation irréductible (je-tu) n'était pas encore saisie par lui comme ce sera le cas après 1843. En effet, avant, le « tu » demeurait l'avocat, le représentant, l'incarnation du genre humain. A présent, la destruction de la catégorie du genre humain favorise la réalité de la rencontre intersubjective concrète. Pour le Feuerbach de la troisième période, le « Je est essentiellement l'homme et le Tu, la femme », (1970, P. 247). C'est dire que la tournure empirico-réaliste de la nouvelle philosophie l'autorise à absolutiser la réalité biologico-organique de la sexualité. Pour lui : « il n'y a pas d'être humain en soi, il n'y a pas de présence dans chaque être humain d'un quelque chose (esprit, âme, substance …) qui serait ce qui le rend spécifiquement humain.

> « Obéis aux sens ! Tu es mâle de la tête aux pieds … le moi, que tu isoles en pensée de ton être sensible et masculin, est un produit de l'abstraction, qui a juste autant ou aussi peu de réalité que l'idée de la table platonicienne distinguée des tables réelles. Mais comme mâle tu te rapportes essentiellement, nécessairement à un autre moi ou être : la femme) dira Feuerbach (1960, P. 228).

De fait, c'est ce modèle empirique de la sexualité que le philosophe utilise alors pour montrer comment, de manière générale, l'absolu ne réside pas dans ce qui enferme un individu en lui-même, mais bien dans ce qui est appel à l'altérité, à la dépendance, à l'abandon, à la différence. Feuerbach a pleinement raison, non seulement en ce qui concerne les différentes relations familiales et sociales entre les hommes, mais aussi en ce qui concerne l'accès à la connaissance. Feuerbach l'explique mieux en ces termes (1970, P. 248) :

> « Je ne suis pas, oui, je ne ressens que comme « sujet –objet » non au sens de Fichte …, pour lequel « je », celui qui pense, et l'objet, ce qui est pensé, sont la même chose, mais dans le sens suivant lequel l'homme et la femme forment un concept synthétique. En effet, je ne peux pas me sentir ou me penser comme homme ou femme sans me dépasser et sans relier à ce sentiment ou à ce concept de moi-même en même temps le concept d'un autre être, distinct et cependant lui correspondant ».

Feuerbach continue en expliquant pourquoi il s'éloigne de Fichte pour qui le « Je » peut s'isoler. Le philosophe montre déjà ce que représente la femme dans la conception chrétienne et sa présence également en que l'autre' :

> « C'est pourquoi si je commence par m'abstraire de l'objectivité pour demander : par quel processus puis-je appréhender un objet en dehors de moi ? C'est comme si comme homme je ne tenais pas compte de la femme, je la soustrayais de l'espace philosophique, pour demander : de quelle façon puis-je appréhender un autre sexe, un être féminin en dehors de moi ? ... Je ne pense et je ne sens qu'en tant qu'homme ou en tant que femme, et je suis donc pleinement justifié à mettre la question : le monde n'est-il pas qu'une représentation et une sensation qui m'appartient ou encore une existence hors de moi ? Sur le même plan que la question : la femme ou l'homme ne sont-ils qu'une sensation qui m'appartient ou bien un être qui est hors de moi ? »

Dans la symbolique de Feuerbach, la femme représente « l'autre » ce qui aux yeux du théologien et du philosophe idéaliste, est l'incarnation de la négation. C'est ainsi qu'il propose ses fameux binômes qui opposent le cœur à la tête, la sensibilité à l'esprit, le sensualisme français au spiritualisme allemand, la religion à la philosophie … Si l'être humain est nécessairement masculin ou féminin et par là même inconcevable sans le partenaire de l'autre sexe, cela signifie clairement que de manière générale, il est essentiellement une grandeur empirique et naturelle. La nature est donc le « tu » de l'homme et de sa conscience. En d'autres termes, la conscience humaine dépend de la nature et ne peut la saisir par l'intermédiaire des sens que parce qu'elle est d'abord constituée par elle dira Feuerbach (1846, P. 355). La diversité naturelle et empirique des êtres humains est en fait pour le philosophe, le fondement de toute morale et de tout droit. Par conséquent, c'est la présence du « tu » qui éveille en moi la conscience morale et le sens de la responsabilité. Ainsi, la morale et le droit n'ont d'autre finalité que celle de concilier les différents désirs de bonheur sans dommage pour personne. Le thème de l'altérité abordé chez Feuerbach n'est pas une analyse psychologique et sociologique de la relation sexuelle ou, en général, des diverses relations des hommes entre eux. Ce n'est non plus une interprétation d'ordre spiritualiste, personnaliste ou existentiel de la rencontre dialogale. En insistant sur la constitution empirique, sensible, sexuée de l'individu humain, Feuerbach démystifie non seulement le postulat d'une subjectivité transcendantale mais encore toute considération mystique ou spiritualiste de la personne humaine ou de la rencontre. C'est pourquoi, Xhaufflaire M. dira qu' « il n'y a de commun entre Feuerbach et les philosophies de l'existence que leur hostilité à la métaphysique et à l'idéalisme. Mais les critères sur lesquels ils basent leur hostilité sont totalement divergents » (1970, P. 249).

A travers sa relation « je-tu », Feuerbach désire démontrer que le point de départ des temps modernes, depuis Descartes jusqu'à Hegel, à savoir le « je » tel qu'il fut compris souffre d'une double abstraction aboutissant au même résultat néanmoins. C'est que tout d'abord l'on omet de considérer la sensibilité du « je », on oublie qu'en réalité c'est constamment et uniquement un individu déterminé corporellement, spatialement et temporellement qui pense. Ensuite, on omet également de considérer le « tu » qui est livré par l'intermédiaire des sens et grâce auquel uniquement mon « je » se constitue. Nous comprenons toute l'importance que Feuerbach accorde à l'autre dans sa philosophie. A y voir de plus près, le philosophe est pour une sexualité « homme-femme » et il accorde une importance capitale à l'autre, celui sans qui la société n'aurait pas sa place. Il se rapproche donc des dogmes chrétiens certainement sans le vouloir. Le christianisme que Feuerbach rejette est en réalité prise à sa philosophie.

Comment se perçoit cette similitude entre la philosophie de l'autre de Feuerbach et le christianisme ?

II- « je-tu » et la pensée chrétienne

Feuerbach à travers sa thématique « Je-Tu » est en phase avec la réalité chrétienne. Nous percevons d'abord cela par l'acte de la création dans la Bible qui situe l'origine du fondement de la société puis la relation qu'il doit exister avec l'autre, son prochain selon la Bible. De fait, dans la Bible, l'acte créateur se fait par la mise en œuvre d'une expérience progressive de différenciation par la parole, dans l'acte de nommer. Ainsi, dans Genèse 2,18 : « Il n'est pas bon qu'Adam soit seul. Il faut que je lui fasse une aide qui lui soit assortie ». Les mots employés disent d'abord la coexistence de deux termes en correspondance et donc en vis-à-vis. Le créateur, qui se fait éducateur, invite à nommer pour sortir de l'indifférenciation ou plutôt pour exister dans l'acte de différencier. Adam est, de ce fait, posé dans son existence comme sujet capable de poser la réalité comme objet. Il est Sujet parlant. L'acte créateur qui intervient alors est décrit dans une analogie avec l'accouchement puisque Dieu fait sortir d'Adam un être autre que lui : quelqu'un, une femme, une épouse, une femelle qui est présentée à Adam. Elle est alors reconnue pour ce qu'elle est par un cri spontané qui se déploie sur le registre conscient du discours. Alors Adam s'écria : « pour le coup, c'est l'os de mes os et la chair de ma chair. Celle-ci sera appelée femme » (idem, 2, 23).

'être humain, Adam, est différencié d'abord en tant qu'être féminin épouse, et c'est par la nomination qui la reconnaît en tant que femme qu'il est distingué en second, dans le retour amorcé d'une réciprocité. Tout comme la pensée de Feuerbach, Le verset 2,24 tire une première conséquence dans le temps, pour ce monde contemporain de ce récit de commencement : « l'homme, être masculin n'existe qu'en achevant le processus de différenciation qui, en le posant comme époux, le sépare de son existence de fils né d'un père et d'une mère, lorsqu'il écrit : « C'est pourquoi l'homme quittera son père et sa mère et s'attache à sa femme ». Feuerbach et le christianisme contredisent l'homosexualité, une pratique sexuelle qui prend de l'ampleur. En effet, hommes, animaux et végétaux se maintiennent dans l'univers grâce à l'activité sexuelle. Pour les hommes en particulier, le poids politique d'une nation passe par son taux de natalité, le nombre de ses hommes valides et ses capacités économiques à soutenir des conflits militaires (Exode 1,8-22 et 2 Samuel 24,1-9). L'activité sexuelle est donc perçue comme une réponse à toute sorte de menaces de mort. Celles-ci, chez les hommes, donnent à l'existence des sexes une signification hautement religieuse. D'un strict point de vue anthropologique, la religion est en effet « la meilleure réponse possible aux exigences mêmes de la condition humaine », c'est-à-dire de la vie et de la mort dira Meslin M. (1988, P.24). En d'autres termes : la relation sexuelle est un moyen de conjurer la mort parce que selon Heller K. (2004, pp 49-67) :

> « Seule l'activité sexuelle, liée à une succession harmonieuse des saisons, permet à tous les êtres vivants d'exister et de se multiplier. Un dysfonctionnement au niveau de la sexualité et du climat provoque indistinctement une crise qui peut aboutir à la disparition d'une ou de plusieurs races, à la mort des dieux et à une fin du monde ».

De cette façon, la présence de l'autre, de la femme, donc de l'activité sexuelle est considérée comme une nécessité vitale à caractère universel. La relation entre l'homme et la femme n'a pas seulement une portée intime, mais cosmique. Il y a donc des rapports existentiels entre l'acte sexuel régulier entre l'homme et la femme parce qu'ils permettent aux hommes de survivre dans

l'univers l'oeuvre de Kramer S-N. (1991, pp 55-80). Ainsi se dessine une finalité de la relation homme-femme toute particulière : dans leur existence sexuée respective, l'homme et la femme sont associés à l'œuvre divine de création et de salut. Cette réalité est exprimée de manière privilégiée en Genèse 2 comme nous le disions. Selon ce récit, Dieu prend une part de la chair de l'homme pour en façonner une femme. Par ce fait, l'homme et la femme se trouvent en position de vis-à-vis tout en demeurant la même chair et les mêmes os. Ainsi, la femme n'est pas un complément qui s'ajouterait à l'homme du dehors. Elle n'est pas non plus un prolongement de l'homme. En tirant la femme de la chair de l'homme, Dieu ne pose pas l'homme et la femme l'un en face de l'autre comme deux entités séparées. L'un ne complète pas l'autre comme si l'homme mâle n'était pas complet sans la femme et réciproquement.

Mais la Bible affirme ceci : arrêter la création de l'être humain à l'homme mâle n'est pas bon pour lui en raison de la solitude où il se trouve. « Dieu met alors en face de l'homme un vis-à-vis constitué de la même chair et des mêmes os. Il n'y a donc ni répartition, ni complémentarité mécaniques entre l'homme et la femme. Désormais, la chair unique est par l'homme et la femme partagée, échangée entre eux. L'homme et la femme se découvrent « être deux en une chair unique ». Dans la pensée hébraïque en effet, l'amour ne se fonde pas sur le manque et le désir, mais s'enracine dans le fait que la femme est par rapport à l'homme proche et lointain. Elle est proche en tant que humain-humaine, ish-isha, « l'os de mes os et la chair de ma chair » (Gn 2,23). En même temps, elle est lointaine du fait qu'elle n'est pas un alter ego de l'homme, selon une copie conforme. L'un et l'autre sont différents, indépendants, autosuffisants, et toutefois homogènes. Le propre de l'amour consiste donc pour l'un et pour l'autre à franchir constamment la distance créée par l'altérité. La commune dignité, l'égalité de l'homme et de la femme sont révélées dans une communauté d'existence où se produit un échange mutuel de ce que chacun est et a en propre. Cette constitution exclut toute solitude. Au seul être humain, il appartient d'aller à deux vers la chair unique, l'état de non-solitude.

Ainsi, être homme et femme signifie réduire en permanence la solitude en faisant apparaître un amour de nature nouvelle. Celui-ci n'est pas la juxtaposition d'expériences à répétition, ni une succession de rencontres au nombre jamais défini. L'homme et la femme ne sont pas seulement deux-en-une-seule-chair à l'origine, mais ils sont aussi appelés à réaliser une nouvelle unité, à devenir une seule chair (Genèse 2,24). Cet appel à une unité nouvelle dépasse de beaucoup la simple dimension biologique de l'acte sexuel comme chez Feuerbach. En réalité, elle vise un état nouveau qui est à la fois communion de vie et gratitude réciproque propres aux conditions de vie révélées par l'alliance de Dieu avec Abraham et sa descendance. Aussi, pour la théologie hébraïque, « l'amour est ouvert vers le futur et non vers le passé ». En cela, la pensée hébraïque se distingue nettement d'une conception occidentale de l'amour caractérisé par la langueur et le chagrin. Dans une vision chrétienne, la communauté faite de « connaissance amoureuse » de l'homme et de la femme est à comprendre comme une marche vers la chair unique de la communauté du Christ et de l'Église et de la vie du couple au sein de cette communauté où le Christ peut dire à son Église : os de mes os et chair de ma chair. Ainsi se découvre une nouvelle signification de la relation homme-femme comme chez le philosophe qui appelle à considérer le « Tu » comme un autre dont « Je » doit prendre soin.

Au-delà de la relation sexuelle entre l'homme et la femme que partagent Feuerbach et le christianisme, il y a également cette nécessité de l'autre pour vivre bien. Il s'agit ici de l'intersubjectivité. De fait, lorsque « L'Eternel Dieu dit : Il n'est pas bon que l'homme soit seul… » (Genèse 2 ; 18), il invitait par ailleurs, l'homme à vivre une vie sociale, des relations sociales. Selon Whit Criswell, dans son article, L'essentiel pour vivre au 21ème siècle sur un rapport du Département de la Santé Mentale des USA, l'auteur stipule que si une personne n'a pas d'amis, elle court trois fois plus de risques de mourir plus tôt, quatre fois plus de risques de souffrir d'épuisement émotionnel, cinq fois plus de risques d'être cliniquement dépressive, et dix fois plus de risques d'être hospitalisée pour des troubles émotionnels ou mentaux ». Nous comprenons la nécessité de l'autre. On a besoin les uns des autres. « Deux valent mieux qu'un, parce qu'ils retirent un bon salaire de leur travail. Car s'ils tombent, l'un relève son compagnon » (Ecclésiaste 4 ; 9-10).

> « Ainsi, selon la perspective chrétienne, vivre, c'est vivre pour quelqu'un, au service de la vie, c'est faire vivre l'autre. C'est ce genre, cette qualité de vie, propre à Dieu, qui fait de la vie, de nos vies individuelles et communautaires une grâce et une source de grâces ». (Compagnon de prière, la parole de Dieu au cœur de L'Afrique, Côte-d'Ivoire, n°256, 30 Avril, 2021).

A l'image donc de Jésus, les hommes sont appelés à entrer dans cet amour, donation sans réserve de soi pour le bonheur d'autrui qui seul est capable de permettre aux individus, aux communautés et aux peuples de vivre ensemble les uns les autres. Feuerbach l'a si bien compris avec sa thématique du Je-Tu. C'est ce mystère de la vie qui constitue le secret, mieux le fondement divin du bonheur, du développement harmonieux et solidaire, dans la justice, la vérité et la paix que Jésus donne aux chrétiens et à tous les hommes et au monde comme repère et source transcendants de la vie en plénitude. Prendre donc et comprendre, soi-même, faire comprendre et déguster la vie à l'autre à sa racine, en Dieu, telle est la profondeur de la vie qui transforme et transfigure l'homme. L'amour de l'autre et pour l'autre, détruit la défiance, l'égoïsme, la méchanceté, la peur, la haine, la méfiance, la vengeance, les divisions, la faim, la disette et la soif provoquée et instaure au contraire la confiance, la sérénité, la sécurité, l'abondance, l'unité, la communion et la paix.

CONCLUSION

Au terme de cette réflexion sur la thématique du « je-tu » de Feuerbach et le christianisme, il ressort que le précurseur de l'athéisme n'est pas définitivement et totalement loin des préceptes chrétiens. A travers sa thématique, le philosophe a montré l'importance de l'autre en la personne de la femme et progressivement la présence de l'autre en général. Ainsi, dans une première partie, nous avons montré la conception de ce couple « je-tu » en insistant sur l'évolution de sa thématique. Dans une deuxième partie, nous avons mis en relation la philosophie de l'autre de Feuerbach avec le fondement du christianisme qui est l'importance de l'intersubjectivité pour des relations sociales humaines et paisibles. Ainsi, nous comprenons que le christianisme comme pense le philosophe n'est pas en dehors de la sphère de la société. Le christianisme ne détourne pas l'homme de ses véritables tâches humaines. Au contraire, selon *Le compendium de la doctrine sociale de l'Eglise* (2004, n°559.332), l'homme est invité : « à se découvrir comme être transcendant, dans chaque dimension de la vie (…), y compris sur le mariage entre un homme et une femme, elle constitue la cellule première et vitale de la société ».

Alors, ne serait-il pas indispensable en ce 21ème siècle où toutes les sociétés du monde vivent les tentations du pouvoir, de l'argent, des biens matériels, du pouvoir politique, d'inviter, dans les débats publics, Dieu afin qu'il aide l'humanité dans sa recherche active du bien commun ?

Bibliographie

GEORGES M-M Cottier, 1959, *L'athéisme du jeune Marx. Ses origines hégéliennes*, Vrin Paris.

HELLER Karin, 2004, « Homme et femme, un et pourtant différents Fondements bibliques et théologiques d'une compréhension des sexes », dans *Nouvelle revue théologique*, tome 126, pp 49-67.

KRAMER S-N., 1991, *Le mariage sacré*, Berg international, Paris.

LA SAINTE BIBLE, 2010, version Louis Segond, Bibli'O.

LUDWIG Feuerbach,
- 1970, Feuerbach et la théologie de la sécularisation, Cerf, Paris.
- 1968, L'essence du Christianisme traduit de l'allemand par Olivier Jean-Paul, Maspero, Paris.
- 1960, Œuvres complètes, 2ème édition, volume 2.

MESLIN Michel, 1988, *L'expérience humaine du divin. Fondements d'une anthropologie religieuse*, collection Cogitatio Fidei, 150, Cerf, Paris.

XHAUFFLAIRE Marcel, 1970, *Feuerbach et la théologie de la sécularisation*, Cerf, Paris.

''Compagnon de prière, la parole de Dieu au cœur de L'Afrique'', Avril, 2021, Côte-d'Ivoire, n°256, 30.

SANKOFA N° 21, décembre 2021, pp. 233-242 *ISSN : 2226-5503*

SPINOZA ET BOA THIEMELE ET LA QUESTION DES CROYANCES SUPERSTITIEUSES

N'guessan Fidèle **KOUASSI**
Université Félix Houphouët-Boigny
(Côte d'Ivoire) Abidjan
fidelekouassi225@gmail.com

RÉSUMÉ

La superstition constitue, depuis la nuit des temps, une maladie du genre humain. Elle est une croyance paralysante et aliénante à laquelle tous les hommes sont sujets sans exception. Pour trouver le fondement d'une telle croyance afin d'aider le commun des mortels à s'en défaire, il est judicieux de recourir à la philosophie spinoziste et à la dégaoutique.

Mots clés : superstition, sorcellerie, connaissance, dégaoutique, sotériologie

ABSTRACT

Superstition has been a human desease since time immemorial. It is a paralyzing and alienating belief to which all men are subject without exception. To find the basic of such a belief in order to help ordinary *mortals to get rid of it, it is judicious to resort to Spinozist philosophy and to degaoutics.*

Key words : superstition, witchcraft, knowledge, degouatics, soteriology.

INTRODUCTION

L'homme est un animal croyant. Qu'il soit intellectuel ou quelle que soit sa position sociale, il demeure un être de croyance. Le sentiment religieux est inné chez l'homme. L'expression de ce sentiment voit naître des croyances jugées superstitieuses. Qu'est-ce que la superstition ?

Du latin *superstitio*, la superstition peut se définir comme une observation trop scrupuleuse. Dans un premier sens, il traduit également, selon J. Russ, l'état d'esprit où nous attribuons à certaines pratiques ou circonstances une puissance magique. Exemple : passer sous une échelle porte malheur. Dans un sens philosophique, la superstition désigne un culte religieux dégénéré. Elle traduit également une fausse religion faite de craintes et contraire à la raison. Ce sens était très répandu au XVIII -ème siècle. (J. Russ, 2004, p.281). Selon T. Hobbes (1971, p.53), la superstition est la « crainte d'une puissance invisible feinte par l'esprit ou imaginée à la suite de récits qui bénéficient d'une permission officielle appelée religion ; là où cette permission fait défaut, on parle de superstition ».

Diderot et D'Alembert (1779, p.71) la définissent comme « tout excès de la religion (…). La superstition est un culte de religion, faux mal dirigé, plein de vaines terreurs, contraire à la raison et aux saines idées qu'on doit avoir de l'être suprême ». De ces définitions, retenons que la superstition est une croyance nuisible tant pour le croyant lui-même que pour la société. En effet, la superstition a été l'une des causes de nombreux schismes que l'humanité a connus. Au nombre de ceux-ci, on peut citer entre autres, le fanatisme qui entraine les guerres de religion, les meurtres atroces causés par les accusations de sorcellerie. Face à cela, nous nous interrogeons : qu'est-ce qui fonde même la croyance superstitieuse ? Et quelle est la véritable arme pour la combattre ? Pour tenter d'y répondre, nous nous retournons vers deux penseurs, dont les cadres spatio-temporels diffèrent considérablement : Spinoza et Boa-Thiémélé. L'un est Européen du XVIIème siècle, l'autre est Africain contemporain. Tous deux se réclament du rationalisme.

Pour mener à bien notre réflexion, nous allons nous servir de la méthode herméneutique et comparative. Dans un premier temps, la méthode herméneutique permettra de comprendre succinctement les conceptions spinozienne et thiéméléenne de la superstition. Quant à la méthode comparative, elle nous permettra de comparer les différentes solutions proposées pour le salut de l'homme face à cette croyance servile et déconcertante.

I- Les causes de la croyance superstitieuse chez Spinoza

Pour Spinoza, la superstition est liée à la nature humaine. Si elle prospère c'est dû, d'une part, à l'ignorance et, d'autre part, à la paresse de la pensée. En effet, la superstition est une défaillance de notre pensée. Si nous sommes superstitieux c'est parce que nous apprécions mal. Cependant, elle n'est pas l'apanage d'une seule race, elle est universelle dans la mesure où c'est un mal naturel pernicieux. La croyance superstitieuse fait croire aux hommes que Dieu *« agit contrairement aux lois de sa nature* » (Spinoza, 1965, p.119). Dieu serait cet être ayant des sentiments, des pulsions humaines. Pour Spinoza, à *contrario*, tout ce qui advient, dans le monde, obéit à une stricte nécessité et penser que Dieu « *agit contre sa propre nature* » est une absurdité. Il n'arrive donc rien dans la nature qui contredise les lois universelles de la Nature ; ou même qui ne s'accorde avec ses lois ou n'en soit une conséquence.

Dans le *Traité théologico-politique*, la superstition apparaît comme une illusion qui flatte l'âme humaine et à laquelle tous les hommes sont, sans exception, sujets. Pour en déterminer la cause, le philosophe solitaire va la rechercher dans la nature même de l'homme. Pourquoi tous les hommes sont-ils enclins à la superstition ?

La première explication est objective. C'est parce que les hommes n'ont pas la maîtrise des événements, des aléas de la vie qu'ils sont enclins à « *toutes sortes de crédulités* » (Spinoza, 1965, p.21). En effet, des phénomènes qui interviennent dans la vie de l'homme et dans la nature dépassent son entendement ou sa compréhension. Au lieu de s'interroger sur la provenance ou la cause de ces phénomènes pour les comprendre, ils se mettent à les interpréter tout en les mettant au compte des dieux et des divinités. En d'autres termes, la finitude de l'homme le pousse à imaginer de multiples causes à ces phénomènes. L'ordre des choses lui semble immaitrisable. Certains faits, se déroulant dans la réalité, outrepassent l'entendement de l'homme. On peut citer entre autres la maladie, la mort, les phénomènes naturels et les catastrophes naturelles etc. En

somme, c'est parce que l'homme est impuissant vis-à-vis de tout ce qui advient dans la nature qu'il est en proie à la superstition : « Si les hommes pouvaient régler toutes leurs affaires suivant un dessein arrêté ou encore si la fortune leur était toujours favorable, ils ne seraient jamais prisonniers de la superstition » (Spinoza, 1965, p. 21).

Pour Spinoza, ce qui fonde la superstition c'est son inconstance. Lorsque le superstitieux est en face d'un événement malheureux, il en conclura, sans vérification aucune, que c'est l'œuvre d'une divinité qui, en colère, se manifeste à travers ces événements. Lorsqu'ils sont, en effet, joyeux, dans l'opulence ; lorsque le cours des événements leur est favorable, les hommes ne vacillent pas dans la peur et la crainte. Quand tout est rose l'homme demeure lucide puisque tout va bien. Il n'a plus besoin du secours d'une quelconque divinité. La situation dans laquelle il en arrive à implorer la puissance divine c'est lorsqu'il rencontre des difficultés ou traverse des vicissitudes de la vie. C'est ce que tente d'expliquer Louis Millet. Selon lui, dans l'opulence, l'homme devient vantard et serein mais une fois que cela disparaît, il s'affole et devient un adorateur fin :

> Dans la prospérité, nous sommes vantards et plein d'assurances ; que vienne une adversité ; nous voici crédules, en quête de l'assurance disparue ; tout peut alors servir de présage, de prodige ; les fictions se succèdent avec incohérence. Alors les hommes interprètent la nature de mille manières, toutes extravagantes, (…) avides et craintifs, ils implorent les dieux, tiennent pour paroles divines les délires de l'imagination, les songes, les sottises les plus puérils. (L. Millet, 1986, p. 111)

Telle est la première explication spinozienne de la superstition.

La seconde explication est subjective. Si l'homme est enclin à cette crédulité extrême c'est parce que cela résulte de ses propres actes. Le commun des mortels apprécie mal. Sa façon d'appréhender et de juger les choses est mauvaise. Il désire sans mesure les biens incertains. (Spinoza, 1965, pp. 21-22). C'est pourquoi, il est enclin à cette extrême crédulité. Tous les hommes, sans exception, en effet, désirent que tous les événements ou toutes les circonstances qui surgissent ou interviennent dans la réalité leur soient favorables. Ils sont ballotés entre l'espoir et la crainte ; la crainte que les événements leur apportent malheur, l'espoir que leur procure un quelconque bien ou un bonheur.

Spinoza définit la crainte comme « *une tristesse inconstante également née de l'idée d'une chose douteuse » (*Spinoza, 1954, p. 154*).* Il caractérise la peur comme « *un désir d'éviter un mal plus grand, que nous craignons, par un moindre »* (Spinoza 1954, pp. 187-188). La peur est donc une spécification tout à fait particulière de la crainte, qui est elle-même foncièrement liée à l'espoir. L'espoir est « *une joie inconstante née de l'image d'une chose future ou passée dont l'issue est tenue pour douteuse* ». (Spinoza, 1965, p. 154). Par ces définitions, il résulte que l'espoir et la crainte vont de pair. Les deux notions s'imbriquent : « *l'espérance ne va pas sans la crainte, ni la crainte sans l'espérance* » (Spinoza, 1954, p. 291). C'est ce que tente de montrer Deleuze. Selon lui, étant donné que la joie est inconstante, l'espoir est donc mêlé de tristesse, il conclut en disant que *« cette graine de tristesse (…) suffit à en faire des sentiments d'esclaves »* (G. Deleuze 1981, p. 35). Les hommes convaincus de l'existence d'êtres ou de puissances occultes, s'obstinent à croire à leurs actions, d'en prédire ou d'en prévoir l'influence dans le cours des événements ordinaires ou naturels :

> En effet, pendant qu'ils sont dans l'état de crainte, il se produit un incident qui leur rappelle un bien ou un mal passé, ils pensent que c'est l'annonce d'une issue heureuse ou malheureuse et pour cette raison, bien que cent fois trompés, l'appellent un présage favorable ou funeste. (Spinoza, 1965, p. 19)

Par exemple, le pied gauche qui heurte une pierre annonce une suite malheureuse. Quand le pied droit heurte une pierre à son tour ou quand la paume de la main démange cela annoncerait une fin heureuse. Il prêtera à ses présages une valeur magique et un sens mystérieux. C'est ainsi que « *les choses qui sont par accident causes d'espoir ou de craintes, on les nomme bon ou mauvais présages* » (Spinoza, 1954 : p.198). Il s'imagine et croit que des puissances occultes gouvernent la nature et que celles-ci agiraient intentionnellement à son égard soit favorablement soit maléfiquement. C'est sans doute ce qui les pousse à implorer « *le secours divin par des vœux et des larmes de femmes* ». (Spinoza, 1965, p.20). Cette attitude de forte crédulité est banale. Elle vise par ailleurs, à renverser l'ordre des choses en imaginant que l'ordre de la nature se produit en fonction des désirs humains tels que la chance, la fatalité, la récompense, la punition ou le châtiment. En de telles circonstances, « *les délires de l'imagination, les songes et les puériles inepties leur semblent être une réponse divine* » (Spinoza, 1965, p. 20).

Ce que Spinoza trouve encore plus dommageable, c'est que la raison est, pour ainsi dire, dévalorisée. Car, elle est jugée incompétente et incapable dans la compréhension des événements et dans la recherche de la félicité. La raison humaine est déclarée vaine et aveugle car, *« incapable elle est en effet de leur enseigner aucune voie assurée pour parvenir aux vaines satisfactions qu'ils recherchent ».* (Spinoza, 1965, p. 20)

II. Les causes de la croyance superstitieuse chez Boa Thiémélé

Pour Boa-Thiémélé, la superstition est une croyance pernicieuse et servile qui ne souffre pas de débats. Il va consacrer sa critique à une superstition particulière qu'il juge très nocive : c'est la croyance en la sorcellerie. Pour le commun des mortels, la sorcellerie serait le fait de posséder des pouvoirs suprasensibles pour manger les âmes des autres. La sorcellerie serait pour eux un véritable danger dont il faut nécessairement s'en protéger. Pour Boa, il n'y a point de sorcellerie en tout qui ressortit du surnaturel. Croire à la sorcellerie, c'est, en effet, dit-il, tomber dans le plus bas degré de la connaissance.

Les causes de cette croyance sont doubles. Si l'on doit trouver son origine, il faut, dans un premier temps, remonter à l'homme. Boa soutient que cette croyance est une maladie du genre humain à laquelle tous les hommes et tous les peuples sont enclins. En effet, c'est dans la nature de l'homme d'être crédule. De tout temps, tous les peuples l'ont connue. Elle n'est pas l'apanage d'un seul peuple. Elle est présente, bel et bien, dans toutes les cultures, à toutes les époques. Elle n'est pas l'apanage d'une seule non plus. En d'autres termes, elle « transcende l'espace et le temps. Elle est un fait universel. Ce n'est pas un phénomène nouveau » (T. Boa, 2010, p. 12.)

Pour Boa, la croyance à la sorcellerie est une production de l'esprit humain. Elle est, de ce fait, « une production de notre mentalité » (T. Boa, 2010, p. 16). S'appuyant sur Spinoza, il soutient que l'homme de la superstition est mû par la peur, l'angoisse et il est surtout dominé par l'ignorance.

Balloté entre ces affects, il ne peut que se jeter dans une inconstance. Il n'arrive plus à établir les causes des choses mais le fait de manière analogique :

> En tamisant les affirmations de la sorcellerie à l'épreuve de la raison critique, elles apparaissent en fin de compte comme des formes symboliques dans lesquelles s'expriment les profondeurs du psychisme aux prises avec l'angoisse, la peur et l'ignorance. Elle donne comme un système de représentation de structures de l'inconscient collectif. (Boa, 2010, p. 93)

Si nous croyons à l'existence de la sorcellerie, c'est parce que nos esprits désespèrent de comprendre. C'est parce qu'il est balloté entre la peur et l'angoisse que l'homme est porté à croire en des esprits ou en des individus qui auraient une capacité de nuisance extrême.

Si l'homme est également enclin à cette croyance c'est parce que son esprit désespère de comprendre les véritables causes des choses. L'homme a, ainsi, congédié « la raison critique ». C'est parce qu'il y a, en effet, dès le départ, comme le remarque aussi bien E. Delassus (2014, p. 108) « une mésinterprétation de la nature, c'est-à-dire, une mauvaise interprétation erronée » des phénomènes que les hommes sont enclins à cette croyance. Si l'homme est enclin à cette extrême crédulité, c'est parce qu'il nait ignorant des véritables causes des choses et qu'il est balloté entre la crainte et la peur. C'est parce qu'en effet, les hommes naissent tous ignorants des causes des choses qu'ils ont l'appétit à croire en l'existence de la sorcellerie. L'homme a cette tendance à interpréter immédiatement ou de façon spontanée la nature, c'est pour cela qu'il est enclin à cette croyance. En somme, la croyance superstitieuse constitue « une somme de fantasmes individuels et collectifs ». (T. Boa, 2010, p. 85). En effet, selon le ''dégaoutitien'', cette croyance peut être considérée comme un jeu que la société se donne à elle-même. C'est comme si l'on se trouvait dans une pièce théâtrale où des acteurs viendraient jouer des rôles prédéfinis par la société ou la culture. Cette croyance est le domaine par excellence de l'imagination et du surréalisme.

> Ces fantasmes se déroulent selon la polarité du réel et de l'imaginaire. (…) tout se passe comme si la sorcellerie n'était qu'un jeu théâtral que la société se donne à elle-même. En tant que phénomène surdéterminé par introduction de l'imaginaire et du surnaturel. (Boa, 2010, p. 85).

Pour Boa Thiémélé, si cette croyance a pour origine la peur, la crainte et l'ignorance, elle provient également de nos traditions et coutumes. En somme, « le phénomène de la sorcellerie est fondé sur la peur » (T. Boa et M. Etty, 2020, p. 132)

Pour Boa, l'homme n'est rien en soi. Il n'est quelque chose que par l'existence des éléments des autres mondes. Il est membre d'une famille et celle-ci est incluse dans une communauté. C'est dans cette société que l'homme naît et reçoit une éducation. Si la croyance en la sorcellerie est imminente ou omniprésente, c'est dû aux idées reçues. Quand nous naissons, en effet, nous trouvons des modes de pensées, des croyances qui sont déjà préétablies. La société ne fait que les perpétuer. Si la sorcellerie existe pour le commun des mortels c'est tout simplement parce qu'il a hérité de certains vieux modes de pensées. Cette connaissance entretenue et maintenue par les traditions et coutumes, est connaissance par ouï-dire. Au total, si la croyance à des esprits malveillants et mangeurs d'âmes perdure c'est parce qu'elle a été inculquée « dans notre inconscient depuis l'enfance, avec parfois des déformations ou une rigueur absolue ». (T. Boa, 2010,

p. 88). En d'autres termes, c'est au berceau que la société nous inculque cette croyance. L'idée de sorcellerie présente dans les esprits depuis l'enfance s'y enracine quand nous grandissons. Une fois enracinée, celle-ci devient, pour ainsi dire, une vérité qu'il est difficile de rectifier. Si la croyance en l'irrationnel est une déviation de l'esprit et une entrave pour l'homme, comment en sortir cependant ?

III- De l'autosotériologie spinozienne et Thiémélienne

Pour les deux penseurs, la superstition annihile le pouvoir de créativité de l'homme. Elle ne peut que le plonger dans l'inaction et la captivité. Pour sortir de cette impasse, l'homme doit s'auto-sauver[1]. Pour y arriver, il doit entreprendre des actions dans ce sens. Toutefois comment doit-il s'y prendre ?

Pour Spinoza, il faut combattre la superstition afin de permettre à l'homme de vivre une vie paisible et rationnelle. Pour y arriver, l'homme doit lutter pour son salut et le moyen le plus efficace et véritable n'est rien d'autre que la connaissance. En effet, le souverain bien de l'homme réside en la connaissance. Son pouvoir ou sa puissance réside dans son pouvoir de connaitre et de compréhension. Lorsque l'on connait, l'on saisit le sens ou la cause réelle de tout ce qui nous arrive. Yodé S. Dion (2014, p.120) n'a pas tort quand il écrit : « Un esprit qui n'est pas reformé, c'est-à-dire prédisposé dans le sens de la saisie rationnelle des phénomènes, est sujet à errer à travers un labyrinthe de l'imagination, maitresse d'erreur de fausseté ». C'est ce que souligne également G. Bachelard. Pour lui, l'opinion pense mal, il faut rectifier la pensée pour que l'homme soit sauvé en surmontant cette opinion :

> L'opinion pense mal ; elle ne pense pas ; elle traduit des besoins en connaissances. En désignant les objets par leur utilité, elle s'interdit de les connaître. On ne peut rien fonder sur l'opinion : il faut d'abord la détruire. Elle est le premier obstacle à surmonter. (G. Bachelard, 2004, p. 16)

Si la connaissance est l'arme la plus redoutable pour le salut de l'homme, on peut se demander si toutes les connaissances peuvent nous conduire à cette libération de soi. Quel type de connaissance peut-il nous y conduire véritablement ? Pour le philosophe hollandais, toutes les connaissances ne peuvent prétendre aider l'homme à trouver le salut.

Spinoza distingue trois sortes ou genres de connaissance, à savoir : la connaissance du premier genre (connaissance populaire), la connaissance du deuxième genre (connaissance rationnelle) et la connaissance du troisième genre (la connaissance intuitive) :

> Il apparaît clairement que nous percevons bien des choses, et formons des notions universelles à partir des singuliers, qui se représentent à nous par le moyen des sens de manière mutilée , confuse, et sans ordre pour l'intellect : et c'est pourquoi j'ai l'habitude d'appeler de telles perceptions connaissance par expérience vague ; (…) L'une et l'autre manière de contempler les choses, je l'appellerai dans la suite connaissance du premier genre, opinion ou imagination ; enfin, de ce que nous avons des notions communes, et des idées adéquates des propriétés des choses ; et cette manière de contempler, je l'appellerai raison et connaissance du deuxième genre. Outre ces deux genres de connaissance, il y en a,

[1] Il faut faire une distinction entre la sotériologie religieuse et l'autosotériologie de Spinoza et de Boa. Pour la religion le salut émane d'une entité divine. C'est par le truchement des divinités que l'homme peut être sauvé. Tandis que pour ces penseurs, l'homme peut s'auto sauver. Ce salut il ne peut que l'obtenir que par la connaissance.

> comme je le montrerai dans la suite, encore un troisième, que nous appellerons science intuitive. (Spinoza, 1954, p. 114)

Ainsi, la connaissance du premier genre est le tout premier niveau de la connaissance. Cette connaissance est le propre du « vulgaire » ou du sens commun. Le vulgaire se laisse envahir sans examen critique par des multiples impressions et sensations parce que, justement, les hommes sont dépendants de l'événement extérieur, des habitudes, des préjugés, de l'opinion ou simplement de leur éducation. Dans ce premier genre de connaissance, il faut compter sur nos perceptions, les constatations résultantes d'une expérience vague, les opinions acquises par ouï-dire et tout ce que nos sens nous présentent sans réflexion aucune. La connaissance du premier genre se fonde, pour sa part, sur l'articulation entre les notions universelles et leurs sources, qui sont de deux types, l'expérience et le langage.

> Nous formons des notions universelles 1° du fait des singuliers, qui nous sont représentés par les sens de façon mutilée, confuse et sans ordre au regard de l'intellect (…) ; et pour cette raison j'ai pris l'habitude d'appeler de telles perceptions connaissance par expérience vague (Spinoza, 1954, p. 115)

Quant au deuxième genre de connaissance, c'est la connaissance rationnelle, claire et distincte à laquelle tout le monde peut accéder pourvu que l'on s'y adonne. Ce genre de connaissance permet de libérer notre esprit de l'influence de l'imagination et de comprendre les nécessaires rapports entre les choses. Elle n'est pas tout puissante, elle est limitée car elle ne peut nous conduire à la béatitude. Il faut nécessairement passer, pour ainsi dire, à un autre genre de connaissance : c'est la connaissance du troisième genre ou la connaissance intuitive. Ce dernier genre de connaissance est supérieur au deuxième car il est la connaissance qui porte sur les choses singulières. C'est la connaissance métaphysique intuitive. En somme, c'est la connaissance suprême :

> J'ai estimé qu'il valait la peine de le faire remarquer ici, afin de montrer par cet exemple l'efficacité de la connaissance des choses singulières que j'ai appelée intuitive ou du troisième genre, et combien elle est supérieure à la connaissance universelle que j'ai dite du deuxième genre. (Spinoza, 1954, p. 115)

Par cette connaissance, nous acquérons la certitude intellectuelle de notre âme. Cette connaissance permet de nous libérer de l'angoisse, de la crainte et la peur. Elle nous fait passer de l'état craintif à la contemplation de la vie. Ainsi, au bout de cet effort se trouvent le bonheur et la béatitude qui consistent non dans la recherche du paradis mais dans la connaissance de Dieu ou de la Nature.

Aussi, de par cette entreprise, Spinoza entend rechercher la liberté, laquelle liberté consiste, dans un premier moment, à la critique de la connaissance imaginaire en s'efforçant de connaître les choses de façon rationnelle. Il refuse d'admettre pour ainsi l'irrationnel, l'inconnaissable, le fanatisme. Il expulse ainsi le dogmatisme au profit de la pure joie de comprendre.

Quant à Boa, il estime que la croyance à la sorcellerie est nuisible. Car, non seulement, elle maintient l'homme dans la servitude, mais elle contribue, dans bien des cas, à rendre les individus moins responsables[2] et méfiants des uns contre les autres. C'est pour cela qu'il promeut la connaissance contre la croyance à la sorcellerie qui constitue le royaume de la fausse félicité et de

[2] Pour Boa, lorsqu'un peuple ou un individu en arrive à tout expliquer par la sorcellerie c'est que sa capacité réflexive se réduit au strict minimum. Cette extrême crédulité conduit à une irresponsabilité : « la croyance aux esprits et la superstition contribue à rendre les individus et l'Etat moins responsables. Chacun se cache derrière des forces irrationnelles pour ne pas exécuter son travail citoyen » (T. Boa, 2019, p122)

l'irresponsabilité. Les hommes doivent s'armer de science et de connaissance pour conquérir le monde et non se réfugier derrière une croyance destructrice.

> Le jeune africain devrait s'armer de science, de connaissance et de savoirs solides pour aller à la conquête du monde. (…) s'armer de science suppose donc, pour les jeunes consacrés, une formation scientifique appropriée répondant aux nouveaux enjeux du monde. (T. Boa, 2019, p. 124)

Par la connaissance l'homme peut se défaire des croyances paralysantes. Pour y arriver il propose la ''dégaoutique''. Qu'est-ce que la ''dégaoutique'' ? À cette question, il répond :

> La dégaoutique dont on peut tirer le verbe ''dégaoutiser'' et l'adverbe '' dégaoutiquement est la jonction d'un préfixe ''de'', qui a un caractère privatif et d'un radical, ''gaou'' qui est issu du langage populaire de la Côte d'Ivoire, le Nouchi. Le Gaou, c'est le niais. Il est incapable de voir la vérité qui s'offre à lui ; c'est celui qui s'abandonne aux informations dérivées des sens sans exercer la fonction critique de la raison. Le gaou croit à tout à ce qu'on lui dit. Il devient en fin de compte la proie des rumeurs et de la routine. (T. Boa, 2010, p. 94)

La dégaoutique est une philosophie démystificatrice qui nous invite à aller au-delà de l'apparence et de nous soustraire de la niaiserie. Elle invite à prendre du recul vis-à-vis des rumeurs et des croyances sans examen critique. Elle invite à avoir l'esprit de discernement. Elle invite à se ''dégaoutiser'' en empruntant le chemin de la rationalité ouverte. La rationalité ouverte, opposée à la rationalité close, reconnait les limites de la raison, sans abdiquer de sa capacité à comprendre. Elle se démarque du scientisme puisqu'elle reconnait que la science n'a pas solution à tout :

> La raison a ses limites car notre intelligence est par nature finie ; (…) Mais ses limites ne doivent pas être posées au départ. Elles apparaissent à la fin, quand la raison a fait le parcours initiatique du savoir. Les limites de la raison sont affirmées par elle-même en tant que limitations intrinsèques de fait et non de droit. Il est du ressort de la raison d'affirmer la finitude du sujet cognitif. Ce qui signifie justement que le pouvoir de connaissance n'arrive jamais à épuiser la totalité du réel. Cependant, c'est la raison qui reconnait l'irrationnel. (T. Boa, 2010, pp. 129-130)

En toute circonstance doit prévaloir le pouvoir d'analyse de la raison. La dégaoutique se veut une philosophie désaliénante car, elle veut permettre à l'homme de s'extirper des griffes de la prison du sens commun afin de lui permettre de mener une vie libre et épanouie. Pour y arriver, il faut accéder à la connaissance vraie en surmontant la peur, l'angoisse.

> La dégaoutique est un donc une herméneutique. Elle devient un humanisme dans son constant désir d'élever l'homme à la liberté et à la vérité. Affranchissant l'esprit de l'instinct, de l'ignorance, de la subordination des superstitions et des discours officiels, la dégaoutique transforme l'homme de manière à faire cesser son aliénation. (T. Boa et M. Etty, 2020, p. 136)

Pour Boa, la connaissance seule ne peut prétendre libérer l'homme. Pour que le combat contre la sorcellerie soit une réalité, il faudrait interroger et interpréter les traditions. Fervent défenseur des traditions africaines, Boa nous invite à interroger certains modes de pensées et de vies à l'ère de la modernité. Pour lui, la tradition n'est pas close, elle est ouverte. C'est-à-dire qu'elle n'est pas figée mais se nourrit des éléments nouveaux. La tradition n'est pas, pour ainsi dire, un conservatoire, ni le tombeau des rites. Elle doit se nourrir de nouveauté. Elle ne doit pas être en déphasage avec l'évolution scientifique et morale de l'humanité. En somme, elle doit se nourrir des nouveautés du savoir scientifique et technique, au lieu de les discréditer.

> La tradition qui se refuse au changement est négatrice de son propre mouvement. Faire de la tradition un conservatoire de paroles, de symbole et de rites éternels, c'est oublier que, pour pouvoir se maintenir dans la continuité, elle doit composer avec le nouveau. Dans ce sens, toute tradition se nourrit de l'imprévu, de la nouveauté. Toute société évolue aussi bien dans ses manières de faire que dans ses manières d'être. (T. Boa, 2010, pp. 102-103)

Ainsi, toute tradition n'est pas figée ; elle doit innover et cette innovation doit consister à rejeter les formes anciennes inaptes qui ne rendent pas compte du présent.[3]

> La tradition ouverte ou tradition prospective est cette manière d'être qui, à la suite d'une critique de soi, propose le projet d'un monde où les relations humaines, le travail, le pouvoir, la vision des femmes et des enfants sont centrés sur l'homme intégral. La fidélité se résume, non pas à la quantité des gestes répétés, mais à la qualité d'intention, celle qui veut le respect de l'homme. (T. Boa, 2010, p. 104)

Pour aller loin, Boa propose qu'il y ait une refonte de l'instruction et du système éducatif. Le système éducatif doit, en effet, contribuer au déracinement de cette pensée paralysante. Il ne devrait plus avoir un hiatus entre l'éducation et la vie sociétale. L'école ne devrait pas être uniquement un lieu où on n'amasse que les diplômes, mais plutôt le lieu d'acquisition du savoir en vue de transformer positivement sa société.

CONCLUSION

Le problème de la superstition est aussi vieux que le monde. De tous les temps les hommes ont été sujets à la superstition. Il s'agissait, dans ce travail, de répondre à la question suivante : qu'est-ce qui fonde la croyance superstitieuse ? Pour tenter d'y répondre, nous-nous sommes référés à deux penseurs iconoclastes : Spinoza et Boa. Avec ses auteurs, nous avons compris que ce qui alimente la superstition c'est la crainte, la peur, l'espoir et l'ignorance. L'enjeu de ce travail est de permettre à l'homme de s'auto-sauver de cette croyance aliénante de la superstition. Si pour Spinoza, seules les connaissances du second et du troisième genre peuvent nous y conduire, pour Boa, de façon générale la connaissance seule peut-pour le salut de l'homme. Mais cette connaissance doit intégrer de la nouveauté dans nos traditions, lieux d'élaboration des idées reçues. Pour y arriver, l'instruction et l'éducation doivent accompagner ce processus de libération. En somme, les Africains ont à s'armer de science et de connaissances en vue de contribuer à la modernité de l'Afrique. C'est à ce prix qu'ils seront sauvés, non pas dans un monde eschatologique mais plutôt dans ce monde. Ce qui fait l'originalité de Boa dans cette déconstruction de la superstition c'est qu'il se sépare du rationalisme radical et géométrique de Spinoza. En lieu et place de ce rationalisme absolu et géométrique, Boa propose un rationalisme ouvert. Pour Boa, être rationnel n'est pas synonyme de prétendre que la raison peut tout expliquer et qu'elle peut résoudre tous les problèmes des humains.

> La dégaoutique, en tant que philosophie critique des vérités premières, est dépassement de l'évidence. Elle propose une lecture complexe du réel selon une rationalité ouverte. Toujours à la recherche de la diversité de signification du monde, elle prend ses distances avec les discours prétendant détenir la norme intangible du vrai. (T. Boa, 2010, p. 94-95)

[3] Pour Boa, rester fidèle à la tradition n'est pas synonyme de répéter les formes de pensées et gestes mais c'est de leur donner une signification nouvelle. Cf (p.103-014)

Selon le rationalisme ouvert, la raison ne peut rendre compte de tout le réel. Car, elle est limitée. Cette finitude ne devrait pas être posée au départ mais à la fin du processus analytique : « Le mystère est à la fin du processus de connaissance comme impossibilité temporaire et non comme incapacité éternelle de la raison. » (T. Boa, 2010, pp. 129-130)

Bibliographie

BACHELARD (Gaston), 2004, La *formation de l'esprit scientifique*, Paris, Vrin.

BAUDOUIN (Bernard), 2007, *La magie de la superstition : les superstitions les plus connues, leurs origines, leurs significations*, Paris, Editions de Vecchi S.A.

BOA (Thiémélé Ramsès), 2010, *La sorcellerie n'existe pas,* Abidjan, Cerap.

BOA (Thiémélé Ramsès L.), ETTY (Macaire), 2020, *Reconstituer le corps d'Osiris*.

BOA (Thiémélé Ramsès), 2019, « De la réalité sociale de la sorcellerie à son inexistence comme phénomène surnaturel » In, *Théologie Africaine, Eglise et sociétés revue semestrielle publiée par l'Institut catholique missionnaire d'Abidjan*, N° 14, p.109-125.

DELASSUS (Éric), 2014, *Penser avec Spinoza, vaincre les préjugés : analyse et commentaire de l'Appendice de la partie I de l'Ethique*, Paris, Bréal.

DELEUZE (Gilles), 1981, *Spinoza : philosophie pratique*, Paris, Editions de Minuit.

DIDEROT et D'Alembert, 1779, *Encyclopédie*, Chez Pellet, Genève.

DION (Yodé Simplice) 2014, *Spinoza contre la superstition et les charlatans de la foi*, Abidjan, les Balafons.

HOBBES (Thomas), 1971, *Léviathan.* Traduction François Tricaud, Paris, Sirey.

MILLET (Louis), 1986, *Spinoza*, Paris, Bordas.

RUSS (Jacqueline) 2003, *Dictionnaire de philosophie,* Paris.

SPINOZA (Baruch) 1954, *Ethique*. Traduction Roland Caillois, Paris, Gallimard

SPINOZA(Baruch) 1965, *Traité Théologico-politique.* Traduction Charles Appuhn, Paris, Garnier-Flammarion.