



---

Unité de Formation et de Recherche Information Communication

---

Département des sciences de l'information et de la communication

---

Mémoire de MASTER

Option : Communication pour le Développement

**LA DIMENSION ÉDUCATIVE D'UNE MÉDIATION  
CULTURELLE : LE N'GORON CHEZ LES SENOUFO  
DE BOUNDIALI**

**Présenté par**

**FOFANA Mamadou**

**Sous la Direction**

**M. KRA Kouassi Raymond  
Maître de Conférences**

**Et La Codirection**

**M. BAMBA Sidiki**

Année universitaire 2014-2015



**À toute ma famille,  
à mes meilleurs amis et frères**

**Mes sincères remerciements à :**

- **Mr KRA Kouassi Raymond**, Maître de Conférences, mon directeur, pour ses conseils dans l'orientation de mon travail
- **M. BAMBA Sidiki**, Maître-Assistant, mon co-directeur, pour sa collaboration, ses conseils et surtout sa confiance toujours renouvelée
- M. le Ministre **Zemogo FOFANA**, pour le tutorat dans la ville de Boundiali
- Sa majesté **KONÉ Tenan**, pour sa disponibilité durant mon enquête
- Et tous ceux et toutes celles qui m'ont aidé de quelle manière que ce soit :

KONE Bema, FOFANA Gonan, FADIKA Kramo Lanciné, COULIBALY Nanga Désiré, TOURÉ Amidou, SOUMAHORO Youssouf, SAYÉ Franck Olivier, DÉGUENON Koffi Mathieu, Roger BLANC, tout le *paradigme* (N'GUETTIA Guy Marius, N'DRI Christian Abel, KOLÉ Stéphanie, ADOU Stéphane, KONÉ Fatou Edith, BROU Mayili, AMON Sopie Bienvenue, MORIBA Noël, COULIBALY Nanga Désiré, ALOKO N'Guessan Joël)

## Liste des photos

- Photo 1 : la situation géographique des Senoufo
- Photo 2 : la montagne volcanique de Boundiali
- Photo 3 : le palais du chef canton central du *ténéhouré* Boundiali
- Photo 4 : ici avec le chef canton central du *ténéhouré* Boundiali
- Photo 5 : M. BAMBA Bakary, 1<sup>er</sup> adjoint au maire de Boundiali, initié au *N’Goron*
- Photo 6 : M. KODJO Landry, chef du service socio-culturel et de la promotion humaine au centre culturel de Boundiali
- Photo 7 : le centre culturel de Boundiali
- Photo 8 : M. KONÉ Karhoua, chef du N’Goron, le guide, le « baba »
- Photo 9 : M. KONÉ Kandana, jeune fille inscrite dans le processus du *N’Goron*
- Photo 10 : un entretien avec Mlles Edwige KONAN et COULIBALY Djénéba
- Photo 11 : un entretien avec des jeunes Senoufo de Boundiali
- Photo 12 : un entretien avec les sages OUATTARA Issouf et COULIBALY Valy
- Photo 13 et 14 : des jeunes danseuses du *N’Goron*
- Photo 15 : l’orchestre musicale du N’Goron

## SOMMAIRE

<b>INTRODUCTION GÉNÉRALE.....</b>	<b>4</b>
<b>PARTIE I : CONSIDÉRATIONS THÉORIQUES ET MÉTHODOLOGIQUES.....</b>	<b>8</b>
CHAPITRE I : CONSIDÉRATIONS THÉORIQUES.....	9
CHAPITRE II : CONSIDÉRATIONS MÉTHODOLOGIQUES.....	40
<b>PARTIE II : PRÉSENTATION DU PEUPLE SENOUFO ET DE LA DANSE N'GORON</b>	<b>48</b>
CHAPITRE III : PRÉSENTATION DU PEUPLE SENOUFO ET DE LA VILLE DE BOUNDIALI.....	49
CHAPITRE IV : PRÉSENTATION DE LA DANSE N'GORON.....	59
<b>PARTIE III : ANALYSE ET INTERPRÉTATION DES DONNÉES DE L'ENQUÊTE SUR LE TERRAIN.....</b>	<b>63</b>
CHAPITRE V : LE N'GORON, UNE MÉDIATION SPÉCIFIQUE.....	64
CHAPITRE VI : LE N'GORON : MODE DE VIE COMMUNAUTAIRE ET D'ÉDUCATION..	70
<b>CONCLUSION GÉNÉRALE.....</b>	<b>79</b>
BIBLIOGRAPHIE.....	81

## INTRODUCTION GÉNÉRALE

Les institutions nationales et internationales ont compris l'importance de faire face aux attentes en informations et en communications des publics. Nombreux sont ceux qui croient au pouvoir de la communication. Les entreprises, les gouvernements, les ONG et bien d'autres acteurs sociaux consacrent des ressources énormes aux Relations Publiques, à l'achat de matériel d'information et à la mise en œuvre de stratégies de visibilité. Les populations vulnérables et marginalisées dans leur ensemble sont visées par cette démarche, espérant que les médias seront en mesure de s'approprier le message et de pouvoir le transmettre à ces derniers. En somme, elles reconnaissent la fonction que peut jouer la communication afin de permettre aux individus d'acquérir des compétences pour l'amélioration de leur condition de vie.

La communication pour le développement semble être l'une des voies d'accès à ce bien-être. Plus qu'une simple stratégie, la communication pour le développement est un processus social axé sur le dialogue entre les communautés et les décideurs à l'échelon national et international. Elle a pour but de promouvoir, développer et mettre en œuvre des politiques et des programmes qui améliorent la qualité de vie pour tous. Depuis 1997, les Nations Unies la définissent en son article 6 de la résolution 51/172 de l'Assemblée Générale<sup>1</sup> : « *les systèmes de communication réciproques, qui facilitent le dialogue et permettent aux communautés, de prendre la parole, d'examiner leurs aspirations et leurs préoccupations et de participer aux décisions concernant le développement* ». En 2006, le Consensus de Rome du Congrès mondial sur la communication pour le développement<sup>2</sup> a défini la communication pour le développement comme : « (...) *un processus social basé sur le dialogue et faisant appel à une gamme étendue d'outils et de méthodes. Elle vise aussi à susciter le changement à différents niveaux, notamment par l'écoute, le développement de la confiance, le partage des connaissances et des compétences, l'élaboration de politiques, la discussion et l'apprentissage en vue de changements significatifs et durables. Elle se distingue complètement des relations publiques et de la communication des entreprises* ». Alors, cette communication sera axée sur le changement de comportement qui, est un processus interactif pour le développement de messages et d'approches spécifiques utilisant divers canaux de communication dans le but d'encourager et de soutenir des comportements positifs adaptés. Reposant à l'origine sur des programmes d'information, d'éducation et communication, elle a évolué de façon à promouvoir des messages mieux ciblés, favoriser le dialogue et l'appropriation commune des processus afin de viser certains résultats. Ce changement de comportement de la part de ces individus sera déterminé par le contexte social,

---

<sup>1</sup> Assemblée générale des Nations Unies, Résolution 51/172 ; disponible à : <http://daccess-dds-ny.un.org/doc/UNDOC/GEN/N97/765/67/PDF/N9776567.pdf?OpenElement>

<sup>2</sup> WorldCongressonCommunicationforDevelopment: Lessons,ChallengesandtheWay Forward, Banque mondiale, WashingtonDC,2007.

économique, politique, environnemental et surtout culturel, qui sera le domaine dans lequel nous allons axer notre travail.

La culture est un ensemble de pratiques, de représentations, de comportements, référé à un groupe humain, structuré selon certaines logiques de sens et présentant une certaine stabilité. La culture, est un facteur de changement social. Elle favorise l'interaction entre les membres d'une communauté à travers leurs normes et valeurs socioculturelles. La culture est au cœur de l'identité individuelle et sociale et elle constitue un élément majeur de la conciliation d'identités de groupe dans un cadre de cohésion sociale. Quand on discute de la culture, il faut envisager tous les facteurs qui modèlent la façon dont un individu pense, croit, ressent et agit en tant que membre de la société. Elle est au centre de tous processus de communication.

Alors, cette présente étude a pour objet la dimension éducative d'une médiation culturelle, plus précisément la danse *N'Goron* chez les senoufo de Boundiali. Il est question ici, de montrer l'apport du *N'Goron* dans le processus éducatif des jeunes senoufo à travers le sens que prennent les échanges communicationnels.

En effet, la communication est indissociablement liée à la culture puisque chaque peuple se définit à travers sa culture, mais également à travers ses moyens de communication. La Côte d'Ivoire plus particulièrement est un pays de l'Afrique de l'Ouest réputé pour sa richesse culturelle, mais aussi pour ses canaux de communication traditionnelles qui, malgré un monde enclin à la mondialisation, demeurent toujours prédominants.

Dans la société senoufo comme dans la plupart des peuples de la planète, la danse est omniprésente. Elle accompagne toutes les cérémonies. Elle est un moyen de rencontre, d'échange entre les peuples et les membres d'une même communauté. À travers la danse se met en place une interaction, une communication qui nécessite la participation de tous.

Nous sommes dans un monde qui connaît des transformations rapides et où les bouleversements culturels, politiques, économiques et sociaux remettent en cause les modes de vie traditionnels, l'éducation a un rôle majeur à jouer pour promouvoir la cohésion sociale et la coexistence pacifique. Par des programmes encourageant le dialogue entre personnes de différentes cultures, croyances et religions, l'éducation peut apporter une contribution importante et significative à des sociétés durables et tolérantes. L'éducation est à la fois l'instrument du développement intégral de la personne humaine et celui de sa socialisation<sup>3</sup>. Elle peut intervenir à n'importe quel âge, grâce aux initiatives de nombreuses institutions telles que la famille, la communauté ou le milieu du travail. Elle peut

---

<sup>3</sup> Principes directeurs de l'UNESCO pour l'éducation interculturelle.

aussi avoir lieu par interaction avec l'environnement naturel, en particulier lorsque cette interaction est déterminée socialement et culturellement.

Dans le cadre de cette recherche, dont le sujet est intitulé : « **la dimension éducative d'une médiation culturelle : le N'Goron chez les senoufo de Boundiali** », notre objectif sera de montrer comment à travers une approche communicationnelle *le N'Goron* participe de l'éducation des jeunes senoufo de Boundiali.

Pour se faire, la première partie du travail sera intitulée « considérations théoriques et méthodologiques ». Il s'agit d'aborder la théorie dans laquelle s'inscrit notre sujet. Et des méthodes qui nous ont permis de mener nos enquêtes.

La deuxième partie concerne la « présentation du peuple senoufo et de la danse *N'Goron* ». Il sera question de situer géographiquement le peuple senoufo et d'en donner ces caractéristiques. Ensuite présenter la danse *N'Goron* à partir des éléments qui le composent.

Enfin la troisième partie sera « analyse des données de l'enquête sur le terrain ». Il s'agira de montrer l'aspect éducatif du *N'Goron* à partir de sa dynamique communicationnelle et faire une revue de quelques danses traditionnelles ivoiriennes.

**PARTIE I**

**CONSIDÉRATIONS THÉORIQUES ET**

**MÉTHODOLOGIQUES**

# CHAPITRE I : CONSIDÉRATIONS THÉORIQUES

## I. CONSTRUCTION DE L'OBJET DE RECHERCHE

### 1 JUSTIFICATION DU CHOIX DU SUJET

#### 1.1 Intérêt social du sujet

La valeur sociale de cette étude, sera de mettre à la disposition des autorités politiques ivoiriennes et des institutions internationales, le sens qu'a le *N'Goron* pour la société senoufo de Boundiali.

Considérée comme une danse traditionnelle ivoirienne, le *N'Goron* pourrait être utile dans le processus d'éducation à grande échelle de la jeunesse ivoirienne. Car elle est pratiquée dans un contexte bien défini qui constitue le fondement même de la société senoufo depuis des siècles. Pour ces derniers, le *N'Goron* est une institution qui conditionne leur organisation économique, sociale, politique, culturelle.

Il faudra noter que depuis le début des années 2000, nous assistons en Côte d'Ivoire à un dysfonctionnement social dû entre autres à des conflits politiques, à la cybercriminalité, à la prostitution, à la mouvance de nouvelles danses urbaines (*cuitata, bobaraba, kpêtou*)<sup>4</sup> dérivées du coupé-décalé.

Alors une communication sur les significations sociales des danses traditionnelles ivoiriennes, spécifiquement celle du *N'Goron*, permettrait de faire face à certaines insuffisances au sein de la société ivoirienne.

#### 1.2 Intérêt scientifique du sujet

Sur le plan scientifique, les informations recueillies lors de cette recherche, seront mises à la disposition de la communauté universitaire. Cette étude permettra à travers une méthodologie élaborée, de mettre en évidence l'aspect communicationnel des danses traditionnelles ivoiriennes à partir d'une théorie des sciences de l'information et de la communication. Et montrer ensuite son apport dans le champ des sciences de l'éducation.

---

<sup>4</sup> Danses urbaines ivoiriennes dérivées du coupé-décalé

## 2 PROBLÉMATIQUE

Nous assistons depuis quelques années à la promotion du concept d'éducation à travers les médias de masse (télévision, radio, la presse etc.). L'éducation des populations par les médias est un phénomène qui gagne en ampleur. Une majeure partie du capital culturel de la planète leur est transmise par différentes sortes d'outils surtout médiatiques avec lesquels ils se sont familiarisés au fil du temps, alors le média devient un auxiliaire d'éducation. L'enfant, l'adolescent, le citoyen se verra automatiquement encerclé par les médias qui forment une composante majeure de leur environnement social et culturel. Ils sont sans cesse récepteurs de messages écrits, visuels et sonores élaborés dans le but de produire des effets sur leur savoir, leurs attitudes et leurs comportements. Le média fait partie intégrante d'un processus d'enseignement et d'apprentissage qui permet à toute personne d'acquérir des connaissances et des aptitudes. Car ce dernier et les autres diffuseurs d'informations jouent un rôle central dans le processus d'information des populations. Mais l'éducation est-elle possible à travers les médias ?

Nous prenons le cas de la télévision. Chaque jour, nos enfants et nous, sommes confrontés au moyen de la télévision à des programmes de divertissement. Les enfants, dès leur bas âge apprennent à observer et à imiter. Selon Séhi Antoine Mian Bi (2011), des études scientifiques ont montré que les enfants apprennent plus facilement à travers la télévision. Fort est de ce constat que le gouvernement de Côte d'Ivoire de l'époque postindépendance, dans son vœu d'une scolarisation totale de sa jeunesse, a en juillet 1968 procédé au lancement du programme d'éducation télévisuelle (PETV) dans le domaine de l'enseignement primaire et extra-scolaire couvrant la période 1968-1980.

Mais douze ans plus tard, après des expertises, ce programme fut abandonné. Car selon les spécialistes, non seulement il ne tenait pas compte des réalités vécues par les populations auxquelles il a été soumis mais a vu décroître le niveau intellectuel des populations formées.

De même, il faudra noter que le concept d'éducation est aujourd'hui au centre de nombreuses stratégies de planification d'intervention en IEC-CCC mise en place par les acteurs du développement afin que nos populations adoptent un comportement nouveau en vue de leur bien-être social, économique, environnemental, politique et culturel. Or il faut noter que, vu le manque d'électricité, des coûts très élevés ou l'inadaptation des outils de communications modernes, les populations vivants dans les zones rurales n'ont généralement pas accès à ces mass-médias ou ne comprennent pas le sens des messages véhiculés. Alors les pratiques culturelles que sont le rite initiatique, le chant, le conte, le proverbe et la danse prises sous l'angle d'une médiation, se verront être des canaux propices de communication car ceux-ci sont propres aux réalités vécues par les populations.

## Pourquoi la médiation culturelle ?

Bernard Lamizet (1999) conçoit la médiation culturelle comme : « [...] *les formes culturelles d'appartenance et de sociabilité en leur donnant un langage et en leur donnant les formes et les usages par lesquels les acteurs de la sociabilité s'approprient les objets constitutifs de la culture qui fonde symboliquement les structures politiques et institutionnelles du contrat social.* » (p9). Ainsi l'utilisation des formes culturelles propres à chaque peuple dans l'élaboration des politiques de changement de comportement permet une appropriation du projet par les bénéficiaires. Car ceux-ci se reconnaissent dans leur culture qui fonde la marque identitaire de leur société. On entend alors par médiation culturelle, l'ensemble des initiatives qui créent une opportunité de rencontres et d'échanges entre les membres de la communauté, favorisent l'apprentissage et l'appropriation de la culture par ces derniers à travers la manifestation des activités culturelles et artistiques que sont la danse, le chant, le conte, etc. La médiation culturelle crée l'espace, le temps et les moyens d'échange entre les œuvres artistiques et culturelles et leurs destinataires. Ces actions mettent l'accent sur un travail de contact d'où la création d'une lucarne permettant aux initiateurs des projets d'IEC-CCC et les bénéficiaires de communiquer, d'échanger, de faire passer des messages de sensibilisation. Alors, il importe de se poser la question suivante : quel est l'apport de la culture dans le processus de communication pour changement de comportement ?

Dans le cadre de cette étude, l'intérêt s'est porté sur la composante culturelle qu'est la danse et principalement la danse traditionnelle car elle représente l'un des plus importants attributs culturels chez plusieurs groupes ethniques africains.

Dès sa naissance, l'être humain s'exprime avec son corps. La danse est un prolongement de la vie et des gestes quotidiens. Elle est un moyen d'expression de la pensée, des sentiments. Pour DELGA (1990) « *la danse n'est pas seulement une activité de production de formes corporelles, mais une activité de création et de communication de sens* ». Alors danser devient un moyen pour le danseur de s'exprimer, d'évoquer à travers des formes corporelles afin de créer un impact souhaité attendu chez autrui.

Selon Alphonse Tiérou (1983) « *danser, c'est éprouver et exprimer avec le maximum d'intensité le rapport de l'homme avec l'espace, avec la société, avec l'infini* ». Roger Garaudy dans *danse sa vie* a noté : « *Danser, c'est d'abord établir un rapport actif entre l'homme et la nature, c'est prendre part au mouvement cosmique et à sa maîtrise* ». Pour eux, le danseur, à travers l'espace, le temps et l'énergie se crée un lien avec tout ce qui l'entoure.

En Afrique, la danse accompagne tous les événements de la vie : naissances, baptêmes, mariages, circoncisions, funérailles, danse des masques. Pour

les peuples africains, elle est plus qu'un jeu, qu'un spectacle mais une manière d'exister, une façon de vivre. La danse donne à chacun l'occasion de s'exprimer selon sa sensibilité. Pour Alphonse Tiérou, la danse africaine se définit comme des rythmes et des mouvements qui reflètent le quotidien des pays d'Afrique :

*« La danse n'est pas seulement un art qui permet à l'âme de s'exprimer en mouvement, mais c'est encore une conception de la vie plus souple, plus harmonieuse, plus naturelle, plus humaine. »*

Ainsi, cela nous emmène à nous demander si une communication autour de nos danses traditionnelles africaines, une utilisation efficace de celles-ci en lieu et place des danses urbaines à connotation perverse dans les processus de CCC-IEC ne seraient pas un moyen d'éduquer les populations.

Ici, nous allons nous intéresser au *N'GORON*, qui est une danse exécutée par les Senoufo de Boundiali, peuple situé dans le nord de la Côte d'Ivoire. Cette danse requiert une certaine disposition corporelle avant son exécution telle que la virginité, la puberté, etc.

L'analyse que nous envisageons faire tourne autour de la problématique de la danse en tant qu'objet culturel majeur dans l'éducation des jeunes garçons et des jeunes filles Senoufo de Boundiali.

### **3 QUESTIONS, HYPOTHÈSES ET OBJECTIFS DE RECHERCHE**

#### **3.1 Question principale**

Comment le *N'GORON* en tant que médiation culturelle participe-t-il de l'éducation des jeunes Senoufo de Boundiali?

##### **Questions secondaires**

- Quelles sont les normes et valeurs traditionnelles et socio-culturelles véhiculées par le *N'GORON* ?
- En quoi le *N'GORON* est-il un moyen de socialisation des jeunes sénoufo de Boundiali ?
- Comment le *N'GORON* participe-t-il à l'éducation sexuelle des jeunes sénoufo de Boundiali ?

#### **3.2 Objectif principal**

Ici notre objectif principal est de montrer que le *N'GORON* en tant que médiation culturelle participe à l'éducation des jeunes Senoufo de Boundiali.

## **Objectifs secondaires**

- Identifier les normes et valeurs traditionnelles et socio-culturelles contenues dans le *N'GORON*.
- Démontrer le processus de socialisation des jeunes senoufo de Boundiali à travers le *N'GORON*.
- Montrer comment le *N'GORON* participe de l'éducation sexuelle des jeunes senoufo de Boundiali.

### **3.3 Hypothèse principale**

L'éducation des jeunes senoufo de Boundiali est fortement liée à l'exécution du *N'GORON* en tant que médiation culturelle.

#### **Hypothèses secondaires**

- L'éducation des jeunes senoufo de Boundiali est due à la transmission des normes et valeurs traditionnelles et socio-culturelles contenues dans le *N'GORON*
- La place qu'occupe le jeune dans la société des senoufo de Boundiali, est liée à l'initiation et à l'exécution du *N'GORON*.
- l'éducation sexuelle des jeunes senoufo de Boundiali dépend de l'exécution du *N'GORON*.

## **II. Cadre théorique**

### **1 Définition des concepts**

Il s'agira ici de définir les concepts qui entrent dans la compréhension de notre sujet à la lumière des écrits de certains auteurs. Ces concepts sont les suivants : **la médiation culturelle, l'éducation, la danse, la pratique culturelle, le média.**

En ce qui concerne la médiation culturelle, il faudra faire une remarque. De manière générale, le concept de médiation est conçu comme une démarche visant à régler des conflits par l'entremise d'une personne physique ou morale, normalement habilitée à intervenir par les seules parties concernées et qui reste neutre par rapport à elles. Cependant, il faudra remarquer que la définition du concept de médiation varie d'un secteur à un autre. Nous avons la médiation pénale qui elle, traite des questions de dommages subis par une victime. La médiation famille elle, traite des

conflits d'ordre juridique dans les couples. La médiation sociale elle traite, des problèmes de société. Et enfin la médiation culturelle, celle sur laquelle nous allons nous appesantir.

Pour Sophie Joli-cœur (2007) la médiation culturelle, considérée dans sa portée globale, concerne plus largement que la médiation axée sur l'art et ses publics l'ensemble des pratiques et des expressions culturelles de la population en lien avec la diversité et l'individuation des modes de vie, des valeurs et des identités. La médiation culturelle appartient, en ce sens, au champ de l'« éducation informelle » (non obligatoire) en ce qu'elle se situe à l'intersection du culturel, de l'éducation, de la formation continue et du loisir. Ses visées sont à la fois éducatives, récréative et civique.

Dans le *lexique de la médiation culturelle*, 2014, Marie-Blanche Foucade définit la médiation culturelle en ces termes :

*« la médiation culturelle déploie des stratégies d'intervention-activités et projets qui favorisent dans le cadre d'institutions artistiques et patrimoniales, de services municipaux ou de groupes communautaires, la rencontre des rencontres des publics avec une diversité d'expériences. ».*(p1)

Pour elle, la médiation culturelle facilite la rencontre entre la culture et les publics, valorise la diversité des expressions et des formes des créations, encourage la participation citoyenne, favorise la construction du lien au sein des collectivités et enfin contribue à l'épanouissement personnel des individus et au développement d'un sens communautaire. Pour Jean Davallon<sup>5</sup> (2003)

*« Elle vise à faire accéder un public à des œuvres(ou des savoirs) et son action consiste à construire une interface entre ces deux univers étrangers l'un à l'autre (celui du public et celui, disons, de l'objet culturel) dans le but précisément de permettre une appropriation du second par le premier. »*

Pour Jean Caune La médiation culturelle passe d'abord par la relation du sujet à autrui par le biais d'une « parole » qui l'engage, parce qu'elle se rend sensible dans un monde de références partagées. Le sens n'est plus alors conçu comme un énoncé programmatique, élaboré en dehors de l'expérience commune, mais comme le résultat de la relation intersubjective, c'est-à-dire d'une relation qui se manifeste dans la confrontation et l'échange entre des subjectivités. Le sens, auquel notre époque serait, dit-on, particulièrement attentive, n'est pas définition d'un but, d'une cause ou d'une idée. Sa quête ne saurait s'identifier à la recherche d'un principe prédéterminé : elle est de l'ordre d'une construction modeste et exigeante des conditions d'un vivre ensemble. Les relations interpersonnelles – les

---

<sup>5</sup> Davallon (Jean), « La médiation : la communication en procès ? », Médiation et information, 2003, n°19, p. 37-59.

rapports courts – sont le lieu de l’affirmation de soi dans un rapport à l’autre « *les rapports longs nous font marcher ensemble* ».

Au terme de toutes ces différentes définitions, nous remarquons que le concept de médiation selon les secteurs renvoie à l’idée d’une gestion de conflits entre des parties à travers un tiers. Sauf celle de la médiation culturelle qui, elle renvoie à une création de lien entre les pratiques culturelles et le public. Ainsi dans le cadre de notre recherche, cette dernière conception de la médiation dite culturelle sera l’objet d’une étude.

Ensuite, quant à l’éducation, Emmanuel Kant<sup>6</sup> nous en donne sa conception dans *Réflexions sur l’éducation*. D’abord, il conçoit l’Homme comme étant le seul ÊTRE qui a besoin d’être éduqué. En effet, pour lui les animaux ne sont conduits que par leur instinct et n’ont nullement besoin des soins qui sont pourtant nécessaire à l’Homme pour s’accomplir dans la société. Il explique cela par le fait que le nourrisson de l’animal prend très vite son indépendance vis-à-vis de sa génitrice. Alors dans un premier temps Kant définit l’éducation comme étant l’ensemble des soins, la discipline, l’instruction et la formation. C’est la discipline qui selon lui différencie l’animal de l’Homme et il le dit si bien en ces termes « la discipline transforme l’animalité en humanité » (p.3).

Ici on peut comprendre qu’avec Kant sans l’éducation l’homme est le semblable de l’animal et c’est par cette dernière (l’éducation) que l’Homme arrive à s’assumer comme être humain. Ainsi, « l’homme ne peut devenir homme que par l’éducation » (p.4) nous dit-il. Par conséquent L’éducation transforme l’homme en lui donnant des aptitudes purement humaines. Cette transformation qualitative ne peut qu’aboutir à une humanité certaine car elle est faite d’homme à homme, d’une génération adulte à une génération plus jeune. En nous inscrivant dans la pensée de Kant, l’homme est donc un animal qui a besoin d’un maître issu de l’espèce humaine pour parvenir à l’humanité.

Pour Kant, les soins, la discipline, l’ensemble des connaissances, tout le savoir et l’héritage culturel qu’on peut acquérir par le moyen de l’éducation, concourent à nous faire passer d’un état brut et sauvage à un état plus raffiné et civilisé, pour ne pas dire à une humanité certaine. Car, « celui qui n’est pas cultivé est brut, celui qui n’est pas discipliné est sauvage » (p.6).

Pour ce faire Kant distingue deux grands types d’éducation : à savoir l’éducation négative et l’éducation positive.

L’éducation négative appelée éducation du corps est la toute première éducation dont est soumis l’Homme car dit-il :

---

<sup>6</sup> KANT (Emmanuel), *Réflexions sur l’éducation*, Paris, J. Vrin, 1993, p69

*« d'une manière générale on doit observer que la première éducation doit être seulement négative, c'est-à-dire qu'on ne doit rien ajouter aux précautions prises par la nature et qu'il faut seulement ne pas troubler la nature » (p.7).*

Il s'agit ici d'une éducation qui consiste à surveiller les premiers soins, c'est-à-dire la santé corporelle, et le développement adéquat des aptitudes motrices de l'enfant, à la discipline et à lui donner les bases de la moralité. Pour Kant la discipline est plus importante que la culture. Car un défaut de culture est facile à combler, alors qu'un défaut de discipline maintient l'être humain dans la barbarie. En plus la discipline permet à l'enfant de bien se conduire, de l'éloigner des mauvais actes, de faire disparaître en lui ses caprices et le conduire à une liberté responsable.

Ensuite, l'éducation positive. C'est celle qui concerne la culture, l'instruction qui correspond à l'éducation intellectuelle, et la conduite qui correspond à l'éducation morale. Elle se fait pendant le parcours scolaire de l'enfant. En effet, Kant nous fait comprendre que :

*« La première époque chez l'élève est celle où il doit faire preuve de soumission et d'obéissance passive ; la seconde celle où on lui laisse, mais sous des lois, faire déjà un usage de la réflexion et de sa liberté. La contrainte est mécanique dans la première époque ; elle est morale dans la seconde » (p.9).*

C'est une éducation qui mène à la liberté et l'autonomie de l'enfant dans l'avenir.

Enfin, Kant conçoit l'éducation comme un art car elle est pensée, élaborée et constitue le résultat d'une longue démarche qui trouve son fondement dans le passé. En pédagogie l'on doit s'appuyer sur l'expérience pour l'amélioration de l'art d'éduquer. L'expérience ici consiste à recueillir l'enseignement des générations passées. Voilà pourquoi Kant souligne que : « L'éducation est un art, dont la pratique doit être perfectionnée par beaucoup de générations » (p.10). Selon lui, l'éducation doit être un art qui s'éloigne des constitutions mécaniques pour être un art raisonné, ou mieux encore une science. C'est pour cette raison qu'il affirme : « *Il faut dans l'art de l'éducation transformer le mécanisme en science* » (P.11).

En somme pour Kant le but de l'éducation est de conduire l'homme vers la perfection vue comme la destination de la nature humaine. Mais elle doit s'améliorer au fil des générations. En effet, vu les changements de comportement d'une génération à une autre ou de la société d'une époque à une autre, c'est l'homme qui choisira lui-même la bonne éducation nécessaire pour lui. . À cet effet, il affirme :

*« Il est possible que l'éducation devienne toujours meilleure et que chaque génération, à son tour, fasse un pas de plus vers le perfectionnement de l'humanité ; car c'est au fond de l'éducation que gît le grand secret de la perfection de la nature humaine » (p.12).*

Par contre le sociologue français Émile Durkheim<sup>7</sup> (1922) essaie de donner sa définition de l'éducation, à partir d'un examen critique qu'il fait des définitions antérieures données par d'autres auteurs. Pour ce faire, il part dans un premier temps de la définition de Stuart Mill qui affirme :

*« Tout ce que nous faisons par nous-même et tout ce que les autres font pour nous dans le but de nous rapprocher de la perfection de notre nature. Dans son acception la plus large, elle comprend même les effets indirects produits sur le caractère et sur les facultés de l'homme par des choses dont le but est tout différent : par les lois, par les formes du gouvernement, les arts industriels, et même encore par des faits physiques, indépendants de la volonté de l'homme, tels que le climat, le sol et la position locale » (p.4).*

Pour Durkheim cette définition de l'éducation comporte des éléments disparates qui portent à confusion. D'abord, il souligne que le processus et le but final de l'action des choses sur l'homme diffère de celle qui vient des hommes eux-mêmes, et l'effet des contemporains sur leurs contemporains diffère de celui des adultes sur les plus jeunes et c'est à cette dernière qu'il faut prêter le mot éducation.

Ensuite, il convoque celle de Kant qui affirme : *« le but de l'éducation est de développer dans chaque individu toute la perfection dont il est susceptible »* (p4). Alors Durkheim se pose la question de savoir que faut-il entendre par perfection ? En ces termes il affirme :

*« C'est, a-t-on dit bien souvent, le développement harmonique de toutes les facultés humaines. Porter au point le plus élevé qui puisse être atteint toutes les puissances qui sont en nous, les réaliser aussi complètement que possible, mais sans qu'elles se nuisent les unes aux autres, n'est-ce pas un idéal au-dessus duquel il ne saurait y en avoir un autre ? » (p.5).*

En effet, cette perfection dont il est question ici, ce développement harmonieux de toutes les facultés humaines est un leurre selon Durkheim, il n'est pas entièrement faisable car il est en opposition d'une autre règle de la conduite humaine qui voudrait que nous nous consacrons à une tâche spéciale et restreinte. Les hommes ne peuvent pas et ne doivent avoir la même manière de vivre. Chacun vit différemment selon ses facultés, ses tendances, ses goûts, etc. À chacun de remplir ses fonctions en harmonie avec lui-même,

*« Nous ne sommes pas tous faits pour réfléchir ; il faut des hommes de sensation et d'action. Inversement, il en faut qui aient pour tâche de penser. Or, la pensée ne peut se développer qu'en se détachant du mouvement, qu'en se repliant sur elle-même, qu'en détournant de l'action extérieure le sujet qui s'y donne tout entier » (p.5) dit-il.*

---

<sup>7</sup> DURKHEIM (Émile), *Éducation et Sociologie* (préparé par Jean-Marie Tremblay), 2002, 48p

De là, l'on assiste selon l'auteur à une rupture d'équilibre car chaque individu aura plusieurs formes différentes et spéciales d'agir et de penser, ce qui implique la santé corporelle que mentale de ce dernier ainsi que la cohésion sociale. Alors, l'harmonie parfaite dont parle Kant ne peut être considérée comme le but final de l'éducation.

Enfin il évoque celle de James Mill. Pour lui l'éducation a pour objet de « faire de l'individu un instrument de bonheur pour lui-même et pour ses semblables » (p.6). Or, pour Durkheim le bonheur est une chose subjective. Chacun a sa façon de l'apprécier. Alors pour lui, James Mill abandonne le sort de l'éducation à l'arbitraire individuel.

En somme Émile Durkheim fait un constat général. Celui du fait que toutes ces définitions convergent vers une éducation idéale, parfaite qui vaut pour tous les hommes indistinctement et que ces théoriciens tentent ici, d'en proposer une conception universelle, unique. Cette volonté de ces derniers serait impossible selon Durkheim, car le concept d'éducation a connu une mutation au cours de l'histoire selon les époques et les pays. Des cités grecques jusqu'à Rome en passant par Athènes et du moyen-âge à la renaissance.

Pour définir l'éducation, Durkheim propose de :

*« Considérer les systèmes éducatifs qui existent ou qui ont existé, les rapprocher, dégager les caractères qui leur sont communs. La réunion de ces caractères constituera la définition que nous cherchons » (p.7).*

Car il y a plusieurs types d'éducation et les systèmes éducatifs varient selon les sociétés. Alors pour Durkheim :

*« L'éducation est l'action exercée par les générations adultes sur celles qui ne sont pas encore mûres pour la vie sociale. Elle a pour objet de susciter et de développer chez l'enfant un certain nombre d'états physiques, intellectuels et moraux que réclament de lui et la société politique dans son ensemble et le milieu spécial auquel il est Particulièrement destiné » (p.9).*

Dans cette étude sur la dimension éducative du *N'Goron*, nous nous inscrivons totalement dans la façon dont Émile Durkheim conçoit l'éducation. Car c'est à travers cette danse que les jeunes senoufo de Boundiali sont initiés par les adultes afin de susciter chez eux des aptitudes physiques, intellectuelles et morales qui leur permettront de s'insérer dans la société en tant que personne mature.

Pour le cas spécifique du *N'Goron*, il nous semble important de définir certains concepts qui entrent dans sa compréhension. Ces concepts sont entre autres, la danse, la pratique culturelle et le média.

Jean Claude SERRE<sup>8</sup>, la danse se définit en ces termes ;

*« La danse est une morpho cinèse, c'est à dire une motricité dont la finalité est dans la production de formes, appréciées en elle-même et pour elle-même, qui président aux relations de l'individu avec son milieu social, à des fins artistiques ».*

Plus loin Georges Noverre (1759) définit la danse comme l'art de faire passer les émotions et les actions dans l'âme du spectateur par l'expression des mouvements, des gestes et du corps. Dans *le livre de la danse*, Serge Lifar affirme que danser c'est avant tout communiquer, s'unir, rejoindre, parler à l'autre dans les profondeurs de son être. La danse est union, union de l'homme avec l'homme, de l'homme avec le cosmos, de l'homme avec Dieu. Mais il faut déjà noter qu'en 1463 Guglielmo Ebreo disait que la danse est un acte qui montre par l'extérieur les mouvements de l'esprit qui, en accord avec les mesures et de parfaits accords d'harmonie, descend avec une joie terrestre par notre ouïe dans notre tête, et là, produit de doux mouvements qui, étant ainsi emprisonnés au défi de la nature, s'efforcent de s'évader et de se révéler. De même Alphonse Tiérou<sup>9</sup> (1983) dit que danser c'est éprouver et exprimer avec le maximum d'intensité le rapport de l'homme avec l'espace, avec la société, avec l'infini.

En somme nous pouvons retenir que la danse est l'art de mouvoir le corps sous une musique instrumentale ou vocale, selon un art et/ou un code social afin de transmettre un message, une émotion.

Pour la pratique culturelle, Philippe Coulangeon<sup>10</sup> la définit comme étant un ensemble d'activités de consommation ou de participation attachées à la vie intellectuelle et artistique d'une communauté. Ces activités engagent des dispositions esthétiques et participent à la définition des modes de vie : lecture, fréquentation des équipements culturels (théâtres, musées, salles de cinéma, salles de concerts, etc.), usages des médias audiovisuels, mais aussi pratiques culturelles amateurs. Par contre, Bernard Lamizet (1999) conçoit la pratique culturelle comme la mise en œuvre d'une activité de représentation pour n'importe quel public. Et c'est au cours de ces pratiques culturelles que singulièrement ou collectivement des sujets qui appartiennent à la même culture affirment leurs appartenances et leurs sociabilités. Les pratiques culturelles sont donc des pratiques de médiation.

Enfin, pour le media, plusieurs définitions de ce terme existent. Voyons en quelques unes.

---

<sup>8</sup> SERRE (Jean-Claude), *Danse et Créativité*, 1976

<sup>9</sup> TIEROU (Alphonse), *La Danse Africaine c'est la vie*, Paris, Ed Maisonneuve et Larose, 1983, 144p

<sup>10</sup> COULANGEON (Philippe) « Introduction », *Sociologie des pratiques culturelles*, Paris, La Découverte, «Repères», 2010, 128p.

Francis Balle<sup>11</sup> définit le média en ces termes : « *Un media est un équipement technique permettant aux hommes de communiquer l'expression de leur pensée, quelle que soit la forme et la finalité de cette expression.* »

Pour Claire Bélisle (1999), Le Media :

« *Est un terme désignant habituellement tous les supports de diffusion massive de l'information et correspondant ici aux technologies modernes de l'information et de la communication en tant qu'elle transforme les différents processus cognitifs dans le rapport à l'information : accès, compréhension et interaction.* »

Selon l'Office de la langue française du Québec

Un media est « *Toute forme de support physique et électronique utilisée pour la diffusion de données ou technique semblable destinée à la diffusion de l'information (presse écrite et électronique).* »

Mc Luhan<sup>12</sup> procède à une classification des médias. Il parle ici de « *médias chauds et de médias froids* ». Pour Mc Luhan un média est dit froid lorsqu'il encourage la participation de son audience, dès lors qu'il fournit peu d'informations. À l'inverse un média est dit chaud lorsqu'il fournit beaucoup d'informations à son audience et favorise en même temps sa passivité, dans ces conditions Mc Luhan classe parmi les médias chauds, l'affichage, la presse, la radio, le cinéma et la télévision et parmi les médias froids, le téléphone

Selon le dictionnaire encyclopédique des sciences de l'information et de la communication de Bernard Lamizet et Ahmed Silem<sup>13</sup>, le média est un support d'information. Pour eux les premiers médias furent les gravures rupestres, le tam-tam, la fumée, etc. De nos jours les médias sont composés d'affichages électroniques modernes, la radio, la télévision, le téléphone, la presse imprimée, l'ordinateur, les satellites de télécommunication, etc. Selon ces auteurs le média peut être défini d'abord par son mode d'émission et enfin par son mode de réception. Le mode d'émission prend en compte l'aspect technologique et le mode de réception est lié au sens humain (voir, goûter, sentir, entendre, toucher)

Cependant, il faudra noter que dans nos recherches, nous n'avons trouvé aucun texte traitant de la danse comme média. Ainsi, partant de la définition faite plus haut de la danse comme étant l'art de mouvoir le corps sous une musique instrumentale ou vocale, selon un art et/ou un code social afin de transmettre un message, une émotion, notre objectif principal sera de montrer que la danse est une médiation à travers le N'Goron chez les Senoufo de Boundiali.

---

<sup>11</sup> BALLE (Francis), Médias et sociétés, Paris, Montchrestien, 1990

<sup>12</sup> MC LUHAN (Marshall), Pour comprendre les médias, Paris, Mame, 1964

<sup>13</sup> LAMIZET (Bernard) et SILEM (Ahmed), Dictionnaire encyclopédique des Sciences de l'Information et de la Communication, Paris, ellipses édition, 1997, 590 p.

## 2 Revue de la littérature

Plusieurs chercheurs des sciences de l'information et de la communication ont traité de la problématique des médiations culturelles dans les sociétés. Ces derniers ont montré le rôle important joué par les médiations dans le processus de création de lien entre les pratiques culturelles et leurs publics, dans une perspective de promotion de la langue et de la culture des peuples. Or, peu a été dit sur le rôle que jouent les pratiques culturelles dans le développement des communautés, son apport dans le processus d'éducation des populations car depuis plusieurs années, l'on s'est basé sur la communication de masse pour éduquer les individus dans les sociétés. Par ailleurs, dans ces sociétés, il existait d'autres formes de communication (le tam-tam parleur, le conte, les proverbes, le chant la danse) propre aux réalités des populations. Dans cette recherche, il s'agira pour nous de montrer la dimension éducative des médiations culturelles spécifiquement celle de la danse chez le peuple senoufo de Boundiali.

Aussi, dans le cadre d'une revue des travaux existant sur le thème de médiation culturelle, nous nous intéressons aussi bien aux travaux de chercheurs en sciences de l'information et de la communication qu'à ceux de sociologues, notamment les analyses se rapportant au concept d'éducation et les réflexions sur des pratiques culturelles comme médiation.

Dans un article, Jean Caune<sup>14</sup> (1997) relève que la notion de médiation culturelle a perdu de son sens. Pour lui le concept de médiation est perçu sous la forme marketing qui met à l'écart ce qui fonde les relations humaines. En ces termes il affirme que : « *la médiation pose la question des rapports entre les membres d'une collectivité et le monde qu'ils construisent* », la médiation nous emmène à nous interroger sur les rapports sociaux, à prendre de la distance concernant le sens que l'on lui donne de nos jours. Par ailleurs selon lui :

« *La médiation culturelle passe d'abord par la relation du sujet à autrui par le biais d'une parole qui l'engage, parce qu'elle se rend sensible dans un monde de références partagées* »(P1). Elle n'est plus perçue comme un simple énoncé, conçue en dehors du vécu des participants mais comme le résultat d'une confrontation, d'un échange entre des sensibilités, une relation intersubjectivité : « *elle est de l'ordre d'une construction modeste et exigeante des conditions d'un vivre ensemble* ». Il affirme encore que :

« *Le concept de médiation doit se concevoir dans la mise en rapport entre un axe horizontal, celui des relations interpersonnelles, et un axe vertical, celui d'un sens transcendantal qui oriente les rapports longs. C'est dire que la médiation comme projet social ne peut se contenter de forger des liens éphémères, elle doit aussi participer à la production d'un sens qui engage la collectivité* » (1997, P2).

---

<sup>14</sup>Caune, Jean (1999a), « La médiation culturelle : une construction du lien social, Les Enjeux de l'information et de la communication » [en ligne] [http://w3.u-grenoble3.fr/les\\_enjeux/2000/Caune/Caune.pdf](http://w3.u-grenoble3.fr/les_enjeux/2000/Caune/Caune.pdf), page consultée le 18 juillet 2015

Par ses dits, il faudra comprendre que la médiation culturelle va au-delà de la simple rencontre du public avec les pratiques culturelles, elle permet de réduire l'écart entre les publics et les arts, elle permet de construire des liens sociaux forts à travers des projets qui impliquent les collectivités.

Ici nous prenons de la distance avec ce postulat de Caune sur la médiation culturelle disant que celle-ci : « *permet de réduire l'écart entre les publics et les arts* ». Pour nous la médiation culturelle, au lieu de réduire l'écart entre les publics et les arts, devrait plutôt réduire l'écart entre les publics et les pratiques culturelles car nous faisons une distinction entre les arts et les pratiques culturelles. Les arts sont vus dans un sens plus général alors que les pratiques culturelles sont spécifiques comme le dit si bien Bernard Lamizet<sup>15</sup> (1999): « *la culture représente une part de vérité pour ceux qui y adhèrent, mais elle ne représente qu'un système de formes pour ceux qui s'en tiennent à distance* »(P2). La médiation culturelle comme nous la concevons dans notre recherche est un moyen de communion entre les populations elles-mêmes et entre les populations et les formes culturelles qui leurs sont propres.

En effet pour Caune, ce qui rend ambiguë la compréhension de la notion de médiation, c'est qu'elle recouvre trois approches qui sont d'abord socio-politique. Elle est un outil d'expression et un support de communication pour les « importants » de faire passer leur vision du monde, de faire de la propagande. Elle est utilisée par les institutions (politiques, juridiques et culturelles) pour rester en contact avec les administrés et imposer des représentations et des relations sociales. Ensuite nous avons l'approche théorique, elle fait appel à l'étude étymologique du concept de médiation culturelle et des points de vue venant d'autres disciplines des sciences sociales et humaines en faisant d'elle un concept :

*« La médiation, dans cette perspective, est alors à envisager comme un phénomène qui permet de comprendre la diffusion de formes langagières ou symboliques, dans l'espace et le temps, pour produire une signification partagée dans une communauté »(P.4).*

Enfin, l'approche ou elle constitue un ensemble de pratiques sociales à travers des cadres institutionnels : l'école, les médias ou les entreprises culturelles.

Ici, Jean Caune nous reconforte dans nos propos antérieurs, du fait que la danse soit une médiation. Car elle est créatrice de lien social fort, elle est un moyen pour les individus de s'exprimer, d'échanger avec autrui. En somme Caune nous

---

<sup>15</sup> LAMIZET (Bernard), *La médiation culturelle*, Paris, L'Harmattan, 1999, 448p.

permet d'avoir une vue d'ensemble sur la médiation culturelle, sa fonction. Et il attire notre attention sur le fait que les cadres institutionnels (l'école, les médias, les entreprises culturelles) ne sont pas les seuls lieux où la médiation culturelle est considérée comme un ensemble de pratiques sociales.

Alors dans une autre œuvre, Jean Caune<sup>16</sup> (2006) met à rude épreuve les notions d'« art », de « culture », de « démocratie culturelle », d'« action culturelle » et de « médiation culturelle » en les remettant en question à travers différentes époques. Le constat que fait l'auteur est qu'une histoire de la démocratisation culturelle est achevée, et nous n'en avons pas pris collectivement conscience. Et il en explique les raisons en s'appuyant sur l'un des principes fondateurs de la démocratisation culturelle à savoir l'accès direct à l'œuvre. Pour lui, ce principe est limité car la démocratisation culturelle va au-delà de la simple rencontre avec l'œuvre d'art. Elle se repose sur la catégorisation des biens culturels, l'accès à l'œuvre par le plus grand nombre d'individus et l'expression artistique dans des lieux institutionnels.

Il rappelle aussi que l'art a une dimension politique et les transformations des principes de la démocratisation culturelle sont dues à l'inaction politique des pouvoirs publics dans les domaines culturels et justifie à travers certains phénomènes qui sont par exemple :

*« L'émergence d'une société de masse, l'économie de biens culturels et la primauté des facteurs d'audience et de quantité, les désillusions vis-à-vis de l'action politique, l'apparition d'expressions artistiques « hors les murs » et l'attention portée à un public indifférencié au détriment de subjectivités particulières. »*  
(2006, en ligne)

Ici, Jean Caune se propose de repenser les principes des politiques culturelles en s'appuyant sur le concept de médiation non du côté de la production et de la diffusion d'un objet culturel mais celui de sa réception par des sensibilités. L'auteur met au centre de ses réflexions non pas la culture mais plutôt l'individu et sa relation à autrui. Selon lui, il faudrait repenser la notion de médiation dans le champ de relations intersubjectives. Le schéma classique d'accès à l'œuvre est erroné car le public n'est pas préparé aux conditions de la rencontre. Les manifestations littéraires témoignent de ce changement culturel et idéologique. Aujourd'hui, on ne se contente plus seulement de lire un livre (accès direct à l'œuvre comme principe fondateur de la démocratisation culturelle), on veut reconnaître et rencontrer physiquement son auteur (dépassement d'une médiation culturelle traditionnelle), via une « médiation pédagogique » qui prépare les conditions de la rencontre.

---

<sup>16</sup> CAUNE (Jean), La démocratisation culturelle, une médiation à bout de souffle, Grenoble, Presses universitaires de Grenoble, coll. Arts et culture, 2006, 205 p.

Selon Jean Caune, il est important de raisonner en termes de relations intersubjectives, reposant sur l'expérience esthétique et engageant un sentiment d'appartenance à un groupe, et non plus selon la notion sociologique de public qui serait segmenté ou ciblé. Par conséquent, « *l'art doit être redéfini en fonction de sa contribution à construire le soi* » (en ligne) plutôt que dans sa seule rencontre avec un public. Pour aller plus loin, Jean Caune explique que la déconstruction de la démocratisation culturelle repose en partie sur le fait qu'il aurait fallu s'interroger sur les conditions de l'être, de la personne et non exclusivement sur celles de l'avoir comme récepteur aux biens culturels.

Cette problématique des politiques culturelles développée ici par Caune se rapproche du postulat que nous avons mentionné plus haut, en disant qu'une communication autour de nos danses traditionnelles africaines, une utilisation efficace de celles-ci dans les politiques de CCC-IEC ne seraient pas un moyen d'éduquer les populations. Cependant l'on devra se demander si la mise en œuvre d'une médiation culturelle dépend toujours d'une politique culturelle de la part des pouvoirs publics.

Dans son œuvre, Bernard Lamizet (1999) nous fait une analyse complète du concept de médiation culturelle. Pour cela il part de la médiation comme un impératif social. Pour lui « *la médiation représente l'impératif social majeur de la dialectique entre le singulier et le collectif, et de sa représentation dans des formes symboliques.* » (P9). En ces termes l'on comprend que la médiation ne prend réellement sens que dans la société. Et qu'elle représente un canal indispensable d'échange, de discussion, de partage entre les différentes entités au sein de cette dernière. En plus elle constitue un espace de transmissions de valeurs, de connaissances à travers les formes culturelles.

Dans le cadre de notre recherche sur la dimension éducative du *N'Goron* en tant que médiation culturelle, nous adhérons à cette idée. Car pour nous la danse plus particulièrement le *N'Goron* est un fait social, elle met en scène le mode de vie, le mode de penser du peuple senoufo. Son exécution permet un échange, un partage, une transmission de valeurs, de connaissances entre la danseuse et le public.

Plus loin, Lamizet affirme encore que :

« *C'est la médiation qui, par sa dimension sociale et culturelle, nous fonde en tant que sujets sociaux et, par conséquent, met en œuvre l'ensemble des dynamiques constitutives de la société.* » (P9).

La médiation de par son aspect social et culturel, participe fondamentalement à la socialisation des individus et permet de mettre en interaction les différentes formes symboliques qui constituent les relations humaines en société. Et cela fait partir de l'un de nos objectifs, à savoir démontrer que le *N'Goron* participe à la socialisation des jeunes filles senoufo de Boundiali.

Ensuite, pour Lamizet, la médiation fonde la dimension à la fois singulière et collective de notre appartenance, alors elle part au-delà de notre simple citoyenneté. Cependant elle nécessite la mise en œuvre d'une politique culturelle efficace comme le souligne plus haut Jean Caune. Ainsi cette politique culturelle ne devra pas seulement se limiter qu'à organiser des activités collectives de loisirs ou d'acquisition de savoirs mais plutôt, fonder la citoyenneté qui constitue le lien social dans sa dimension politique et anthropologique. En somme pour Lamizet l'impératif de la médiation est à la fois culturelle car elle participe à la pérennisation des formes et langages de représentations, et politique parce qu'elle permet la mise en œuvre d'un système de significations et de représentations.

Dans la suite de son œuvre, Lamizet évoque le concept d'espace public comme le lieu des médiations. Pour lui c'est dans les espaces publics que sont mises œuvre les différentes formes de médiations car c'est le lieu où est possible un véritable dialogue entre ce qu'il appelle « *les formes collectives* » et des « *représentations singulières* ». Pour cela l'auteur nous donne la définition de l'espace public : Il affirme que ce dernier (espace public) est le lieu de la médiation culturelle parce qu'il répond à trois définitions complémentaires : en premier, selon lui l'espace public est un lieu où l'on circule, elle n'est pas un lieu d'habitation, on y séjourne quelques temps ou des moments de passages, il n'appartient à personne. Il est consacré à des besoins temporaires comme celui des activités culturelles de représentations (le théâtre, la danse, les expositions, les cultes, la justice) ouvertes au public. C'est pour cette raison qu'il est un espace fonctionnalisé.

Ensuite, l'espace public est un espace au sein duquel un individu prend conscience de son appartenance à une communauté. Ici les appropriations singulières n'existent pas, mais c'est plutôt la communauté qui s'exprime à travers des formes de sociabilité. Enfin, l'espace public est un lieu de revendication et de manifestations à connotation politique de la part des populations. Il est le lieu d'expression et de représentation des formes institutionnelles de la médiation sociale et politique car il met en scène les usages sociaux et la vie politique de la cité. Pour lui c'est dans l'espace public que se mettent en place le langage politique et le langage culturel des spectacles qui sont des lieux de représentations. Alors au sein de la cité il faudra nécessairement un espace public à la citoyenneté pour que celle-ci puisse s'exprimer, communiquer, pour qu'elle sente qu'elle existe dans les codes et les lois de la sociabilité. Dans la suite de l'œuvre, l'auteur nous donne à voir plusieurs formes de la médiation, telles que la médiation politique, la médiation sociale, la médiation religieuse, etc. Cependant il faudra noter que dans le cadre de cette étude nous nous limiterons à l'analyse de la médiation culturelle.

Pour lui, cette dernière a une double caractéristique : elle permet dans un premier temps à l'individu d'affirmer et d'assumer son appartenance réelle à une forme culturelle et dans un deuxième temps permettre à un individu quelconque de reconnaître l'aspect symbolique d'une forme culturelle dans laquelle il ne se reconnaît pas car ne comprenant pas la culture dont il n'appartient pas. Pour cela, il

affirme que : « *la culture représente une part de vérité pour ceux qui y adhèrent, mais elle ne représente qu'un système de formes pour ceux qui s'en tiennent à distance* »(P13). En effet il faut noter que la signification que représentent les différentes formes de médiations culturelles diffère selon la culture dans la quelle l'on se trouve, alors nos pratiques culturelles deviennent un moyen d'expression de la vérité de la culture à laquelle nous appartenons. Cependant celle des autres deviendra un objet de savoir que nous tenterons de « penser », de « comprendre », d' « interpréter ». Et c'est grâce aux formes de médiations culturelles que nous parvenons à faire la différence les cultures selon les peuples. Pour Lamizet c'est ce qui fonde la rationalité anthropologique de la culture d'une part et sa rationalité politique d'autre part.

Tout au long de cette recherche, notre conception de la médiation culturelle s'inscrit dans celle de Bernard Lamizet, car nous la pensons complète. Et que la danse spécifiquement les danses traditionnelles africaines qui représentent l'un des plus importants attributs culturels chez plusieurs groupes ethniques africains, sont une pratique culturelle majeure de la médiation culturelle au sein de nos sociétés.

Dans un article, Jean Davallon (2003) nous dit que la notion de médiation a connu un essor dans les dix dernières années chez les chercheurs en sciences de l'information et de la communication. Pour lui, il faudra émettre des réserves quant à l'usage de cette notion de nos jours dans le champ des SIC car certains ne relèvent pas d'un caractère scientifique : la médiation de la république, la médiation des organisations, la médiation juridique.

Par ailleurs il définit la médiation culturelle en ces termes :

*« Celle-ci peut être définie fonctionnellement : elle vise à faire accéder un public à des œuvres (ou des savoirs) et son action consiste à construire une interface entre ces deux univers étrangers l'un à l'autre (celui du public et celui, disons, de l'objet culturel) dans le but précisément de permettre une appropriation du second par le premier » (P38).*

En effet il prend de la distance face à cette définition de la médiation culturelle car dans sa pratique, elle peut prendre une forme d'action culturelle ou d'animation culturelle qui sont deux approches différentes due à des réalités différentes. Et qu'elle n'est pas toujours un concept opératoire.

Pour cela Jean Davallon propose de distinguer trois types d'usages du concept de médiation. D'abord l'usage ordinaire :

*« Le premier sens ordinaire (qui est aussi le sens premier du terme) d'entremise destinée à mettre d'accord des partis ayant un différend, qui présuppose un conflit et comporte une idée de conciliation ou de réconciliation »(P39).*

Elle est utilisée dans la gestion des conflits. Ensuite il y a le second sens ordinaire, ici c'est l'action de servir d'intermédiaire ou d'être un intermédiaire. Enfin l'usage opératoire. Ici l'auteur nous apprend que dans différents secteurs de recherche, la notion de médiation est utilisée comme concept opératoire. Le premier secteur est celui de la médiation médiatique qui concerne le travail à l'intérieur des médias. Alors le journaliste est considéré comme médiateur en ce sens qu'il médiatise l'information ou l'objet en vue de leur promotion. Ensuite il y a le secteur de la médiation pédagogique. Ici le formateur est considéré comme un médiateur parce qu'il y a une régulation d'interaction éducative entre l'enseignant et l'enseigné. Et enfin la médiation culturelle. L'auteur nous parle de double approche : le médiateur et la médiation. Le premier renvoie à l'aspect professionnel de la médiation (musée, patrimoine) alors que le deuxième a un sens beaucoup plus large avec une approche beaucoup plus théorique impliquant des théories comme l'espace public, du tiers symbolisant, de traduction. À travers ces différents usages de la notion de médiation, cela laisse penser que sa définition varie selon les secteurs de recherche.

Alors pour Davallon il est difficile de dire ce qu'est vraiment la médiation. Mais pour lui les travaux antérieurs de certains chercheurs dans le champ des sciences de l'information et de la communication principalement Bernard Lamizet et Jean Caune sur la question, permettent de définir de façon explicite la notion de médiation du point de vue théorique et même scientifique. Il affirme que pour Lamizet, la notion de médiation se perçoit clairement dans les « lieux de communication » et ces derniers sont caractérisés par les espaces symboliques et les espaces publics : la parole « *s'énonce dans l'espace particulier où vivent et où s'expriment des personnes singulières* » et « *la parole qui s'énonce au nom de s'énonce dans l'espace public. C'est cela la médiation* » (P44). Par contre Caune, pour construire le concept de médiation se propose d'examiner son usage socio-politique, son approche théorique et sa pratique sociale dans son article *Pour une éthique de la médiation*. Pour cela il part des politiques culturelles françaises depuis le début de la 5<sup>e</sup> république. Il affirme que plusieurs modes de médiations ont caractérisé cette politique culturelle française. D'abord la « médiation par contact » fondée sur l'idée d'une communion directe avec les œuvres. Ensuite la « médiation par l'expression » axée sur l'engagement des pratiques artistiques. Et enfin la « médiation par médiatisation de l'art » donnant la primauté à une politique des relations publiques et de diffusion commerciale.

Alors, en dépit de toutes ces conceptions de la notion de médiation venant de quelques chercheurs des sciences de l'information et de la communication, Jean Davallon se pose la question de savoir « *la médiation se propose-t-elle une nouvelle façon de concevoir la communication ?* »

Dans son œuvre, Alphonse Tiérou (1983) nous montre la place qu'occupe la danse dans les sociétés africaines. Pour lui, les danses africaines possèdent de multiples valeurs que nous tenterons de déceler tout au long de son ouvrage.

D'abord, l'auteur définit la danse en ces termes : « *Danser, c'est éprouver et exprimer avec le maximum d'intensité le rapport de l'homme avec l'espace, avec la société, avec l'infini* » (p9). Pour dire que la danse est avant tout un moyen de communication pour l'homme avec son univers. Il affirme encore :

« *On danse chez tous les peuples. Elle correspond à un besoin de l'homme d'exprimer sa joie, sa tristesse, ses aspirations vers le beau et le bien, parce que ces sentiments sont parfois trop spiritualisés pour les traduire par les mots* » (p12).

Par-là, nous comprenons que la danse est omniprésente dans toutes les sociétés du monde, elle y a une dimension sociale. Sur le continent africain l'auteur nous apprend que la danse est plus qu'un art car elle permet à l'âme à travers les mouvements corporels de s'exprimer en mettant en scène une vie en société plus harmonieuse, plus souple. « *Elle est participation et célébration* » (p10) dit-il.

Dans son analyse, Alphonse Tiérou part des aspects symboliques et spirituels des danses africaines. Concernant l'aspect symbolique, l'auteur fait allusion ici, aux formes géométriques et plus spécifiquement le cercle (rond). Dans l'exécution des danses traditionnelles, les danseurs décrivent des formes géométriques (carré, triangle, rectangle, etc.). Mais la figure géométrique la plus représentée est le cercle car elle a une haute signification symbolique dans les sociétés africaines. Et l'auteur nous en donne les preuves. D'abord les cases sont rondes, la couronne du chef est ronde, les jeux éducatifs africains sont à base de cercle, etc. La danse en cercle en Afrique est un moyen de donner vie à la nature. Elle représente la danse cosmique. Ensuite, Tiérou nous donne des exemples de danses traditionnelles en Côte d'Ivoire qui sont exécutées en cercles : *Banhi* dans la région de Duékoué (ouest de la Côte d'Ivoire), le *Golo* des Yacouba dans la région montagneuse de la Côte d'Ivoire. Et il affirme : « *Dans la danse en cercle, il y a toujours abstraction de l'identité personnelle au profit de celle du groupe* » (p19), pour dire que, lors de l'exécution des danses traditionnelles, le cercle permet à l'individu d'affirmer son appartenance à un groupe social donné, il prend conscience de son appartenance à une communauté.

Ainsi, cela rejoint la thèse de Bernard Lamizet(1999), qui affirme que toutes les pratiques culturelles s'inscrivent toujours dans des logiques de médiation. Par conséquent, les danses traditionnelles comme le *N'Goron* qui est une pratique culturelle devient une médiation car son exécution permet aux acteurs comme aux spectateurs de faire fi de leur singularité et d'affirmer leur appartenance à la collectivité des senoufo de Boundiali. Elle permet à l'individu de s'approprier de façon singulière des codes collectifs de ces derniers.

Dans la suite de l'œuvre, Tiérou évoque les bienfaits des danses africaines. D'abord sur le plan physique, il affirme que la danse africaine est une éducation physique, un sport et que les danseurs sont des athlètes. Elle participe de l'assouplissement du corps du danseur car sa pratique permet de faire travailler tous les muscles du corps.

Ensuite sur le plan intellectuel, l'auteur affirme : « *De nos jours certaines études démontrent que les enfants qui pratiquent la danse, apprennent à lire plus vite par rapport aux autres et ont une notion plus riche de l'espace* » (p44). La danse donne à l'enfant la capacité de s'instruire et de comprendre son milieu de vie. Elle permet à l'enfant de s'épanouir et de mieux travailler en classe. Les danses africaines s'appuient sur l'improvisation et la répétition.

L'improvisation donne au danseur, soutenu par le rythme du tam-tam une liberté de créer des mouvements de danse. Par conséquent, elle lui donne la capacité de réinventer, de recomposer, et d'interpréter, à sa façon le pas de base principal de la danse. Pour Alphonse Tiérou, l'improvisation permet d'instaurer chez le danseur un équilibre entre le physique et l'intellect. Elle réveille en lui un esprit d'initiative et d'invention. Et que l'improvisation revêt plusieurs significations dans les danses africaines. D'abord improviser permet d'éviter la servitude des pas standardisés ou imposés. Ensuite elle permet d'être indépendant dans ses actes et pensées, de montrer sa maturité intellectuelle et spirituelle. Enfin improviser permet d'ajouter quelque chose de plus à l'humanité, de participer à la création. La répétition quant à elle, a une portée pédagogique, elle constitue un apprentissage. En Afrique, la danse ne s'apprend que par la répétition des pas.

Enfin, sur le plan social ou des rapports humains, Alphonse Tiérou nous dit d'abord que la danse fait partie de toute noble éducation. Reprenant Maurice Béjart, il affirme que la danse reprend aujourd'hui sa place dans les humanités. N'étant plus considéré comme un passe-temps, elle devient une composante du monde d'aujourd'hui, moyen de vie, d'éducation, de culture. Dans les sociétés africaines l'auteur affirme :

*« Pratiquée en groupe, la danse africaine facilite les relations humaines, la communication, développe la sympathie, combat vigoureusement la timidité, les complexes et un certain nombre de blocages physiques et mentaux.*

*L'isolement, le manque de communication, l'indifférence, problèmes liés au développement industriel, aux grandes villes, à la surpopulation, peuvent être résolus de façon naturelle par la pratique de la danse africaine »* (p55)

Ici, nous comprenons que les danses africaines sont importantes pour les populations dans les sociétés africaines. Elles permettent à ces derniers de se libérer de certains maux qui constituent un frein à leur épanouissement. Elles favorisent une interaction entre les différents membres de la communauté. Les danses africaines permettent de faire face aux problèmes de société liés à la politique, à l'économie, à l'environnement, au social et à la culture.

Dans un article, Kashemwa CISHUGI<sup>17</sup> nous parle de la danse comme langage et moyen de communication. Il affirme que le corps humain est le moyen que l'homme utilise pour s'exprimer dans l'exécution des mouvements naturels. Pour lui, la danse renferme deux aspects : celui de la réjouissance d'une part et celui de la communication des pensées d'autre part. Quelle soit guerrière, lugubre, initiatique ou religieuse, la danse à travers le corps, traduit les pensées du danseur au public.

Pour CISHUGI, la danse renferme en elle-même plusieurs éléments constitutifs tels que le symbolisme, le rythme, le mouvement et l'expression du corps (forme), l'espace, le temps qui, en somme, font que la danse mérite d'être classée comme art du mouvement à la fois temporel et spatial. Ensuite il affirme en ces termes :

*« Depuis des siècles, chez tous les peuples de cette planète, la danse n'a cessé de constituer une des expressions artistiques les plus innées de l'homme. La danse ne doit pas paraître aux yeux du profane comme une simple virtuosité physique, mais un moyen d'expression et de communication » (p 1)*

La danse existe dans toutes les sociétés de la planète. Elle fait partie des habitudes humaines. Elle va au-delà d'un simple talent physique, elle permet de s'exprimer et de communiquer. Ainsi l'auteur reprend les propos de Roger Garaudy en affirmant qu'à toutes les époques et dans tous les peuples, la danse a donc été enracinée dans toutes les expériences vitales des sociétés et des individus : celle de l'amour et de la mort, des guerres et des religions. La vie quotidienne peut s'exprimer par le langage, mais pas les événements qui la transcendent. La danse exprime cette transcendance. Pour dire ce qui l'émeut ou ce qu'il honore l'homme danse.

Concernant la danse comme langage, Kashemwa CISHUGI compare le cas du langage parlé et le cas de celui-ci pris dans le contexte corporel. Pour lui, lors d'un entretien dans le premier cas entre deux personnes d'expression linguistique similaire, les deux interlocuteurs se séparent satisfaits après la conversation car les vocables ont d'abord la même signification. Ensuite la pensée exprimée sera bien comprise car les phrases ont traduit les sentiments, les états d'âmes de chacun des deux personnes. Mais lorsque les deux interlocuteurs parlent des langues différentes, la confusion s'installe, la pensée de chacun reste incomprise et l'ambiguïté demeure.

Par-là, CISHUGI veut nous faire comprendre que le langage parlé n'arrive pas toujours à mettre d'accord deux personnes qui l'utilisent dans leur conversation. C'est ainsi qu'il reprend Maurice Bèjart qui affirme en ces termes :

---

<sup>17</sup> CISHUGI (Kashemwa) « La danse : langage et moyen de communication », Éthiopiennes, Revue trimestrielle de culture négro-africaine, Nouvelle série 3ème et 4ème trimestre 1987-volume 4

*« Le langage parlé reste du domaine de l'illusion ; les mots, lorsque nous croyons les comprendre, nous cachent ou nous dévoilent des images trompeuses, nous entraînent dans le labyrinthe toujours recommencé de la sémantique de Babel. Lorsque les hommes se mettent à parler longtemps ; il y a rarement accord. Discuter veut dire se disputer. La langue divise. » (p2)*

Ensuite, le langage pris dans le contexte corporel. Pour l'auteur, l'homme oublie souvent que son corps est un instrument de communication, que le geste est porteur de sens qui permet de transmettre ses émotions, même les plus complexes. Et c'est face aux insuffisances du langage parlé que l'homme a commencé à s'intéresser à l'art du mouvement c'est-à-dire la danse, depuis le début du XXème siècle. Et c'est dans ce cadre précis qu'il reprend Maurice Béjart en affirmant :

*« La danse est un langage universel qui, en fait, s'adresse à l'homme total et non pas à cette petite partie du corps, cérébrale, intellectuelle et plus ou moins vide. Ce n'est pas une mode, c'est une soif ! Le succès actuel de la danse n'est pas dû à tel ou tel chorégraphe à telle ou telle compagnie, il est dû à la danse. » (p3)*

Pour Kashemwa CISHUGI, ce langage du corps, ce moyen de communication qu'est la danse doit être promue dans les sociétés surtout africaines. Car : *« Qu'il s'agisse de fêtes de naissance, de fêtes de mariage, de fêtes religieuses, de fêtes d'intronisation de chef, etc... qu'il s'agisse d'un deuil, l'Africain danse » (p3)* dit-il. Pour dire que la danse est omniprésente dans les sociétés africaines. Elle est utilisée pour s'exprimer et exprimer toutes les circonstances de la vie de l'homme. Et ce dernier exprime à travers la danse, ce qu'il est, ce qu'il ressent dans son for intérieur et sa relation avec le surnaturel. C'est pour cette raison que selon l'auteur, plusieurs danses sont sacrées en Afrique. Et cet aspect sacré est due à l'importance que donne l'africain au monde invisible. Alors on remarquera qu'il existe des danses pour faire tomber la pluie, des danses pour les récoltes afin de remercier les divinités. Et Kashemwa CISHUGI prend l'exemple des danses aux divinités FA et LEGBA dans la société yoruba :

*« Chez les Yoruba, par exemple, avant de s'adonner à une quelconque manifestation (semailles, récolte, naissance, mariage ou initiation, etc...), on devait absolument s'adresser à travers les danses aux divinités LEGBA et FA. La danse est en outre une façon de vaincre le chaos qui, selon les divinités FA et LEGBA, en anéantissant l'homme et le mettant en insécurité, l'empêche de se livrer à sa besogne quotidienne » (p4)*

En somme elle permet de communiquer avec les esprits, en un mot avec Dieu, l'être suprême placé au-dessus de l'homme. Et la danse fait partir des moyens intermédiaires pour l'atteindre. Cette dévotion à Dieu se fait à travers des offrandes, les incantations, la gestuelle qui accompagne la danse. Ici s'effectue selon l'auteur

une double action dans le schéma de la communication qu'il appelle « *pensée-mouvement* », et il explique cela par le fait que :

*« Au moment où le danseur lève les mains en haut pour implorer la bénédiction divine sur les plantes qui périclitent par la sécheresse, la pensée de souffrance, d'espérance et d'offrande précède ; par une sorte de concentration intérieure, le gestuel qui alors déclenche le mouvement global de la danse. Cette relation pensée-mouvement est tellement importante qu'à partir d'une pensée, d'un sentiment quelconque, le corps-instrument peut agir, c'est-à-dire, faire un mouvement »*

Alors on comprend que le corps est l'instrument qui permet au danseur de traduire sa pensée. À travers ses mouvements l'on peut saisir sa pensée selon un contexte bien déterminé. Cependant cette communication au cours de la danse ne se fait pas seulement qu'avec les esprits, mais elle se fait aussi entre les membres de la communauté, d'où la communication sociale.

La danse est un moyen de communication sociale chez les communautés africaines. Elle contient des leçons de morales, des avertissements, des réprimandes, des récits. Elle attire l'attention des populations sur certaines questions de société comme la polygamie, les maladies, etc. En d'autres termes elle permet de décrire les tares de la société. Et c'est en cela que Kashemwa CISHUGI nous dit : « *la danse doit garder sa place en tant que moyen de réjouissance et de communication. D'autant plus qu'elle nous garantit de la véracité de la pensée et du sentiment exprimés* ».

Dans son article, l'ethno-sociologue ivoirien Dedy Seri<sup>18</sup> (1984) commence par cette affirmation :

*« L'erreur de l'Afrique et du Tiers Monde en général est de croire qu'ils peuvent se « développer » pleinement sans les racines symboliques que représente leur patrimoine culturel. »* (p2).

Pour dire que les pratiques culturelles comme le dit Bernard Lamizet(1999), sont indispensables dans le bien-être économique, environnemental, social et politique de tous les peuples dans le monde. Dans cette étude, Seri s'appuie sur une composante culturelle majeure chez les peuples en Afrique : la musique, et principalement celle de la Côte d'Ivoire. Pour cela il part de l'approche conceptuelle de la musique chez différents peuples de Côte d'Ivoire à travers des vocables : d'abord chez les Agni-Baoulé (*ngnoa*), elle est polysémique et fait recourir à plusieurs pratiques artistiques qui sont aussi bien la danse, la chanson que la poésie, le conte et toute pratique se rapportant au jeu, au divertissement. Ensuite Les

---

<sup>18</sup> SERI (Dedy) « Musique traditionnelle et développement national en Côte d'Ivoire », In: Tiers-Monde, 1984, tome 25 n°97, Culture et développement, pp. 109-124

vocables *tan* (Dan ou Yacouba), *lou* (Bété), *agolé* (N'Zima), *dogri* (Malinké) et *Kord* (Sénoufo) ont presque le même sens que *ngnoa* car elle renvoie à une manifestation populaire à travers des pratiques artistiques.

En effet pour l'auteur, la musique avait pour fonction d'être un instrument d'intervention socio-culturelle dans les sociétés traditionnelles ivoiriennes. Alors il distingue trois domaines essentiels de manifestation de cette musique : le domaine des temps forts, le domaine économique et politique et la parole d'autorité et de liberté d'expression dans la société traditionnelle. Concernant le domaine des temps forts l'auteur affirme :

*« Aucune cérémonie d'initiation, de mariage ou funèbre ne pouvait se dérouler en dehors des artistes musiciens dont le degré de participation était toujours la mesure de l'événement »* (p6).

Ici, nous comprenons que la musique à travers l'artiste musicien était au cœur de toutes les activités culturelles, elle marquait le degré d'importance de la manifestation.

Ensuite l'auteur nous apprend que :

*« Dans la région de Korhogo (pays Sénoufo) ainsi que chez les peuples lagunaires (Ebrié, Akyé, Abbey, Adioukrou), la musique jouait un rôle capital dans la formation idéologique des jeunes ; chez les Sénoufo par exemple, les nouveaux initiés, c'est-à-dire ceux qui accèdent à un grade supérieur dans le savoir-faire et le savoir-être : chantent, jouent de divers instruments, tam-tams, tambourins, flûtes, fifres, cloches, etc. À chaque chant, à chaque musique émise correspondent des pas de danse bien précis que l'homme masqué doit exécuter; tout est synchronisé, stéréotypé et malheur à celui qui ne respecte pas l'ordre. Tout initié qui mélange les paroles d'un chant s'expose à des sanctions allant de la flagellation immédiate aux amendes (mouton, bœuf, cabri ou une somme de cauris selon la gravité des cas) sans distinction d'âge ni de degré d'initiation »* (p67)

La musique est un élément essentiel dans les rites initiatiques chez les peuples de Côte d'Ivoire. Elle est un moyen d'apprentissage, de discipline permettant aux initiés d'entrer dans un niveau supérieur de la vie sociale à travers des compétences acquises lors de l'initiation. Il en est de même aussi bien lors des mariages en pays Malinké et Bété que lors des rites funéraires chez les sénoufo et les Gouro. En effet pendant les mariages, l'auteur nous apprend que les artistes musiciens à travers des chants poétiques ayant trait à la vie conjugale, accompagnaient la mariée jusque dans la cour de son époux.

Ensuite l'apport de la musique dans les domaines économique et politique. D'abord sur plan économique, la contribution de la musique était incontestable nous dit l'auteur. Elle était associée aux travaux champêtres. Elle accroissait la force du travail car les cultivateurs étaient galvanisés par la musique. Cela permettait d'augmenter la production agricole et palliait des insuffisances technologiques. Et Dedy Seri s'appuie sur le cas des senoufo de Korhogo. Il affirme en ces termes :

*« pendant les compétitions de labours, les musiciens sénoufo jouaient et jouent encore aujourd'hui à longueur de journée sur leur xylophone tous les airs possibles, de temps en temps ils se déplacent auprès du meilleur cultivateur pour chanter ses qualités exceptionnelles. L'intéressé plante alors sa daba dans la dernière butte confectionnée, écoute la musique, ce qui lui permet de souffler un peu. Dans cette ambiance endiablée, les cultivateurs ressemblent à des possédés, à des automates qui retournent et retournent la terre sans la moindre fatigue » (p8)*

Sur le plan politique, la musique, en même temps qu'elle permettait de conduire la guerre, permettait aussi de restaurer la paix. Ici l'auteur prend le cas des peuples lagunaires, qui ont un « *fokwéchi* » (fokwé = musique; chi — professeur, guide ou chef de bataillon) à la tête de chaque classe d'âge. Et ce dernier était considéré comme un chef militaire chargé de la gestion de l'ensemble de la vie sociale de ces promotionnaire. En cas de conflits nous dit l'auteur : « *selon les circonstances, les hommes et les femmes plus ou moins enivrés par la musique, étaient prêts à se sacrifier pour la communauté* » (p8). Il faudra cependant noter que la musique est aussi utilisée pour la gestion des conflits, en d'autres termes pour ramener la paix. Et selon l'auteur cela se voit dans les sociétés dan, wobé-guééré et gourou. Dans ces sociétés, les masques étaient utilisés dans le cadre d'un cessez-le-feu entre belligérants. Et leurs décisions étaient irrévocables vue leur caractère sacré. Nous sommes entièrement d'accord avec l'auteur car cette médiation des masques se fait non seulement avec la musique mais surtout avec des pas de danse.

Enfin la parole d'autorité et de liberté d'expression dans la société traditionnelle. Il faut noter que pour Dedy Seri, l'artiste musicien était un leader d'opinion et bénéficiait d'une certaine légitimité au sein de son groupe d'appartenance, et cela s'explique par le fait que celui-ci animait la vie politique, sociale et économique de son groupe.

*« À l'occasion des funérailles, sur le champ de bataille, au cours de cérémonies de baptême et de mariage, le musicien était l'agent attitré pour éveiller la conscience collective en rappelant par ses discours les valeurs de la société. Chose*

*remarquable, non seulement l'artiste jouissait d'une popularité et d'une autonomie relative, mais aussi et surtout, il bénéficiait d'une certaine protection de la part de son groupe d'appartenance » dit-il. (p9)*

Dans la suite l'article l'auteur nous dit que cette popularité et cette autonomie s'expliquaient par le fait l'artiste musicien était d'abord admiré et reconnu parce qu'il est le spécialiste de la parole et est considéré comme « *un éducateur public* », un guide. Il avait à charge d'éveiller les consciences individuelles, il était le porte-parole de la société. Alors l'auteur se pose la question de savoir quel sera le rôle pour la musique dans les sociétés modernes ? En d'autres termes la place de la musique dans la culture africaine aujourd'hui ?

Pour répondre à cette question, il part d'un constat général, celui que les États africains, en particulier la côte d'Ivoire ne semble pas accorder assez d'importance à la dimension culturelle de leur développement spécifiquement l'art musical. Pour lui les pratiques culturelles comme la musique sont indispensable pour la Côte d'Ivoire dans une perspective de développement autonome. Et il affirme :

*« la pratique quotidienne, cette musique, en raison des nouveaux contextes socio-économiques, fait bon marché des valeurs cardinales traditionnelles dans une société quasiment droguée qui perd ses racines profondes et qui se dit en voie de développement. Or il est permis de croire que l'Afrique peut utilement impulser de l'intérieur son propre développement en intégrant dans son système de communication/éducation des instances traditionnelles de « communication horizontale » comme la culture musicale, en remplaçant le « modèle oligarchique » par celui de la participation. » (p10)*

Par ses dits, il faut comprendre que les pratiques culturelles permettent de faire la promotion des valeurs traditionnelles d'une société qui se voit perdre les racines qui la fondent. Et que l'Afrique devrait s'appuyer sur ses propres réalités culturelles pour amorcer son propre développement à travers le concept de « *communication/éducation* ». Ce dernier sous-entend une éducation des populations africaines à partir d'une communication autour des valeurs cardinales traditionnelles qui constituent des racines symboliques pour le patrimoine culturel de la société.

L'Association francophone pour l'éducation artistique en Ontario au Canada (AFEAO), dans le cadre de son projet sur les danses ethnoculturelles et de divertissement en 2015, a mené une étude sur le *Gumboot*<sup>19</sup>, danse d'origine Sudafricaine.

Le *Gumboot* comme le nom l'indique, est un mot anglais qui signifie botte en caoutchouc. C'est aussi une danse africaine percussive dont le son et le rythme sont produits par les danseurs chaussés de bottes. Ces derniers effectuent une danse en tapant sur les bottes, sur les mains ou sur le sol. Le *gumboot* est une danse qui a pris son origine dans la deuxième moitié du XIXe siècle auprès des mineurs noirs d'Afrique du Sud. Ces mineurs rencontrèrent de nombreux problèmes pendant le travail : enchaînement, humidité, obscurité, interdiction de parler, inondation.

Pour l'AFEAO, le *Gumboot* était d'abord un mode de communication. Elle s'opérait à travers les claquements faits sur les bottes. Les mineurs l'utilisaient pour communiquer entre eux à l'intérieur des mines car ils se sont vus formellement interdit de parler. Ainsi ils s'envoyaient des messages à travers le *Gumboot*. Alors il est devenu une autre forme d'expression.

Le *Gumboot* est devenu par la suite un moyen de contestation de la part des mineurs. Ces derniers protestaient contre les conditions de travail dangereuses dans les mines. À travers cette danse ils évoquaient les problèmes liés à leur métier.

Au cours du XXème siècle, lors de la ségrégation raciale en Afrique du sud, le *Gumboot* fut récupéré par la classe ouvrière pour dénoncer les pratiques racistes dont ils étaient victimes. Des prestations avaient lieu lors des rassemblements politiques, des rassemblements culturels et même dans les rues pour affirmer leur appartenance à une communauté noire dont ils étaient fiers. Le *Gumboot* était utilisé pour l'éducation populaire et mobiliser les jeunes contre l'apartheid.

De nos jours, cette danse est devenue une forme de divertissement. Elle est considérée à la fois comme danse traditionnelle, on s'en sert pour présenter l'histoire de l'Afrique du Sud. Sa dimension culturelle est désormais connue à travers le monde. Aussi, le *gumboot* a été adapté en une autre forme de danse, telle le *step dancing* ou *stepping* qui est populaire chez les Américains d'origine africaine.

### **3 Références théoriques**

Dans cette étude, nous avons convoqué deux théories des sciences de l'information et de la communication qui permettront de traiter notre sujet. Il s'agit de la théorie de la médiation et de la théorie sémio-contextuelle de la communication ou la communication processus.

---

<sup>19</sup> Association francophone pour l'éducation artistique en Ontario, dans le cadre du projet : Danses ethnoculturelles et de divertissement, 2015

### 3.1 La théorie de la médiation

Le concept de médiation a trois approches selon Simon Gadras<sup>20</sup> (2010) : elle constitue à la fois un ensemble de pratiques sociales, une conception théorique et concept opératoire.

Dans sa première acception, la médiation est donc un ensemble de pratiques, qui se développent dans des domaines institutionnels différents (familial, pénal, social, etc.). Elle laisse une place majeure aux médiateurs. La seconde approche est théorique relative aux sciences de l'information et de la communication. Et enfin l'approche opératoire qui fait référence à la médiation culturelle. Pour Simon Gadras (2010) ces trois approches ne peuvent être considérées distinctement car elles sont complémentaires.

Dans le cadre de cette recherche, le terme de médiation désignera les deux dernières approches (un cadre théorique ou un concept opératoire).

Selon le dictionnaire encyclopédique des sciences de l'information et de la communication de Bernard Lamizet et d'Ahmed Silem : « *la médiation est une instance, dans la communication et la vie sociale, l'articulation entre la dimension individuelle du sujet et de sa singularité et la dimension de la sociabilité et du lien social* ». (p364). Elle permet à un individu de s'approprier de façon singulière des codes collectifs. Et l'espace public est le lieu d'appropriation de ces informations qui déterminent la culture collective caractéristique d'une identité.

Pour Jean Caune (2006) la médiation est l'ensemble des actions qui vont faire en sorte de réduire les écarts de compréhension entre les œuvres et le public. Pour lui la médiation est un moyen de créer en l'absence d'un media défini, un lien direct ou indirect entre une œuvre et son public. Elle permet de mettre en relation l'œuvre et le savoir.

Sven Windahl, Benno Signitzer et Jean Olson (1993) conçoivent la médiation en ces termes : « *la médiation désigne l'impact de la logique et de la forme du médium utilisé dans le processus de communication. Selon cette théorie, la logique et la forme du médium modifient, définissent et dirigent l'interaction sociale.* ». Pour ces derniers, la médiation permettrait d'utiliser dans tout processus de communication des médiums, en un mot des canaux qui prennent en compte le statut social des publics. Elle prend en compte la spécificité des publics visés.

Le *N'Goron* semble être une médiation car théoriquement c'est une danse propre à la culture des Senoufo de Boundiali. Alors chaque jeune fille en l'exécutant, s'approprie une norme culturelle de façon singulière. À travers le *N'Goron*, elles véhiculent des informations qui constituent la culture collective de

---

<sup>20</sup> GADRAS (Simon), « La médiation politique comme cadre d'analyse de l'évolution des pratiques de communication au sein de l'espace public local », Les Enjeux de l'information et de la communication, GRESEC, 2010, p.116

l'identité du peuple senoufo et le public qui le suit affirme son appartenance à la culture senoufo.

Étant donné que nous parlons de danse, il faudra noter que celle-ci se déroule le plus souvent dans des contextes particuliers. Alors la théorie de la médiation semble ne pas être suffisante pour montrer l'aspect communicationnel du *N'Goron* comme danse d'où la théorie sémio-contextuelle de la communication. Cette théorie nous sera utile dans l'analyse communicationnelle du *N'Goron*. Ainsi Lamizet affirme :

*« L'émergence des faits culturels correspond même, sans doute, à l'émergence de l'interprétation des faits sociaux. La médiation culturelle est mise en œuvre à partir du moment où nos pratiques et nos conduites sociales dans l'espace public commencent à faire l'objet d'interprétations qui en font des formes symboliques. La médiation culturelle, dans ces conditions, rend nécessaire la formulation d'une sémiotique, c'est-à-dire d'une rationalisation de ses codes et de ses logiques signifiantes » (p213)*

### **3.2 La théorie sémio-contextuelle de la communication ou la communication processus**

Selon Alex Mucchielli et Al<sup>21</sup> (2000), la théorie sémio-contextuelle s'appuie sur des phénomènes communicationnels. Elle s'intéresse à la construction des significations pour les acteurs. Cette construction se fait sous un type particulier de communication, qui est la communication-processus. Cette dernière est destinée à l'étude de la communication qui est en train de se faire dans une situation d'échange, entre deux ou plusieurs participants, contrairement à d'autres types de communication qui se penchent sur les segments déjà réalisés de la communication. Elle estime que la communication n'est pas différente de la conduite. Une conduite est une communication et vice-versa.

La communication-processus considère la communication comme une « *action-en-train-de-se-faire* » qui va se produire sur des contextes de la situation de la communication, pour transformer ce contexte et faire surgir du sens. La théorie sémiologique contextuelle «*débouche sur l'étude des transformations, initialisées des communications, dans des contextes dans lesquels cette communication prend son sens* (p146).» Une situation aurait ainsi plusieurs contextes, que la théorie dénombre au total de sept :

---

<sup>21</sup> MUCCHIELLI (Alex), La nouvelle communication: Épistémologie des sciences de l'information-communication. Paris, Armand Colin, 2000, 222p.

- **Le contexte culturel de référence aux normes** s'intéresse aux règles collectivement partagées qui peuvent être implicites ou explicites.

-**Le contexte des positions respectives des acteurs** correspond aux positions sociales, aux places, aux statuts, aux rôles des acteurs entre eux.

-**Le contexte expressif des identités des acteurs** est défini par les intentions, les projets ou les enjeux qui vont motiver les acteurs dans la situation.

-**Le contexte relationnel social immédiat** s'intéresse aux règles intersubjectives qui participent à la relation entre les acteurs, à l'ambiance des échanges dans la situation.

-**Le contexte temporel** correspond aux communications antérieures à la situation, au contexte historique, au rapport entre le passé, le présent et le futur.

- **Le contexte spatial** s'intéresse au lieu et sa disposition, à l'espace, à la géographie de l'échange.

-**Le contexte physico-sensoriel** est relatif aux perceptions des cinq sens (ouïe, vue, odorat, toucher, goût), aux éléments sensoriels tels que les émotions. (p153)

Pour Mucchielli et Al (2000), l'approche sémio-contextuelle de la communication ou la communication processus se situe dans l'épistémologie compréhensive-systémique où la communication est perçue comme une participation. Il s'agit d'une méthode pour l'étude des communications s'apparentant au paradigme constructiviste où l'on se soucie de la construction du sens par et pour les acteurs.

Dans le cadre de cette étude, la théorie sémio-contextuelle de la communication ou la communication processus nous permettra d'analyser à travers les sept(7) types de contextes les sens que véhicule le *N'Goron* lors de son exécution par les jeunes filles.

En somme, les théories de la médiation et sémio-contextuelle de la communication dans lesquelles s'inscrivent notre sujet, nous permettront de mieux l'analyser. D'abord, la théorie de la médiation, de par sa définition d'instance dans la communication qui permet à des individus de s'approprier de façon singulière des codes collectifs nous permettra de comprendre le *N'Goron* en tant que pratique culturelle et acte *en-train-de-se-faire* propre au peuple Senoufo. En plus, cette pratique culturelle sera analysée à travers une description en sept différents contextes selon la théorie sémio-contextuelle de la communication.

## CHAPITRE II : CONSIDÉRATIONS MÉTHODOLOGIQUES

### I. Cadre méthodologique

#### 1. La méthode d'analyse contextuelle et cognitive

L'approche sémio-contextuelle ou la communication-processus contient sa méthode d'analyse contextuelle et cognitive. Pour Alex Mucchielli (2000), Il s'agit de décrire la situation dans laquelle se déroule des communications-processus à partir de l'observation, l'observation participante, l'enquête et de la construction de Cas. Ensuite décomposer chaque situation décrite en contexte et enfin repérer dans chaque contexte des phénomènes communicationnels observés.

Dans cette étude, l'analyse contextuelle et cognitive dans laquelle s'inscrit notre sujet, permettra de comprendre le sens qu'a le *N'Goron* dans les échanges communicationnels au sein de la société senoufo. Cette analyse se fera autour des sept(7) types de contextes que nous avons pris le soin de définir plus haut.

Selon Mucchielli, les objectifs de cette méthode contextuelle et cognitive est d'abord de repérer les différents types de communication en train de se faire (la communication-processus) par les acteurs dans une situation de communication. Ensuite, elle permettra de comprendre comment ces différentes communications-processus impactent les contextes et montrer comment ces derniers sont modifiés. Et enfin, elle montrera comment le sens se crée, comment les conduites qui se déroulent pendant les communication-processus prennent ou vont prendre un sens positif pour tels ou tels acteurs qui les produisent.

L'analyse faite autour des sept(7) contextes tels que définis par Alex Mucchielli, nous permettra de comprendre le *N'Goron* en tant qu'un acte de communication en-train-de-se-faire. Ainsi, cette démarche commence par la description des différents types de contexte :

##### **-le contexte des identités des acteurs**

Il s'agit de mettre en évidence l'importance des acteurs, leurs intentions, leurs projets et les enjeux de leur présence dans les actes de communication. Et nous remarquons que dans l'exécution du *N'Goron*, il y a présence de plusieurs acteurs : les danseuses, les musiciens, le public, etc. Ceux-ci, à travers le *N'Goron*, affichent leur identité. Ainsi les communications entre ces acteurs prennent du sens.

##### **-le contexte des normes**

La société senoufo est régie par des normes. Et le *N'Goron* qui est un fait culturel propre à ce peuple, en fait partie. Alors, pendant l'exécution du *N'Goron* les communications ne prennent sens que sur la base de ces normes et les acteurs, se reconnaissant en ces normes, sont influencés.

### **-le contexte du positionnement**

Ici, il s'agira de mettre en évidence le sens que prennent les interactions entre les différents acteurs, à partir de la position qu'ils occupent dans un premier temps au sein de la société senoufo et dans un deuxième temps pendant l'exécution du *N'Goron*. En d'autres termes, c'est en fonction du positionnement social que prennent sens les rapports entre les acteurs au cours du *N'Goron*.

### **-le contexte de la qualité des relations**

Il faudra déceler ici, la qualité de la relation et l'ensemble des systèmes interactionnels existants entre les acteurs. L'accent sera mis sur les phénomènes d'affinités et de sympathie.

### **-le contexte temporel**

Le *N'Goron* est pratiqué à des moments précis. Et le sens que prennent les communications dans ces moments fait référence aux communications antérieures à la situation, au contexte historique, au rapport entre le passé, le présent et le futur.

### **- le contexte spatial**

L'importance est mise ici, sur la disposition spatiale lors de l'exécution du *N'Goron*. Il s'agira d'analyser l'espace, le lieu du *N'Goron* à travers les déplacements, les positionnements des acteurs (danseuses, musiciens, publics). Car la conduite de ces deniers est une communication.

### **-le contexte sensoriel**

L'accent est mis ici, sur la manière dont les acteurs perçoivent le *N'Goron* lors de son exécution à travers les cinq(5) sens (ouïe, vue, odorat, toucher, goût).

## **2. Le terrain d'étude et population cible**

### **2.1. Le terrain d'étude**

Notre terrain d'étude est la ville de Boundiali. L'exécution du *N'Goron*, a lieu plusieurs fois au cours de l'année. Boundiali apparaît alors, comme le lieu privilégié du *N'Goron*. Et cela s'explique pour plusieurs raisons. D'abord, le chef de canton central du *Ténéhouré* y réside. Ce canton central est composé des cantons de Boundiali, Kouto et de Tengréla. Ces derniers forment la région de la *Bagoué*. Ensuite ce chef canton est le gardien de la tradition des senoufo car c'est lui qui ordonne et préside toutes les cérémonies liées au *N'Goron*. Enfin, Boundiali est le chef-lieu de la région de la *Bagoué*. Avec une superficie de quatre cents(400) km<sup>2</sup> selon le centre culturel, Boundiali se voit être une métropole économique dans la région. Et cela à cause des atouts économiques et industriels : les populations rurales de Boundiali vivent principalement des cultures de rente que sont le coton et l'anacarde. La grande production de ces cultures a favorisé la création de plusieurs

usines de transformation de ces produits (Sté Ivoire coton, COIC etc...). Il existe aussi beaucoup d'unités de transformation de la mangue (mangue séchée) ainsi que de nombreux cheptels (bovins et caprins) en zone rurale. On dénombre aussi de nombreux artisans.

## 2.2. La population cible

Lors de l'exécution du *N'Goron*, nous avons identifié des acteurs comme l'a suggéré Alex MUCCHIELI(2000) dans toute communication processus (action en train de se faire). Et ces acteurs sont au nombre de trois. Il y a *primo*, le chef de canton central du *ténéhouré* Boundiali. Comme nous l'avons dit plus haut, ce dernier est le gardien de la tradition du peuple senoufo de la *Bagoué*, il détient toute la connaissance liée au *N'Goron*. *Secundo*, il y a un ou plusieurs initiés au *N'Goron*. Étant au cœur des événements ces initiés décriront l'atmosphère dans laquelle ils sont pendant le *N'Goron*. Et enfin *tertio*, des personnes qui ont déjà assisté à des représentations de *N'Goron*. Ces derniers nous diront ce qu'ils savent du *N'Goron* et nous donneront leurs impressions de cette danse.

## 3. La collecte des informations

### 3.1. L'observation

Jean-Louis Loubet Del BAYLE<sup>22</sup>, définit l'observation comme la considération attentive des faits afin de mieux les connaître et de collecter des informations à leur propos. Toutefois, l'observation peut prendre des formes différentes et s'exercer dans des contextes différents selon lui (p.37). Alors, il distingue deux types observations : l'observation fortuite, qu'il juge spontanée et préscientifique et l'observation scientifique qu'il juge systématique et préparée car le chercheur aura préalablement établi un plan d'exploration des phénomènes qu'il étudie.

Dans le cadre de cette recherche, nous nous sommes appuyés sur l'observation que Del BAYLE, juge scientifique car elle a débuté par l'élaboration d'une grille d'observation sur le déroulement du *N'Goron*.

En effet la première étape de cette grille est d'abord la localisation et l'identification du terrain d'étude. Il s'agit ici de situer géographiquement et de nommer notre terrain d'étude. Ensuite, l'observation a porté sur l'identification des acteurs. Ces derniers sont les danseurs(e), les musiciens et le public. Ils sont au début, pendant et à la fin du *N'Goron*. En plus l'observation a aussi porté sur la disposition spatiale des acteurs et des accessoires. Il faudra voir, la manière dont les acteurs et les accessoires sont disposés dans l'espace pendant l'exécution du *N'Goron*. Et enfin l'observation sur le spectacle du *N'Goron*. Il s'agira de voir le moment de la journée à laquelle le *N'Goron* se déroule, sa durée, le rôle des

---

<sup>22</sup> DEL BAYLE (Jean-Louis Loubet), Initiation aux méthodes des sciences sociales, Paris –Montréal, L'Harmattan, 2000, 272 pp.

supports et accessoires pendant le *N’Goron*, l’appréciation du comportement du public.

### **3.2. L’enquête**

Notre enquête s’est appuyée sur deux volets. D’abord l’enquête à travers des entretiens interpersonnels. Il était question ici d’avoir une discussion avec des acteurs sociaux de la ville de Boundiali et aussi des personnes ressources de la tradition des *senoufo* de Boundiali. Et enfin l’enquête à partir des entretiens par groupe. Il s’agissait ici de questionner en groupe ou individuellement des personnes initiées au *N’Goron*, des personnes qui sont dans le processus d’initiation au *N’Goron* et des personnes qui ont déjà assisté à un spectacle du *N’Goron*.

#### **3.2.1. L’entretien interpersonnel**

Pour Jean-Louis Loubet Del BAYLE, l’entretien ou interview est, dans les sciences sociales, le type de relation interpersonnelle que le chercheur organise avec les personnes dont il attend des informations en rapport avec le phénomène qu’il étudie. D’une autre manière, c’est la situation au cours de laquelle un chercheur, l’enquêteur, essaie d’obtenir d’un sujet, l’enquêté, des informations détenues par ce dernier, que ces informations résultent d’une connaissance, d’une expérience ou qu’elles soient la manifestation d’une opinion. (p.71). De même il fait la distinction entre l’entretien interpersonnel et la conversation amicale, et de l’interview journalistique, car il a un objectif bien précis ; il est régi par des règles rigoureuses, destinées notamment à éviter l’influence possible de l’enquêteur sur l’enquêté, dans la mesure aussi où il doit être conduit d’une manière plus méthodique, moins spontanée.

Dans notre cas, plusieurs entretiens interpersonnels ont été réalisés pendant notre enquête. Et cela nous a permis de recueillir des informations non seulement sur Boundiali en tant que chef-lieu de région et sur le *N’Goron* en tant que danse traditionnelle.

Le premier s’est fait avec M. SAGOYOU La Djegou, secrétaire général de la mairie de Boundiali en vue de l’obtention dans un premier temps d’une autorisation municipale de recherche dans la ville et dans un deuxième temps, des données socio-économiques de Boundiali. Ensuite avec M. KODJO Landry qui est chef du service socio-culturel et de la promotion humaine au centre culturel de Boundiali. Ce dernier nous a renseignés sur les activités culturelles et artistiques qui dominent dans la ville Boundiali.

Avec M. BAMBA Bakary, premier adjoint au maire de Boundiali, nous avons parlé de toutes les étapes dans l’exécution du *N’Goron*. Lui-même étant un initié du *N’Goron*. Ensuite, un entretien a eu lieu avec M. KONÉ Tenan, chef de canton central du *Tenehoure* Boundiali, membre du bureau des chefs et rois traditionnel de Côte d’Ivoire. Comme nous l’avons dit plus haut, Ce canton central est composé des cantons de Boundiali, de *Kouto* et de *Tengréla*. Ces derniers

forment la région de la *Bagoué*. Ensuite ce chef canton est le gardien de la tradition des *senoufo* car c'est lui qui ordonne et préside toutes les cérémonies liées au *N'Goron*.

M. KONE Karhoua, chef du *N'Goron*. Il est chargé de la formation des nouveaux initiés à l'exécution du *N'Goron*. On l'appelle communément le « baba ». Et enfin Mlle KONE Kandana, qui est une jeune fille inscrite dans le processus du *N'Goron*.

### 3.2.2. L'entretien par groupe

Dans les entretiens de groupe, des questions sont posées et les réponses collectées à l'occasion d'une discussion réunissant plusieurs personnes. Le groupe peut être naturel, préexistant à l'entretien, ou artificiel et constitué par l'interviewer en réunissant des personnes en rapport avec l'objet de l'enquête et présentant certaines caractéristiques communes, nous dit Del BAYLE. (p76)

Pour Joëlle MORRISSETTE<sup>23</sup>, l'entretien de groupe présente des avantages importants par rapport à l'entretien individuel qui peut amener la personne interviewée à exposer son point de vue en réponse aux questions d'un chercheur. Au contraire, la dynamique qui s'engage au sein d'un groupe permet d'éviter de soumettre les personnes aux seules questions du chercheur, pour accueillir celles qui interpellent les membres du groupe en relation avec l'objet de discussion. Il permet le métissage des points de vue pour explorer l'objet d'étude, les interactions permettant aux acteurs de soumettre à la médiation de l'Autre le sens construit autour de leur expérience, afin de favoriser l'émergence d'une pluralité de perspectives. (p19).

Dans le cadre enquête, les différents entretiens de groupe réalisés, nous ont permis de voir et de confronter les différentes connaissances que certains habitants de Boundiali ont sur *N'Goron*. Alors, le premier entretien de groupe s'est fait avec Mlle Edwige KONAN et COULIBALY Djeneba, toutes deux serveuses dans un café dans le quartier *senoufo* de Boundiali. Elles disent avoir assisté plusieurs fois à des spectacles de *N'Goron*. Alors, l'entretien de groupe a permis de recueillir des informations que chacune a sur *N'Goron*. Ensuite, l'entretien avec les sages OUATTARA Issouf et COULIBALY Valy et plusieurs jeunes habitant le quartier *senoufo*.

### 3.2.3 Le déroulement de l'enquête

Nous allons, à partir d'un tableau récapitulatif montrer le déroulement de l'enquête.

1 <sup>er</sup> jour d'enquête 9/11/15	
horaire	Observation, entretien et autres
7h 47mn	Départ pour la mairie de Boundiali

<sup>23</sup> MORRISSETTE (Joëlle), « Ouvrir la boîte noire de l'entretien de groupe », Recherches qualitatives, Association pour la recherche qualitative, 2011, n°3, vol.29, p.7-32

7h 56mn-8h 32mn	Attente du secrétaire général de la mairie
8h 36mn-8h 45mn	Entretien avec le secrétaire général en vue de l'obtention d'une autorisation municipale de recherche.
8h48mn-9h23mn	Attente des autorités municipales pour la signature de l'autorisation municipale de recherche.
9h 23mn-10h 15mn	Réception de l'autorisation municipale de recherche.
10h 30mn	Départ pour le centre culturel de Boundiali
10h 37mn-11h 42mn	Entretien avec M. KODJO Landry, chef du service socio-culturel et de la promotion humaine
11h 20mn-12h 25mn	Observation dans la ville de Boundiali
12h 30mn-13h 27mn	Entretien avec M. BAMBA Bakary initié au N'Goron et 1 <sup>er</sup> adjoint maire de Boundiali.

Tableau récapitulatif de la 1<sup>ère</sup> journée de l'enquête

<b>2<sup>ème</sup> jour d'enquête : 10/11/15</b>	
<b>horaire</b>	<b>Observation, entretien et autres</b>
8h 12mn	Départ pour le domicile du chef canton de Boundiali.
8h 35mn-8h 42mn	Indication du domicile du chef de canton par M. ASSE, gendarme dans la ville de Boundiali.
8h 53mn	Arrivée dans la cour du chef de canton
8h 53mn-10h 17mn	Attente du chef de canton
10h 17mn	Arrivée du chef de canton
10h 47mn-10h 50mn	Petit entretien avec le chef canton et prise de rendez-vous pour 15h
10h 52mn-15h 00mn	Observation dans la ville de Boundiali
15h 00mn	Départ pour le domicile du chef de canton
15h 23mn	Arrivée dans la cour du chef canton
15h 27mn-16h 10mn	Entretien avec le chef du canton Mr KONÉ Tenan

Tableau récapitulatif de la 2<sup>ème</sup> journée de l'enquête

<b>3<sup>ème</sup> jour d'enquête 11/11/15</b>	
<b>horaire</b>	<b>Observation, entretien et autres</b>
9h 23mn-12h 20mn	Observation dans la ville de Boundiali
12h 27mn-13h 14mn	Entretien de groupe avec deux jeunes filles qui ont une ou plusieurs fois assisté à une représentation du N'Goron

Tableau récapitulatif de la 3<sup>ème</sup> journée de l'enquête

<b>4<sup>ème</sup> jour d'enquête 12/11/15</b>	
<b>horaire</b>	<b>Observation, entretien et autres</b>
9h 20mn	Rendez-vous manqué avec une jeune fille ayant déjà exécuté le N'Goron
11h 10mn	Départ pour le quartier senoufo
11h 23 mn-12h 17mn	Entretien de groupe avec des jeunes garçons senoufo inscrits dans le processus initiatique au N'Goron.
12h 21mn	Balade dans la ville
14h 32mn-15h 43mn	Entretien avec le chef N'Goron

Tableau récapitulatif de la 4<sup>ème</sup> journée de l'enquête

<b>5<sup>ème</sup> jour d'enquête 13/11/15</b>	
<b>horaire</b>	<b>Observation, entretien et autres</b>
7h 20mn	Départ pour le quartier senoufo
7h 33mn-8h 20mn	Entretien avec jeune fille senoufo ayant déjà exécuté le N'Goron
9h 30mn-10h 25mn	Entretien de groupe avec des sages du quartier senoufo

Tableau récapitulatif de la 5<sup>ème</sup> journée de l'enquête

Il faut noter que pour certains entretiens, les prises de vue et l'enregistrement audio, nous avons mobilisé des moyens financiers. Nous avons aussi eu recours à la collaboration de certains acteurs sociaux de la ville et par la mise en confiance de certains interlocuteurs du cadre universitaire du travail de recherche à partir de la présentation d'une autorisation municipale de recherche et d'une attestation de recherche délivrée par le chef de département de communication.

#### **4 Les difficultés de la recherche sur le terrain**

Au cours de notre enquête sur le terrain, nous nous sommes confrontés à de nombreuses difficultés. D'abord nous n'avons pas eu la chance d'assister à une représentation proprement dite du *N'Goron*. Cela s'explique par le fait que la période de sa représentation est indéfinie, elle peut se faire à tout moment de l'année soit à la sortie d'une promotion du bois sacré ou lors de la réception d'une autorité politique ou sur une demande spéciale de touristes. Ensuite pour certains entretiens, il a fallu déboursier une certaine somme d'argent, et le refus de certaines femmes qui ont déjà exécuté le *N'Goron* à des entretiens. Il y avait aussi un problème de langue. La plupart des interviewés ne comprenaient pas le français, donc il a fallu trouver des traducteurs qui n'arrivaient pas toujours à comprendre le sens des questions.

Enfin, la circulation. Boundiali est une ville où il n'existe pas de transport en commun donc il a fallu parcourir des kilomètres à pied pour se rendre à certains rendez-vous.

**PARTIE II**

**PRÉSENTATION DU PEUPLE SENOULO ET**

**DE LA DANSE *N'GORON***

## CHAPITRE III : PRÉSENTATION DU PEUPLE SENOULO ET DE LA VILLE DE BOUNDIALI

Dans ce chapitre, il s'agira pour nous dans un premier temps de présenter le peuple Senoufo, à travers ses origines et sa situation géographique sur le continent africain. Ensuite, voir son organisation au niveau sociopolitique et économique-culturel. Enfin dans un deuxième temps, présenter la ville de Boundiali à partir de son historique et de son atout économique-culturel.

### I. PRÉSENTATION DU PEUPLE SENOULO

#### 1. Origine et situation géographique des senoufo

##### 1.1. Origine des senoufo

La première étape de la pénétration des peuples Sénoufos en Côte d'Ivoire va du Xe au XVe siècle. Et la deuxième se produit lors du XVIe siècle. Donc, les Sénoufo sont avec les Mandés et les Krous les habitants les plus anciens, de leur région respective, de l'actuelle Côte d'Ivoire. Ce sont plutôt des chefferies qui s'installent dans ces nouveaux territoires à cause de

-La croissance démographique, qui a poussé certains peuples, spécialement les Sénoufo, à se déplacer à la recherche de nouvelles terres.

-Le développement du commerce transsaharien qui portait essentiellement sur la kola et l'or. En particulier, les peuples Mandé, Akan et Krou.

-L'expansion des grands empires du Soudan a fait fuir certains peuples, soucieux d'échapper aux conquêtes militaires et de garder leur autonomie, leur ordre social et leur ordre religieux. Les Sénoufo, étant un peuple éminemment pacifique et travailleur de la terre, ont cherché à éviter tous ces types de conflits.

On désigne par *Siénéfo* les premiers occupants du *Siéné*, région située entre San, à l'Est du Mali et Nouna à la frontière du Burkina avec le Mali. Les *Siénéfo* seraient installés depuis une époque très ancienne au nord-est de la Côte d'Ivoire, dans le Pays du Sel. Probablement ils arrivèrent au début du deuxième millénaire, en même temps que le Koulango et les Lobi au nord-est de la Côte d'Ivoire. En fait les langues de ces trois peuples appartiennent au groupe « Gur » (aussi appelées Voltaïque). Ils partagent aussi les mêmes fonds d'institution et de culture, notamment le système matrilineaire. En effet, le rôle principal est joué par la famille de la mère. Donc, on pourrait penser qu'au début ils avaient quelque type de relation entre eux. Les *Siénéfo* firent les premiers à s'installer dans l'espace compris entre le fleuve Baoulé (dans l'actuel Mali) et le Volta Noire (dans l'actuel Burkina Faso). Donc, ils sont considérés, en ce qui concerne certaines composantes, comme autochtones.

Les ancêtres connus des Sénoufo sont les *Pallaka* (ou *Falafala*) et les *Myoro* qui vivaient de la chasse et la cueillette. Ils étaient installés dans les régions septentrionales du pays Sénoufo actuel. Il y a eu aussi des éléments voltaïques descendus à une date reculée de la région comprise entre Banfora, Bougouni et Sikasso. Les *Pallaka* avaient pour habitat originel le village de Ténigréra, dans les environs de la ville historique de Kong. Ils étaient considérés comme les maîtres de la terre. Mais sous la pression des immigrants ultérieurs, notamment les Mandé du nord, ils se disperseront dans la région de Ferkessédougou. Les *Myoro* étaient initialement installés sur la rive droite de la Comoé. Ils étaient des excellents chasseurs et de grands guérisseurs.

Ce sont sans doute, ces deux groupes qui sont supposés avoir eu les premiers contacts avec les fameux « *mandébélé* » ou petits hommes aux pieds retournés, dont ils héritent les cérémonies initiatiques tels que le « *Poro*<sup>24</sup> ». Ainsi comme des techniques de chasse dont les « *dozo* » gardent encore jalousement le secret.

Ces ancêtres des actuels Sénoufo menaient une vie quasi-nomade de ramasseurs et de chasseurs. Ils recherchaient un gibier plus abondant et partirent de Koutiala au Mali vers le XI ou XIIe siècle. Ils émigrèrent peu à peu vers le Pays de la Kola, c'est-à-dire vers le Sud jusqu'à ce qu'ils se trouvèrent bloqués par les forêts inextricables de la zone tropicale.

Quand même, on doit se méfier des versions d'origine « maliennes » dont se réclament les grandes familles sénoufo. Ces versions sont, pour la plupart, des influences culturelles du monde des Mandé, notamment des Malinké.

Les familles maraboutiques mandé, installées autour des grands chefs sénoufo, ne pouvaient admettre que leurs maîtres disent venir d'un autre pays que le leur. Les Sénoufo, pour leur part, grands admirateurs de la culture du monde mandé prétendaient, jusqu'à une date récente, rehausser la grandeur de leurs chefferies en les rattachant aux origines historiques des Mandé du Sahel et des savanes soudano-guinéennes.

Donc, le processus de formation des Sénoufo, processus historique de fusion de groupes divers comprenant des autochtones et des émigrés remonte à la protohistoire et s'achève au cours du premier millénaire de notre ère. C'est du mélange de ces populations que sont issus les Sénoufo actuels. Cette formation a connu deux grandes phases :

**-La création de villages.**

**-L'organisation d'un système de bois sacrés hiérarchisés.**

---

<sup>24</sup> Les villages sénoufos sont gouvernés par un conseil des anciens. Dès l'âge de sept ans, les Sénoufos sont initiés, dans des bois sacrés ou "sinzang", et éduqués. La théologie Sénoufo est basée sur la croyance en Koulotiolo, dieu puissant et Katielo, déesse-mère. Les sociétés initiatiques, dont le Poro est la plus importante, jouent un rôle déterminant dans la vie des Sénoufos.

Ils fondèrent alors Katiola puis occupèrent petit à petit tout l'espace compris entre les localités actuelles de Bouna, Prikro, Mankono, Séguéla, Touba et Odienné en Côte d'Ivoire, espace probablement vide d'hommes à l'époque.

Les Sénoufo ont fondé aussi Kong, Dabakala, Kanangoro et Boundiali. Du XIII<sup>e</sup> au XIV<sup>e</sup> siècle naît à son tour Korhogo, la « capitale » actuelle du Pays Sénoufo. Par vagues successives, ils vont occuper un espace géographique immense dont les limites sont grossièrement marquées par les localités actuelles d'Odienné, Touba, Séguéla, Mankono, la zone nord du Pays Baoulé, Bondoukou et Bouna. Le peuplement sénoufo, couvrant un espace géographique relativement étendu, sera peu perturbé par l'implantation mandé, qui sera au contraire coupée en deux par le territoire sénoufo. En fait, les Mandé se sont implantés autour du XIII<sup>e</sup> siècle dans les régions de Kong, Korhogo, Boundiali, Odienné, Dabakala, Bondoukou et Bouna. Au départ, les immigrants mandés n'ayant d'autre préoccupation que le commerce sont favorablement accueillis. Ils introduisent dans le pays la forge, le tissage, les métiers du cuir et du bois.

Par ailleurs, ils s'intègrent à leur nouveau milieu, parlent le sénanri et deviendront même à l'origine de quelques-uns des rituels les plus célèbres du Pays Sénoufo : le « *korobla* ». Les emprunts sont réciproques. Outre l'initiation au « *korobla* », les Sénoufo s'enrichissent également des techniques de quelques autres métiers venus du Mali et acquièrent des nouvelles habitudes alimentaires.

Ainsi, se crée un équilibre culturel favorisant des rapports de bon voisinage qui seront rompus avec l'avènement des derniers arrivants mandingues (Ligbi, Soninké et Dioula) de la première moitié du XVI<sup>e</sup> siècle. Pour les raisons suivantes:

**Économiques:** importance de certains centres commerciaux tels que Bobo-Dioulasso, découverte d'un gisement d'or près de Begho, commerce avec le Soudan par les Bas-Bandama. Aussi autour de Kong et en Pays Djimini et Lobi.

**Politiques:** l'Empire du Mali avait perdu puissance, alors quelques chefs guerriers sont venus s'installer dans le territoire habité par les Sénoufo.

**Religieuses:** les Malinké voulaient convertir les Sénoufo à l'Islam par force. Mais aussi en recherchant la noix de kola qui était un élément indispensable au moment de donner le nom au nouveau-né, au moment du mariage et en toute cérémonie religieuse.

Tantôt, ils entretiennent leur hôte des principes de la foi musulmane, tantôt ils se contentent de mettre à leur disposition leurs connaissances et puissances « spirituelles », leur fabriquant des « *safy* » ou « *sèbè* » (sorte de talisman pour protéger du mauvais sort).

Quelques fois ils s'adressent au « *narigbafolo* » pour se donner les garanties d'obtenir plus aisément l'adhésion des autres membres de la communauté s'il

parvenait au préalable à la conversion du chef du village. Donc, les Sénoufo vont émigrer dans trois directions principales:

-Vers la région de Bobo-Dioulasso au Nord-est. Ces Sénoufo sont un mélange culturel de Samogho, Lobi, Tuka, Toussian et Bobo-Dioula. Leur rayon d'influence s'étend toujours à Sikasso et aussi à Bobo-Dioula.

-Vers celle de Bondoukou et de Begho à l'Est. Pendant le XVIII<sup>e</sup> siècle des commerçants Dioula s'établirent parmi les Sénoufo du sud parce qu'ils fréquentaient le grouillant et important marché de Katiola. Ils arrivèrent à appartenir aux classes dominantes Sénoufo et à en avoir des dirigeants parmi eux.

-Vers le Sud entre le Bandama et le Nzi jusqu'à la région de Bouaké. Ces Sénoufo sont un mélange culturel d'immigrants des alentours d'Odienné et Fourou qui depuis des siècles s'étaient mariés avec les groupes du Royaume de Kéné Dougou, le « Pays de la Lumière » fit établir pendant le IX<sup>e</sup> siècle Sikasso était sa capitale. Si bien que l'Islam était la religion officielle, elle fut acceptée seulement par l'élite du Royaume et les chefs locaux. Les Baoulé arrivèrent vers la moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle. Ils étaient constitués par des groupes Akan différents :

-Les Alanguira, issus des Denkyira et arrivés vers 1720. Cette migration arrive à l'immense plateau couvert de savane qui était occupé par des populations éparses de Gouro et de Sénoufo. Donc, ils leur soumettaient et prirent possession du pays.

-Les Assabou, issus d'Asante et arrivés en 1765. Cette migration soumet les Alanguira de Sakassou, les Sénoufo, les Gouro et les Mandé. Ainsi Akoua Boni instaure le royaume baoulé de Sakassou.

Les Sénoufo qui s'étaient installés à Bouaké ont été repoussés pendant le XVIII<sup>e</sup> siècle par les Baoulé, qui se taillent un royaume dans le centre de la Côte d'Ivoire. Donc, ils se sont installés finalement dans le territoire compris entre les fleuves Bandama et la Comoé.

Tous coïncident à dire que l'émigration sénoufo a été faite en plusieurs temps, probablement clan par clan. Ces clans étaient remarquablement structurés sur le plan social mais ils ne s'organisaient pas en Royaume. Voilà pourquoi on connaît très peu de noms propres de l'histoire sénoufo. C'est la raison aussi par laquelle on peut considérer le peuple sénoufo comme un peuple pacifique puisqu'ils n'avaient pas une armée puissante. Pour eux, l'organisation fondamentale était le village. Ils ne cherchaient pas à créer des Royaumes ou des Empires. Voilà pourquoi il y a environ une trentaine de sous-groupes Sénoufo qui conservent fortement leur identité culturelle. En fait, tous ces différents sous-groupes Sénoufo s'installeront en territoires différents et clairement délimités.

## **1.2. Situation géographique des senoufo**

Au Nord de la Côte d'Ivoire : environ 400 000, délimités par les villes de Katiola, Dabakala, Ferkessédougou, avec Korhogo au centre. (Influence Dioula.)

Au Sud Est du Mali : environ 430 000, appelés Minianka (de minian, python, leur totem), délimités au Nord de Sikasso vers Koutiala jusqu'à San. (Influence Malinké.)

Au Sud-Ouest du Burkina Faso : environ 180 000, dans une poche, de Banfora vers Bobo Dioulasso. (Influence Bobo, Lobi et Gourounsi.).

La culture de ces trois groupes séparés par des frontières artificielles présente une certaine unité culturelle. Les Sénoufo ont opéré des migrations et des déplacements nombreux avant de se fixer dans cette partie de l'Afrique. Ils ont subi de nombreuses influences extérieures lors des invasions successives dont ils ont été victimes. Aussi, dans la civilisation sénoufo, on peut, dans les grandes lignes, rencontrer la superposition de deux cultures : l'une archaïque, héritage des vieilles traditions mandé, fermée et réfractaire à toute innovation; l'autre, plus moderne, influencée par l'Islam et l'Occident.



Situation géographique du peuple senoufo (selon Centre de Recherche pour la Sauvegarde et la Promotion de la Culture Senoufo) (photo1)

## 2. Organisation du peuple senoufo

### 2.1. Organisation sociopolitique

La société sénoufo, restée très traditionaliste, n'a pas de frontière très précise entre les différentes institutions sociales, économiques et religieuses, qui sont toutes étroitement solidaires.

Le sentiment religieux imprègne toutes les manifestations sociales. Le *Porô*, aux mains des vieillards initiés, est une organisation politico socio religieuse qui constitue l'élément charnière de toute la vie sociale des Sénoufo. Il existe chez les Sénoufo, comme dans toutes les autres ethnies voisines, trois grandes divisions sociales : les nobles ou gens libres, les hommes de caste et les anciens esclaves.

Les castes sont composées des artisans : les forgerons (Fonombélé) qui travaillent aussi bien le fer que le bois, et exceptionnellement le cuir (leurs femmes font de la poterie), les Lorho, bijoutiers sur cuivre, les musiciens joueurs professionnels, les Koulé, spécialisés dans la fabrication des statues et des masques religieux. Ils sont redoutés comme jeteurs de sorts. Les Sonon, prêtres des cultes,

fabriquent des fétiches et sont les animateurs des cérémonies et des danses auxquelles ils participent.

En dépit de l'influence des Dioula qui, depuis des siècles, essaient de convertir les Sénoufo à l'Islam, plus de 70 % de la population est restée attachée aux pratiques religieuses traditionnelles. Le *Poro* en est le centre encore aujourd'hui, mais la durée d'initiation en est réduite et les épreuves sont moins dangereuses qu'il y a à peine dix ans. Les membres des castes d'artisans ont leur propres *Poro*.

Les Sénoufo croient en l'existence d'un Dieu unique, qu'ils appellent Koulouikiéré, mais qui n'a aucun pouvoir sur le présent et sur l'avenir. Seuls les esprits invisibles et les forces de la nature ont besoin de culte car il faut s'en protéger. Les Sénoufo pratiquent ces cultes religieux la nuit, dans l'enceinte du bois sacré. Cette religion comporte deux cultes : le culte de la famille et le culte du village, ayant chacun leur fétiche protecteur.

À partir de 1946, un nouveau culte, appelé Massa, d'origine malienne, près de San, (culte de la corne d'un bélier symbolisant la fécondité), a apporté de profondes perturbations dans la vie spirituelle des Sénoufo. Toutefois, le culte Massa n'a pas réussi à remplacer le culte du *Poro* qui continue aujourd'hui à exister sous des formes liturgiques nouvelles.

## **2.2. Organisation économique-culturelle**

Le Sénoufo est avant tout un paysan au caractère conservateur, qui sait parfaitement tirer le maximum de son sol pauvre. Aussi le pays sénoufo est-il le grenier d'une grande partie du Mali et de la Côte d'Ivoire. L'élevage est confié aux Peuls. Chez les Minianka, la société est divisée en plusieurs associations de cultures. Les associations aident à tour de rôle chacun de leurs membres dans leurs travaux agricoles, au son du Tam-tam et des chants des griots. Les marchés hebdomadaires ont lieu à jour fixe afin de se succéder les uns aux autres.

Des fêtes plus ou moins somptueuses se déroulent au cours des cérémonies initiatiques qui ont lieu à des dates variables. La circoncision est un événement collectif. Le début de la récolte du mil se célèbre entre octobre et décembre. Le culte des morts est la base de la religion sénoufo. Les funérailles des chefs donnent lieu à des festivités publiques.

Chez les Sénoufo, il n'existe pas de véritable caste de musiciens, seuls les griots d'influence dioula sont dans des castes. Les Sénoufo Minianka de la région de Koutiala comptent parmi les meilleurs joueurs de balafon. Ils portent de grands casques surmontés de Plumes blanches d'outarde ou même d'autruches, achetées chez leurs voisins.

## II. PRÉSENTATION DE LA VILLE DE BOUNDIALI

### 1. Présentation générale

Boundiali est le chef-lieu de la région de la Bagoué. Elle a une population de 38.989 habitants selon le recensement de 2010, et une superficie de 400 km<sup>2</sup>. Boundiali est située au nord du pays. Elle fait frontière à l'est avec Korhogo, à l'ouest avec Odienné, au nord avec Tengréla et au sud avec Séguéla. La région de la Bagoué comprend les villes de Ganaoni, Gbon, Kolia, Kasséré, Sianhala et Siempurgo.

Les populations rurales de Boundiali vivent principalement des cultures de rente que sont le coton et l'anacarde. La grande production de ces cultures a favorisé la création de plusieurs usines de transformation de ces produits (Sté Ivoire coton, COIC etc...). Il existe aussi beaucoup d'unités de transformation de la mangue (mangue séchée) ainsi que de nombreux cheptels (bovins et caprins) en zone rurale. On dénombre aussi de nombreux artisans.

### 2. Historique

La fondation de la ville de Boundiali remonte au XIV<sup>ème</sup> siècle selon la tradition orale locale rapportée par les griots dont c'est l'essentiel de la fonction sociale. Le mot Boundiali vient de l'expression traditionnelle sénoufo « *Pindiali ou Pdiali* » qui veut dire « Tambour séchée ». En effet, le fondateur de Boundiali, un chasseur nommé NAMBAGA GANON, aurait décidé de fonder son village au pied d'une montagne où il découvrit par hasard un tambour fraîchement fabriqué et qui séchait au soleil. Il a donc donné le nom *Pindiali* ou « tambour séché » à son village qui est alors devenu par déformation Boundiali.



La « montagne » volcanique de Boundiali (photo2)

### 3. Économie

Boundiali regorge de nombreux atouts (économique, social et culturel) favorables à son développement rapide et efficace. En effet, le dévouement de la population à mener les travaux liés à la terre et les aménagements hydro-agricoles, la présence de parcs et de ranchs, dénote que le département de Boundiali appartient

à une zone fertile de savane. Le climat de type soudanais est marqué par une alternance nette de saisons sèche et pluvieuse. Ces paramètres naturels permettent au département de Boundiali d'avoir des activités économiques liées à l'agriculture, à l'élevage et au tourisme.

- **L'agriculture**

L'agriculture est la principale activité de la population. Le coton et l'anacarde sont les principales cultures de rente du département, ce qui a permis à la Compagnie Ivoirienne du Coton de doter le département de deux(2) usines d'égrenage du coton. Le coton représentait en 2001 environ 46% des terres cultivées dans le département. Les autres cultures concernent la mangue, le riz, le mil, le fonio, le maïs, l'igname, l'arachide, le sorgho et la production de miel. Ces produits vivriers améliorent également les revenus des paysans.

- **L'élevage**

L'élevage est pratiqué par toute la population en général mais particulièrement par les peulhs qui le font dans un but commercial. Cet élevage (bovin, caprin et volaille) connaît un réel essor grâce à l'existence de nombreux parcs et ranch de la palée (situé entre Guinguéréni et Nondara).

- **Le tourisme**

Le département de Boundiali, situé dans la partie septentrionale de la Côte d'Ivoire, appartient à la zone dite des savanes. Il est caractérisé par un riche patrimoine touristique. En effet, le peuple senoufo est mondialement reconnu pour ses potentialités touristiques dont le rite initiatique au *poro* reste le plus médiatisé. Le *poro* est une pratique ancestrale qui marque le passage d'un stade (celui du non initiation ou de la natalité) au stage supérieur de la connaissance où on apprend réellement à comprendre la relation entre l'homme et la nature, entre les faits et les créatures divines. Le *poro* est aussi un contrat social établi entre la société et l'individu qui l'accepte pour le reste de sa vie. À côté du *poro*, nous pouvons citer comme faisant partie du riche tissu touristique de Boundiali, les danses traditionnelles (le *N'Goron*, le *Kapagatchan*, le *Didadi* et autres).

L'existence de forêts sacrées à travers tout le département, de hauts fourneaux d'où les forgerons produisaient le fer pour la fabrication des outils agricoles (*daba*, coupe-coupe, et autres armes blanches), de tisserands artisanaux, de cordonniers locaux font du département de Boundiali une destination touristique à exploiter dans les années à venir.

Les complexes hôteliers dont les plus célèbres sont « Le Dalaba » et « L'Or blanc » de Boundiali constituent des atouts supplémentaires qui renforcent le dispositif du département. Nous pouvons ajouter également que Boundiali représente un grand espoir touristique de par la variété et l'abondance de la faune et

sa flore aquatique favorisés par les forêts classées étendues le long de la rivière Bagoué.

### **Conclusion partielle**

Le peuple Senoufo est un peuple principalement situé en Afrique de l'Ouest. Il est à cheval sur trois pays : au sud-ouest Burkina Faso, au nord de la Côte d'Ivoire et au sud du Mali. La pénétration de celui de la Côte d'Ivoire a débuté au X<sup>e</sup> siècle pour se terminer au XV<sup>e</sup> siècle. Ces différents peuples Senoufo ont une institution commune qui est le *Poro*. Plusieurs villes en Côte d'Ivoire sont occupées par les Senoufo : Katiola, Dabakala, Ferkessedougou, Korhogo, Tingrela et enfin Boundiali qui constitue notre terrain d'étude. Boundiali est le chef-lieu de région de la Bagoué. Avec une superficie de plus de 400 Km<sup>2</sup> et une population de près de 38 989 habitants (2010), Boundiali possède plusieurs atouts économique-culturel basé sur les industries privées et publiques, sur l'agriculture, l'élevage et surtout le tourisme avec la danse *N'Goron*.

## CHAPITRE IV : PRÉSENTATION DE LA DANSE N'GORON

Ce chapitre sera entièrement consacré à la danse N'Goron, une danse institutionnelle au sein de la société Senoufo. Alors, il s'agira pour nous de faire la genèse de cette danse à partir de sa définition, son historique, ses principes de base et de son déroulement. Ensuite son espace et son temps d'exécution et enfin sa musicalité et les accessoires utilisés.

### I. LA GENÈSE

#### 1. Définition

Le *N'Goron* veut dire « homme gâté », un homme qui n'a pas de pudeur, qui n'a peur de personne.

Le *N'Goron* est une danse traditionnelle de réjouissance en pays senoufo. Elle est ordonnée par les hauts dignitaires du bois sacré. Le chef de terre ou de tribu dans la hiérarchie de la coutume senoufo, est le chef suprême du culte donc du Bois Sacré. C'est lui qui ordonne et préside toutes les cérémonies au niveau du Bois Sacré et il est assisté dans sa tâche par d'autres hauts dignitaires du Bois Sacré. Les décisions se prennent par consensus.

La danse du *N'Goron* se pratique dans les régions senoufo où on pratique encore le *Poro* (centre d'éducation par essence du jeune senoufo à la vie ou école de la vie). Elle est actuellement pratiquée dans les cantons KAFIBELE (SIRASSO), le GBATO nord (GANAONI), le GBATO sud (DIANRA), le TENEHOURE (BOUNDIALI), le KASSEMBLE (SIEMPURGO), le NIENE (KOUTO), TENGRELA, et une partie du NONHORO (N'GOLOBLASSO).

La danse a pour objectif de récompenser les efforts d'endurance des jeunes hommes ayant passé avec succès sept ans dans le Bois Sacré. C'est une période faite d'endurances et de privations. Les jeunes hommes ayant franchi toutes les étapes jusqu'à la dernière, celle du KAFO sont autorisés à prendre part à cette danse pour une période de six mois de façon institutionnelle.

Pour les besoins de l'animation du tourisme dans notre pays, la danse du *N'Goron* est autorisée à aller au-delà des six mois habituels. Les jeunes hommes sont accompagnés par des jeunes filles qui dansent les seins nus. Les jeunes hommes sont autorisés à jouer avec les seins des jeunes filles. Et ces dernières doivent accepter ce jeu sans esquiver les gestes des jeunes hommes.

La première fille en tête de ligne au cours de la danse, est choisie de façon alternative selon les générations par le chef de terre, de tribu ou des décideurs.

En somme, il faut dire que dans la région de Boundiali sans le *Poro*, il n'y a pas de *TCHOLOGO* (Bois sacré), et sans le *TCHOLOGO*, il n'y a pas de *N'Goron*.

## 2. Historique

Le *N'Goron* était d'abord une danse sacrée. Aujourd'hui, elle est devenue une danse de réjouissance. En pays senoufo, le *Poro*, sorte de cercle des anciens, initie les jeunes garçons du village au secret des génies de la brousse. Il tient des réunions mystiques dans le *Tchologo* (le Bois Sacré). Le cycle d'initiation dure sept ans pendant lequel les jeunes garçons sont appelés périodiquement à découvrir les secrets du *Poro*, dans le bois sacré.

Ils doivent également payer des tributs aux vieux du village et accomplir des corvées pour eux. À la fin de ces périodes, délivrées de leurs obligations, ils dansent le *N'Goron* et l'apprennent aux jeunes filles de leur cycle.

## 3. Les principes d'accession au *N'Goron*

### - Pour les hommes

La condition préalable pour exécuter le *N'Goron* est d'abord l'initiation au *Poro*. Le *N'Goron* vient en récompense aux souffrances encourues lors du passage dans le Bois Sacré (*Le TCHOLOGO*). Cette initiation débute dès l'âge de la puberté (14 ans) et dure sept ans. Ensuite le jeune homme, à la sortie du Bois Sacré ne doit pas avoir de rapport sexuel avant sa participation au *N'Goron*. L'exécution du *N'Goron* n'est pas une obligation pour les jeunes hommes mais celui qui le fait se voit confier des postes de responsabilité au sein de la communauté.

### - Pour les femmes

Elles sont concernées par le *N'Goron* mais ne franchissent pas les mêmes étapes que les hommes. Pour participer au *N'Goron* chez les filles, elles doivent être en âge de puberté (12 ans), être pucelle jusqu'à ce qu'elles décident de ne plus y participer. La participation au *N'Goron* pour les femmes n'est pas obligatoire.

## 4. Le déroulement du *N'Goron*

À la sortie d'une promotion du Bois Sacré, le *N'Goron* est confié à un homme communément appelé « *Baba* », le grand chef, le guide. Il a la responsabilité de la danse. C'est à ce dernier que les hauts dignitaires autorisent et confient la formation des nouveaux initiés aux mouvements et pas du *N'Goron* sur une période de six mois. Pendant l'exécution du *N'Goron*, il est suivi de deux autres « *Baba* » qui sont ses acolytes et l'aident dans sa tâche. Les jeunes hommes initiés forment une ligne avec à leur tête le « *Baba* ». Il donne des indications sur les mouvements et pas à suivre lors de la danse. Les autres garçons derrière n'ont pas le droit de se tromper sous peine d'une amende.

Quant aux filles, elles ont l'obligation de danser les seins nus. Et les garçons, en les voyants, sont motivés à la danse et sont même permis de toucher les seins des filles. Personne ne doit le faire, excepté ces jeunes garçons. Et lorsqu'elles

dansent, les jeunes filles ont les bras levés, une manière de donner la permission aux garçons de les toucher. Elles doivent accepter cela, sans poser de résistance. Aussi, elles sont en groupe. Et le groupe est composé de celles en âge de se marier (ce sont ces dernières qui commencent la représentation) et celles entrant dans la puberté. Lors de l'exécution celles qui sont en âge de marier s'éclipse pour laisser la place au plus jeunes afin qu'elles fassent leur preuve et qu'elles soient vues.

## **II. L'ESPACE ET LE TEMPS D'EXÉCUTION**

### **1. L'espace d'exécution**

Le *N'Goron* prend sa source depuis le Bois Sacré, car c'est ce dernier qui le conditionne. En effet il n'y a pas d'espace fixe pour l'exécution du *N'Goron*. Elle peut se tenir dans n'importe quel espace public dans la cité. Cependant la représentation part impérativement du lieu d'habitation du « *Baba* », le chef du *N'Goron*, le guide.

### **2. Le temps d'exécution**

La représentation du *N'Goron* a lieu à la sortie d'une promotion du Bois Sacré. Comme nous l'avons dit plus haut, cette initiation dure sept ans. Et il faut six mois d'apprentissage pour les jeunes initiés. Alors, la représentation peut se tenir à n'importe quel période de l'année.

De nos jours, on l'exécute aussi un peu partout sur des scènes modernes. Le *N'Goron* se danse à presque toutes les occasions : les cérémonies funéraires (surtout celles des grands chefs de famille), de mariage, de baptême, à la réception d'une autorité administrative et politique.

## **III. MUSIQUE ET DÉCORS**

### **1. Musique : chants et instruments**

Les formules rythmiques sont jouées au tambour djembé et les xylophones jouent des motifs polyphoniques. Les musiciens sont des personnes initiées, respectées, détenant un pouvoir quasi mythique. Les instruments utilisés sont les mêmes qu'on retrouve presque dans toutes les cérémonies senoufo. Ce sont : le balafon, le tambour senoufo en forme dealebasse, recouvert de peau de chèvre, le *kpakpatchorè* (bagues en fer portées par deux doigts : le pouce et le majeur) et la Castagnette.

Notons que le balafon est l'élément central dans la composition de la musique Senoufo. Il peut y avoir plusieurs balafons au cours d'une cérémonie quelques soit sa nature. Dans le cas du *N'Goron*, il y a plusieurs musiques et chaque pas de danse correspond une musique spécifique. Au cours d'une représentation, le changement de musique implique nécessairement un changement de pas de la part des danseurs et danseuses

## 2. Décors : accessoires et costumes

Il existe un costume particulier pour l'exécution du *N'Goron*. Celui du « *Baba* », le chef *N'Goron* est différent des autres. Ce dernier est habillé d'un grand boubou traditionnel, accompagné d'un chapeau et d'un chasse-mousse confectionné à l'aide de la peau d'un animal. Les jeunes hommes initiés sont quant à eux, torse nu avec un pantalon cousu en pagne traditionnel. Ensuite ils portent un chapeau confectionné à partir d'herbes sèches et tiennent un bâton dans la main.

Portant unealebasse sur la tête et des lanières de raphias en main, simplement vêtues d'un pagne décoré de cauris et noué autour de la taille, la poitrine découverte, les jeunes filles nouvellement consacrées exécutent des mouvements d'ondulation de la poitrine. Elles sont accompagnées de chants des femmes plus âgées. Les rythmes sont marqués par la musique des balafons et de tam-tams. Les chants célèbrent la beauté des jeunes femmes nouvellement initiées. Les danseuses ne portent qu'un pagne traditionnel brodé de cauris attaché autour de la taille, ainsi qu'un pompon de raphia dans leur dos qui met en valeur les mouvements de la danse. Elles portent un bonnet de peau de mouton recouvert de cauris et agrémenté de deux lanières de tissus qu'elles tiennent à la main. Elles tiennent également en main des raphias.

### Conclusion partielle

Le *N'Goron* est une danse exécutée à la fin d'un cycle d'initiation. Elle est régie par des normes. Ces normes débutent par un passage obligatoire dans le bois sacré. Elle participe de la formation des jeunes Senoufo de Boundiali à travers ses interactions.

**PARTIE III**

**ANALYSE ET INTERPRÉTATION DES  
DONNÉES DE L'ENQUÊTE SUR LE TERRAIN**

## CHAPITRE V : LE N'GORON, UNE MÉDIATION SPÉCIFIQUE

Concernant cette étude sur la dimension éducative du *N'Goron*, nous nous situons dans le champ des sciences l'information et de la communication. Alors l'utilisation des théories et méthodes d'analyses et d'interprétations propre à ce champ est une exigence, afin de mieux comprendre les différents sens que prennent les situations de communication. Il s'agira ici d'appliquer la méthode d'analyse contextuelle et cognitive et montrer le langage et la dynamique communicationnelle du *N'Goron*.

### I. APPLICATION DE LA MÉTHODE D'ANALYSE CONTEXTUELLE ET COGNITIVE AU N'GORON

Comme nous l'avons dit plus haut, notre sujet s'inscrit dans l'analyse contextuelle et cognitive développée par Alex Mucchielli (2000). Elle permet de décrire chaque situation décrite en contexte et repérer dans chaque contexte des phénomènes communicationnels observés.

Dans cette étude, l'analyse contextuelle et cognitive, permettra de comprendre le sens qu'a le *N'Goron* dans des échanges communicationnels au sein de la société senoufo. Alors, cette analyse se fera autour des sept(7) types contextes que nous avons pris le soin de définir plus haut.

Cette méthode a pour objectif de repérer les différents types de communication *en-train-de-se-faire* par les acteurs dans une situation de communication, de comprendre comment ces différentes communications-processus impactent les contextes et montrer comment ces derniers sont modifiés. Et enfin, elle montrera comment le sens se crée, comment les conduites qui se déroulent pendant les communication-processus prennent ou vont prendre un sens positif pour tels ou tels acteurs qui les produisent.

L'analyse faite autour des sept(7) de contextes tels que définis par Alex Mucchielli, nous permettra de comprendre le *N'Goron* en tant qu'un acte de communication *en-train-de-se-faire*. Ainsi, cette démarche commence par la description des différents types de contexte :

#### - Le contexte des identités des acteurs

Les acteurs, que sont les hauts dignitaires (le chef de canton, le chef de village) du *TCHOLOGO* (Bois Sacré), le « *Baba* » (le chef du *N'Goron*), les jeunes hommes nouvellement initiés, les jeunes filles, les musiciens et le public sont des éléments indispensables à la réalisation du *N'Goron* en tant que acte de communication en train de se faire. Les hauts dignitaires qui sont les gardiens de la tradition senoufo ordonnent et président toutes les cérémonies du *N'Goron*. Le « *Baba* », le grand

chef *N'Goron* reçoit l'autorisation de la part des hauts dignitaires de la formation des jeunes initiés aux mouvements et pas du *N'Goron*. Les jeunes hommes nouvellement initiés et les jeunes filles mettent en application les consignes reçues lors de la formation pendant *le N'Goron*. Les musiciens quant à eux, accompagnent les danseurs et les danseuses à travers les différentes musiques et chants. Le public, par sa réaction va motiver les autres acteurs et va aussi donner une note festive à la cérémonie.

En y participant, ces derniers affichent leur identité, ils expriment leur appartenance comme le dit Bernard Lamizet, à la culture senoufo en communiquant entre eux. Leur intention ici, est de prendre part au projet du bon fonctionnement de la société des senoufo de Boundiali à travers une politique de pérennisation d'un bien culturel qui leur est propre. Alors ces acteurs deviennent un modèle pour les générations futures.

#### - **Le contexte des normes**

La société des senoufo de Boundiali est régie par des normes. Et le *N'Goron* qui est un fait culturel en fait partie. Alors, les acteurs, à travers le *N'Goron* ont le souci se plier à la norme de vouloir avoir une place importante au sein de la société senoufo. Car elles confèrent respect et considération de la part des autres. Et c'est au cours des échanges entre les différents acteurs lors du *N'Goron* que ces normes sont véhiculées. Aussi, les jeunes filles doivent laisser les jeunes hommes jouer avec leurs seins, sans poser de résistance. C'est une manière pour ces dernières de féliciter les jeunes hommes, qu'elles sont à leur disposition, qu'ils peuvent disposer d'elles comme ils veulent.

#### - **Le contexte du positionnement**

Dans le déroulement du *N'Goron* chaque acteur occupe une position spécifique. Mais ce positionnement est la résultante de la place qu'occupe l'acteur au sein de la société. Les hauts dignitaires de par leur position de chef suprême détiennent entre leurs mains les clés de l'effectivité du *N'Goron*. Ils veillent à la formation des jeunes depuis le Bois Sacré jusqu'à l'exécution du *N'Goron*. C'est à eux que reviennent les dernières décisions. Et les messages qu'ils véhiculent, sont appliqués à la lettre. Le « *Baba* », sa position de formateur et de tête de file des garçons lors de la représentation lui confère une responsabilité au sein de la communauté et au sein de la représentation elle-même. Les jeunes hommes et les jeunes filles initiés sont dans une position de néophyte. Lors du spectacle, ils sont tenus d'exécuter les consignes qu'ils ont reçues pendant la formation. La position que l'on occupe au sein de *N'Goron*, définit le rôle et l'importance que l'on a au sein de la société.

#### - **Le contexte des relations**

De l'initiation au Bois Sacré jusqu'à la représentation du *N'Goron*, il existe entre les différents acteurs plusieurs types de relations. Ces relations sont entre

autres une relation de proximité, une relation de fraternité, une relation de partage, une relation d'échange, une relation d'amitié humaine, une relation de compassion aux souffrances encourues lors du passage dans le Bois Sacré et une relation de réjouissance de voir que l'on a un nouveau statut au sein de la communauté.

- **Le contexte temporel**

Le *N'Goron* est pratiqué chaque sept an, à la sortie d'une promotion du *Tchologo* (Bois Sacré). Et il faut six mois d'apprentissage pour les nouveaux initiés pour assimiler les mouvements et pas avant de le représenter. Aujourd'hui le *N'Goron* est représenté à toutes les occasions : mariages, baptêmes, funérailles, réception d'une autorité administrative et politique, etc.

- **Le contexte spatial**

Il n'y a pas d'espace spécifique pour l'exécution du *N'Goron*. Il a lieu dans n'importe quel espace public de la cité. Aussi bien chez les jeunes hommes que chez les jeunes filles, le danseur(se) situé en tête de ligne a une plus grande responsabilité que les autres. Car il n'a pas droit à l'erreur dans l'exécution des mouvements et pas, il est le danseur(e) le plus vu par le public.

Concernant le déplacement des différents acteurs, comme nous l'avons dit plus haut, lors de notre investigation nous n'avons eu l'occasion d'assister à une représentation du *N'Goron*.

- **Le contexte sensoriel**

Au cours de la représentation du *N'Goron*, les différents acteurs ont leur cinq sens qui sont mobilisés. Leurs cinq sens (ouïe, vue, odorat, toucher, goût) leur permettent de vivre intensément la danse.

## **II. LANGAGE ET DYNAMIQUE COMMUNICATIONNELLE DANS LE *N'GORON***

### **1. Le *N'Goron* comme langage commun aux Senoufo de Boundiali**

Le langage, en tant que porteur d'une vision du monde, unit culturellement les membres d'une même communauté linguistique, grâce au langage, cette vision commune est transmise de génération en génération. L'union des individus va au-delà la communauté réelle des vivants : en transmettant l'héritage culturel, le langage permet de lier les générations présentes aux générations passées et aux générations futures.

Au cours du *N’Goron*, des échanges se mettent en place entre les différents acteurs à travers une même expression linguistique et gestuelle : le *N’Goron*. Ce dernier ayant la même signification, la même résonance pour les senoufo de Boundiali, c’est sûr que les interlocuteurs se sépareront satisfaits et la pensée exprimée sera bien comprise, car le canal « *N’Goron* » a traduit les sentiments, les états d’âmes de chacune des parties. Alors ils s’apprécient tous comme étant, un.

*« La danse est un comportement de communication, un texte en action, un langage corporel. Un instrument physique ou un symbole pour ressentir et/ou penser. La danse se révèle parfois un médium plus efficace que le langage verbal pour exprimer des besoins, des désirs ou pour masquer une intention »* nous dit MILLIUS Jeanne<sup>25</sup>

Les mouvements du *N’Goron* possèdent, par et en eux-mêmes, la capacité de communiquer sur le plan affectif et cognitif. Par le biais de la communication, les différents acteurs assimilent une culture : ils apprennent les valeurs, les croyances, les attitudes et comportements partagés par la communauté des senoufo de Boundiali.

## **2. Le N’Goron comme langage dans le contexte corporel**

Le corps est un instrument de communication nous le dit Kashemwa CISHUGI (1987). Et l’on oublie souvent que le geste est aussi porteur de sens pour communiquer des émotions plus complexes.

Dans le cas du *N’Goron*, les gestes des danseurs et danseuses sont porteurs de sens. Nous prenons le cas où les danseuses sont amenées à exposer leurs seins à nu. Selon nos investigations, cela est une façon de dire aux jeunes hommes initiés, qu’ils peuvent les toucher, manipuler, sans gêne, sans retenue. Une manière pour elles, de féliciter les jeunes hommes pour leurs succès face aux difficultés subies dans le *Tchologo*. Et les danseurs en les touchant communiquent leurs émotions aux filles. En plus c’est un moyen pour les jeunes filles de dominer leur corps, de déerotiser les parties intimes. Alors, l’on assiste à une prise de conscience de son corps, d’en explorer les différentes parties, pour l’ouvrir sur des mouvements multiples dont l’on n’a pas encore conscience. C’est dans ce cadre précis que Maurice Béjart fait remarquer que :

*« La danse est un langage universel qui, en fait, s’adresse à l’homme total et non pas à cette petite partie du corps, cérébrale, intellectuelle et plus ou moins vide. Ce n’est pas une mode, c’est une soif ! Le succès actuel de la danse n’est pas dû à tel ou tel chorégraphe à telle ou telle compagnie, il est dû à la danse. »* (En ligne)

---

<sup>25</sup> MILLIUS (Jeanne), La danse : un moyen pour socialiser l’adolescent(e) ou La pratique régulière de la danse : quel impact à long terme sur la socialisation des adolescent(e)s de 15 à 25 ans ?, Haute Étude Spécialisée de Suisse Occidentale, 2013, p162, (p27)

Et dans les sociétés africaines, ce moyen de communication est utilisé chaque fois pour s'exprimer et exprimer toutes les circonstances de la vie de l'homme. Alors, la danse va au-delà de la simple réjouissance, mais elle sert à communiquer. Et le *N'Goron* ne fait pas fi de cet aspect. Car il permet aux différents acteurs de parler entre eux de s'unir, de communier à travers leur corps. La pensée du danseur est vite et facilement comprise en observant uniquement ces mouvements, d'autant plus que les attitudes décrites, les gestes et l'expression de la physionomie du corps suffisent pour faire comprendre et traduire l'intention et le sentiment du danseur.

### 3. La dynamique communicationnelle dans le *N'Goron*

« *La danse remonte aux premiers âges du monde. L'homme de Cro-Magnon dansait sur un accompagnement de percussions d'os* » (p.12), nous dit Alphonse Tiérou. Ainsi, il faudra comprendre que bien avant le langage, la danse était pour les hommes le premier moyen de s'exprimer. Elle fait du mouvement le centre de nos émotions, un moyen de communiquer. C'est une forme de langage.

En effet, la communication est indissociablement liée à la culture puisque chaque peuple se définit à travers sa culture. Dans le cas du *N'Goron*, c'est toute la culture du peuple senoufo qui est mise en exergue, qui est véhiculée, à travers plusieurs langages :

- **les mouvements corporels**, sont marqués par des mouvements d'ondulation de la poitrine à seins nus des jeunes filles et le torse nu des hommes. Une façon de communiquer avec les autres acteurs à travers les regards, les contacts, les actions sur le corps de l'autre. Car il est permis aux jeunes hommes nouvellement initiés de toucher les seins des jeunes filles pendant la danse du *N'Goron*. La forme corporelle des jeunes hommes initiés montre l'impact de la rude formation encourue dans le Bois Sacré. Et le public quant à lui, peut contempler les différentes prouesses de chaque danseur ou danseuse.
- **les chants**, faits en langue senoufo, célèbrent la beauté des jeunes hommes et jeunes femmes nouvellement initiés. Ces chants véhiculent un message de satisfaction de la part de la communauté pour les nouveaux initiés.
- **la musique**. Les rythmes sont marqués par la musique des balafons et de tam-tams. À chaque musique émise correspondent des pas de danse bien précis que les initiés doivent exécuter. Tout est synchronisé, stéréotypé et malheur à celui qui ne respecte pas l'ordre. Tout initié qui mélange les paroles d'un chant s'expose à des sanctions allant de la flagellation immédiate aux amendes (mouton, bœuf, cabri ou une somme de cauris selon la gravité des cas) sans distinction d'âge ni de degré d'initiation. « *Aucune cérémonie d'initiation, de mariage ou funèbre ne pouvait se dérouler en dehors de musique dont le degré de participation était toujours la mesure de l'événement* » (p6) nous dit Dedy Seri. Elle permet de

galvaniser les danseurs et les danseuses à travers un échange, un soutien, un partage de sensation.

- **les différents costumes.** Les hommes, torse nu, sont vêtus d'un pantalon en tissu traditionnel et d'un pagne noué à la taille en ceinture. Ils portent un chapeau et tiennent en main un fouet. Quant aux filles, elles sont vêtues d'un pagne de tissu traditionnel attaché à la taille, mais elles restent torse nu. Elles portent un chapeau orné de cauris, de perles, de tissus, et de plumes. Elles ont autour de leur hanche une touffe de raphia. Elles tiennent dans leurs mains des chasse-mouches en poils d'animaux
- **l'espace d'exécution.** Le *N'Goron* étant une pratique culturelle s'inscrit, selon Bernard Lamizet (1999) dans une logique de médiation. Cependant, le *N'Goron* peut s'exécuter, dans n'importe quel espace public de la cité. De même, l'espace public est lieu de la médiation culturelle, le lieu d'échange, le lieu d'appropriation des codes collectifs par chaque acteur. Ainsi, cela permet la mise en place d'une interaction entre les différents acteurs que sont les hauts dignitaires, les jeunes hommes nouvellement initiés, les jeunes filles et le public.

### **Conclusion partielle**

Le *N'Goron* s'inscrit dans ce qu'Alex Mucchielli appelle la communication processus, la communication comme acte *en-train-de-se-faire*. À travers sa description, nous avons pu relever que le *N'Goron* prend un sens selon le contexte dans lequel l'on se situe. Étant donné qu'elle est une danse initiatique propre au peuple Senoufo de Boundiali, elle constitue un langage commun, à travers une dynamique communicationnelle.

## CHAPITRE VI : LE N'GORON : MODE DE VIE COMMUNAUTAIRE ET D'ÉDUCATION

### I. Les différentes phases du *N'Goron*

Le rite du *N'Goron* se déroule en trois étapes : la première enfance, le début de la socialisation et l'entrée dans la vie active.

#### 1. La première enfance

Dans la société Senoufo, de la naissance jusqu'à l'âge de 6ans, l'enfant est sous la protection de ses parents (père et mère). Les relations qui s'établissent entre les deux sont marquées au début par un amour maternel inconditionnel et par une attitude de grande permissivité : la mère se fixe entièrement sur la vie de son enfant et se soumet à ses besoins et exigences. Ce climat particulièrement favorable à l'enfant va jusqu'au sevrage, moment où l'enfant est traité avec beaucoup moins d'indulgence qu'auparavant. Dès lors, il enregistre pour la première fois le refus de sa mère et développe ainsi une expérience double et contradictoire d'indulgence et de rejet. Il s'agit donc là d'un revirement affectif à la fois sévère et brutal qui marque la première rupture de l'enfant avec sa mère. Cette rupture est pourtant compensée en partie par des liens familiaux intenses et multiples qui favorisent la socialisation de l'enfant et assurent son éducation. Pendant cette période, l'éducation est encore diffuse, le mode de transmission des connaissances est informel. L'enfant assimile petit à petit la philosophie de l'existence de ses parents ou de son entourage immédiat.

#### 2. Le début de la socialisation

Entre 14-15 ans, l'action éducative devient quelque peu plus explicite : cela marque le début de l'initiation. À travers le *tchologo* (bois sacré), on défend, on gronde, on stimule, on encourage, on explique, on sensibilise l'enfant à un idéal de conduite accepté par la société Senoufo. Les agissements des adultes, leurs attitudes mentales, les pensées qu'ils expriment devant lui marquent profondément la personnalité de l'enfant et font qu'il devienne entièrement ce que son entourage veut bien qu'il soit c'est-à-dire un homme accompli.

L'enfant est soumis à un système de répression pour les fautes graves et d'encouragement pour le bien. L'apprentissage est pragmatique et se caractérise par une participation plus active de l'enfant aux différentes activités de la famille et de sa communauté. Les méthodes d'éducation sont essentiellement attrayantes, naturelles et souvent contraignantes : la plupart des connaissances sont acquises à travers des corvées qu'il accomplit pour les sages du village.

Entre 7 et 10 ans, il y a un début de séparation des sexes : le garçon vit à côté de son père et l'assiste dans les travaux de champ, de chasse ou de pêche, la fille vit à côté de sa mère et l'aide dans les divers travaux de ménage, de champ, etc. Le rôle des parents ici se résume donc à guider l'enfant dans sa prise de contact avec les réalités de la vie et dans l'accomplissement des activités productives de la famille.

Entre 10 et 15 ans, la séparation des sexes est de plus en plus nette : les garçons commencent à être intégrés dans l'intimité des hommes et les filles dans l'intimité des femmes. Ils participent aux diverses activités du groupe et sont ainsi préparés progressivement à l'autonomie, à la responsabilité.

### **3. L'entrée dans la vie active**

Elle est marquée surtout par l'initiation au *N'Goron*. Ici l'action éducative est plus consciente. L'adolescent est éprouvé et endurci pour la vie dure qui l'attend ; il doit ainsi se plier sous « l'autorité de fer » qui s'impose à lui. Il apprend un ou plusieurs métiers et, petit à petit, les adultes lui confient les secrets de la famille, du clan, de l'ethnie. À travers les épreuves, les jeux et les cérémonies initiatiques se créent des liens d'amitié et de solidarité aussi bien avec les pairs, les initiés et les aînés qu'avec les autres membres du groupe. Le résultat le plus important de l'initiation au *N'Goron*, est que le jeune qui en sort soit un homme complet ; il a de sa vie et de sa société une idée nette et cohérente, il sait ce que les autres attendent de lui et ce qu'il peut attendre d'eux.

## **II. Normes et valeurs du *N'Goron***

### **1. Le *N'Goron* : une danse institutionnelle**

« *Un peuple existe surtout par sa culture* » (p.247) le dit ATCHADE Joseph<sup>26</sup> dans sa thèse, et cela ne fait l'objet d'aucun doute. Pour l'Africain, la danse reste l'élément culturel le plus pratiqué, parce que le moins onéreux et le plus accessible à un grand nombre.

Le *N'Goron*, une danse initiatique et de réjouissance, qui s'inscrit dans ce que Bernard Lamizet appelle une pratique culturelle. Sa représentation dans l'espace public, permet aux différents acteurs de montrer de façon singulière ou collective qu'ils appartiennent à la même culture, à la même sociabilité.

En effet, le *N'Goron* reste depuis des siècles jusqu'à aujourd'hui un attribut culturel majeur pour le peuple senoufo de Boundiali. Il intervient à la fin d'un cycle d'initiation des jeunes senoufo. La danse *N'Goron* a pour objectif de récompenser

---

<sup>26</sup> ATCHADE (Joseph Dossou), le corps dans le roman africain francophone avant les indépendances : de 1950 à 1960, Thèse de doctorat, Université Sorbonne nouvelle-paris 3, Paris, 2010, 494p.

les efforts d'endurance des jeunes gens ayant passé avec succès sept années dans le bois sacré, au cours duquel des normes et valeurs leur sont transmises. Et Alphonse Tiérou (1983) le dit si bien :

*« La danse reste le principal véhicule des cérémonies d'initiation qui forment un lien commun entre tous les africains. Rappelons que les rites d'initiation, dits parfois rites de passage, car ils introduisent à différentes responsabilités, clôturent et complètent une formation entreprise dès le plus jeune âge » (p.56).*

Ses normes et valeurs du *N'Goron*, sont entre autres : le passage obligé du jeune garçon dans le *Tchologo* (Bois Sacré). C'est un aspect inhérent à la participation au *N'Goron*. Sans *Tchologo*, il ne peut y avoir de *N'Goron*. Ensuite il y a l'abstinence sexuelle. En effet, il est interdit au jeune garçon ou à la jeune fille d'avoir des rapports sexuels avec qui que ce soit avant de participer au *N'Goron*. La sagesse, qui nécessite le respect des aînées et des traditions afin de les sauvegarder pour les générations futures. Le *N'Goron* inculque aux jeunes de la discipline, du savoir-être et la notion d'entraide. Il amène le ou la jeune à observer des règles, à respecter les individus et incite à la collaboration

Les jeunes filles sont obligées de danser avec les seins nus. Une façon de « dé-érotiser » le corps, de féliciter les jeunes garçons pour leur succès au Bois Sacré, de faciliter les échanges entre les différents acteurs. Pour Atchade Dossou (2010) :

*« La danse traditionnelle africaine est avant tout festive, rituelle et thérapeutique. Il s'agit pour le Noir de donner libre cours à ses impulsions, de dévoiler son corps afin de le confronter aux corps des autres danseurs. C'est l'expression corporelle totale, sans fausse pudeur. Le danseur se débarrasse de tout ce qui peut gêner les mouvements de son corps, les vêtements notamment. La nudité des corps vue par certains comme une invitation aux orgies, n'est tout simplement que volonté et désir de plaire et de faire plaisir. » (p.250)*

Ensuite, selon Marc Jayat<sup>27</sup>, « *La socialisation est un processus psychosocial par lequel un individu va apprendre les normes et valeurs de la société* » (p.60)

La danse est innée en l'Africain. Tout événement, heureux ou malheureux (Mariage, baptême, fête de génération, circoncision, funérailles...), ne peut avoir lieu sans qu'on n'ait recours à la danse. Elle fait partie intégrante du mode de vie des peuples d'Afrique. « *Elle est une école de société* » (p53), nous le fait remarquer Alphonse Tiérou.

---

<sup>27</sup> JAYAT (Marc), Introduction à la sociologie, Paris, Hachette, 2000, 190p.

Le *N'Goron* fait partie de la grande famille des danses initiatiques. Cela suppose qu'elle est une école de formation pour les jeunes initiés, une préparation à une entrée dans la vie active au sein de la société Senoufo. Le *N'Goron* permet aux jeunes Senoufo de Boundiali de changer de statut au sein de la communauté.

Par exemple chez les hommes, ceux qui sont initiés se voient confier des postes de responsabilité. Ils deviennent des hommes importants. Ils sont consultés lors des réunions et lors des prises de décisions sur les questions liées au fonctionnement de la société. Ils entrent dans la sagesse. Par conséquent, le *N'Goron* devient alors une institution, car selon Bernard Lamizet (1999) : « *la pratique culturelle, comme toute forme d'activité sociale qui se déroule dans l'espace public, s'inscrit dans les institutions, dans des logiques de pouvoir et dans les formes de représentation collective.* » (p.307).

Chez les femmes, les initiées changent de statut au sein des associations de femmes et de la société car elles auront honoré leur famille. Elles sont sollicitées lorsqu'il s'agit de défendre les intérêts de leurs semblables. Elles ont plus de chances d'être demandée en mariage.

En somme, nous pouvons dire que la place du jeune au sein de la société senoufo est impérativement liée à son initiation au *N'Goron*.

## **2. Le *N'Goron* : un érotisme symbolique**

Alors qu'il est difficilement accepté dans certaines sociétés, passible d'emprisonnement dans d'autres, l'érotisme dans l'espace public se voit être un symbole dans la société des Senoufo de Boundiali. En effet lors de l'exécution du *N'Goron*, le public est amené à assister à des scènes que certains trouveront obscènes, choquantes, humiliantes. Cela s'explique par le fait que, le *N'Goron* de par sa définition veut dire « homme gâté », un homme sans pudeur, sans gêne, pervers et grossier. Et les filles en exécutant le *N'Goron* sont obligées de mettre leurs seins nus, et les hommes, eux aussi torsos nus sont autorisés à les toucher. Chose difficile à cautionner dans certaines cultures, car jugé de délit : attentat à la pudeur, dépravation des mœurs, etc.

Or, dans la société des senoufo de Boundiali, toutes ces scènes sexuelles ont leur place. Elles provoquent un désir sexuel chez les hommes qui pourront l'assouvir que par une union formelle avec la jeune fille. Dans les sociétés africaines, écrit Anselme Sanon<sup>28</sup> :

*« Le sexe ne joue pas un rôle biologique seulement, mais également un rôle religieux et social. Dans tout mariage normal et dans toutes les sociétés du monde, le sexe a le rôle important qu'on lui reconnaît à des fins de procréation et de plaisir. »*

---

<sup>28</sup> Monseigneur Anselme A. SANON, Cultures africaines et sexualité

*Il y a des peuples africains chez lesquels les rites débutent et se terminent solennellement par des rapports réels ou symboliques entre mari et femme ou autres officiants. C'est en quelque sorte un sceau ou une signature solennelle où le sexe est utilisé pour un acte sacré... qui témoigne de valeurs spirituelles cachées »* (p.4). Pour dire que les usages et les délits d'ordre sexuel ont une dimension sociale.

En effet, les corps masculin comme féminin sont porteurs de significations culturelles, de représentations qui témoignent de relations de pouvoir au sein de la société. Les corps de femmes sont souvent livrés sous forme de pâture pour le désir et le plaisir des hommes et font souvent l'objet de violence. Dans le cas du N'Goron, on assiste à une exposition du corps de la jeune fille sur l'espace public. Cette exhibition est considérée comme une forme de prostitution dans certaine culture. C'est ainsi que Atchade Dossou nous dit :

*« Exposé en objet par soi-même ou par autrui à des fins d'expression de désirs, ou à des fins pécuniaires, le corps féminin étouffe sa joie de vivre et son désir continu de réalisation. Le pouvoir masculin impose aux femmes des sévices sexuels ; mais bien souvent les femmes elles-mêmes promeuvent leur corps. Cette prostitution du corps féminin liée à de multiples facteurs socioculturels finit par se présenter comme une norme sociale accompagnant forcément les relations interpersonnelles. »* (p.83)

Cette forme de prostitution dans le N'Goron, est une norme sociale. Les jeunes filles aux seins sont exposées comme des marchandises ou les hommes viendront les choisir et en faire ce qu'ils veulent. En dépit cette perversité publique, représentée par le corps de la femme, nous constatons que ce même corps devient un culte, car il est à la base d'un amour entre deux êtres. Atchade Dossou (2010) nous le faire remarquer en affirmant que

*« Dans cette relation, le corps féminin ne s'expose pas, il se sent être avec un autre corps. L'expression de la présence du corps domine. Ce corps féminin se sent être dans sa peau de femme parce qu'il se sent aimé. L'amour oriente donc la vie des êtres, des corps qu'il envahit. Cette liberté naissante qu'il accorde façonne le corps des êtres qui s'aiment. De même, l'amour permet l'exploit merveilleux de transformer n'importe quel corps en celui qu'on aime. Ainsi, la transsubstantiation devient un déclic qui donne une dimension extrême à ce que représentent l'amour et les corps qui s'y engagent. »* (p.89)

Le corps idéalisé de la femme procure satisfaction, plénitude. L'aspect purement érotique ne domine pas.

### 3. Le *N’Goron* comme prétexte au mariage

Toutes les danses initiatiques sont généralement régies par des normes. Et dans le *N’Goron*, comme nous l’avons dit plus haut, la norme principale est l’abstinence de tout rapport sexuel avant sa présentation. Alors, une éducation sexuelle est entamée à partir de l’âge de la puberté, la période où débute l’initiation.

En effet, la puberté, qui est l’ensemble des transformations physiques et psychiques, se caractérisent chez le jeune senoufo comme chez tout autre jeune, par une maturation des organes génitaux et de la fonction de reproduction. Le jeune garçon ou la jeune fille connaît alors une rapide poussée de croissance. Cette phase de développement de l’individu étant très importante, la société senoufo se doit de bien encadrer ses adolescents qui peuvent facilement prendre de mauvaises habitudes et perturber l’harmonie sociale de la communauté. C’est pourquoi un lent travail d’éducation est entrepris par toute la communauté à travers le *N’Goron* pour accompagner ces jeunes et les initier à la vie sociale. Car contrairement à ce que l’on croit, une éducation sexuelle existe dans le milieu senoufo. Bien que le sujet soit tabou, les parents des jeunes leur apprennent à gérer leur affectivité et à découvrir leur corps.

Le *N’Goron* constitue un marché. Un marché, où les jeunes filles sont considérées comme des marchandises qui devront être exposées sur la place publique et bien entretenues pour des potentiels clients. Alors, dans le *N’Goron* cet entretien est marqué par la forme des seins des jeunes filles. À travers cette forme, l’assistance saura si la jeune fille s’est abstenue de tout rapport intime avec d’autres hommes. Car dans la société Senoufo, aucun homme ne voudra d’une jeune fille avec des seins presque abîmés. Alors pour cette jeune fille, la bonne conservation de la forme de ces seins sera la preuve de sa bonne conduite dans la communauté d’où une éducation sexuelle réussie par sa famille biologique. Cette éducation est couronnée par le mariage avec l’un des danseurs.

Car le mariage, dit Anselme Sanon, est donc pour chacun une responsabilité et un devoir. Il constitue le point de rencontre des membres de la société. Il est l’objet des vœux et de l’attente de ceux qui ne sont pas mariés et de leurs familles ; le mariage une fois consommé, et lorsque des enfants sont nés, l’individu peut glisser lentement vers le cercle des Vénérables. Il a accompli son devoir sacré. Les aspects concrets du mariage : choix du partenaire (lors du *N’Goron*), préparatifs du mariage, cérémonie proprement dite et présents de mariage sont les manifestations extérieures d’un événement social qui proclame. Nous accomplissons une tâche sacrée. Le mariage est donc un drame sacré dans lequel chacun est un participant social. (p.4)

### **III. Le N'Goron comme moyen d'éducation et de formation des jeunes**

Contrairement aux autres formes d'éducation dite moderne, celle à travers le N'Goron est essentiellement collective, fonctionnelle, mystique, homogène et polyvalente.

#### **1. Une éducation collective, pragmatique et concrète**

L'éducation à travers le N'Goron revêt un caractère collectif et social qui fait qu'elle relève non seulement de la responsabilité de la famille biologique et de la communauté. Le jeune garçon et la jeune fille se définissent en fonction de la collectivité et c'est dans le groupe social qu'ils (les jeunes garçons) débutent leur apprentissage, leur entrée dans le *tchologo* (le bois sacré) : ils sont cependant soumis à la discipline collective. Leur apprentissage est basé sur la participation aux différentes activités du groupe. Il s'agit là d'une pédagogie du vécu où les adultes servent d'exemple et de cadre de référence à l'action des jeunes. L'accent est mis sur l'expérience et la théorie fait corps avec la pratique.

En effet, l'enfant est estimé comme un bien commun à toute la communauté, il est soumis à l'action éducative de tous ; il peut être envoyé, conseillé, corrigé ou puni par n'importe quel adulte du village. Il reçoit ainsi une multitude d'influences diverses, mais les résultats sont convergents du fait de la cohésion du groupe.

#### **2. Une éducation fonctionnelle, continue et progressive**

Les enseignements reçus sont en rapport avec l'environnement physique, avec les modes de vie socio-économiques et culturel directement liés aux tâches de production. On donne ainsi au jeune garçon, un ensemble de connaissances utilitaires qui lui permettront d'affronter sans beaucoup de frustration les difficultés de la vie qui seront inévitables. Cet apprentissage est adapté à chaque catégorie d'âge. Il part du plus simple au plus complexe et se définit en termes d'étapes ou plutôt d'hierarchie des âges où l'aîné est censé connaître plus que le cadet. L'action éducative est donc continue et graduelle c'est-à-dire sans fossé ni coupures entre les différentes étapes du développement de l'enfant, entre la famille, le clan et la société, entre la théorie et la pratique.

#### **3. Une éducation "mystique"**

L'éducation à travers le N'Goron, est basée sur la conception animiste et les croyances religieuses. Elle est entourée d'interdits qui en font une réalité inviolable et marque de manière profonde les relations que l'homme établit avec la nature, avec la communauté humaine et avec le monde des invisibles.

Les relations avec la nature se caractérisent par la crainte que l'homme a des forces naturelles telles que la foudre, le fleuve, les animaux ou les arbres sacrés, divinisés ou protecteurs du clan, etc. Cette crainte rend l'homme impuissant devant la nature et fait qu'il vive en harmonie avec celle-ci.

Les relations avec la communauté humaine se révèlent dans les pratiques rituelles dans le *tchologo* (bois sacré) dont le but principal est d'insérer, d'intégrer le jeune garçon dans sa société. Elles impliquent donc des devoirs vis-à-vis des autres et développent le sens du respect envers les anciens, l'esprit d'entraide, le sens de la responsabilité, de l'hospitalité, bref, elles préparent l'individu à la vie en établissant un ordre social dans la conduite à la fois collective et individuelle.

Enfin les relations avec le monde des invisibles se caractérisent par des échanges entre les vivants et les morts. Ces derniers jouent le rôle d'intermédiaire entre les divinités et les hommes. Ainsi la société Senoufo n'est pas composée uniquement des vivants, elle s'étend jusqu'aux morts, aux invisibles.

#### **4. Une éducation complète, polyvalente et intégrationniste**

Le N'Goron vise à la formation de tout l'homme, c'est-à-dire de l'homme dans toutes ses différentes composantes : physique, intellectuelle, sociale, morale, culturelle, religieuse, philosophique, idéologique, économique, etc. Les disciplines au cours de l'initiation au N'Goron ne sont pas découpées ni isolées les unes par rapport aux autres comme dans l'éducation moderne. À travers un proverbe par exemple, on enseigne au jeune garçon à la fois la langue, les caractéristiques des animaux, les comportements humains ou les conduites des hommes à travers celles des animaux, le chant, le savoir-vivre en société, etc.

La formation cherche à faire du jeune garçon et de la jeune fille des membres intégrés et acceptés par la société Senoufo. En participant activement aux activités et à la vie communautaire, ces derniers s'y intègrent socialement et culturellement.

L'intégration sociale permet à l'individu de reconnaître le groupe comme sien et d'être reconnu par lui ; l'individu s'intègre dans son environnement social qui, à son tour, l'accepte en l'intégrant parmi ses membres.

L'intégration culturelle fait de la personnalité un modèle, qui est l'expression d'une manière de vivre, de penser et d'être propre aux membres du groupe. L'individu intègre les valeurs culturelles de son groupe et s'y conforme dans ses manières d'être et d'agir.

## **5. Une éducation homogène et uniforme**

Le contenu du N'Goron reste inchangé et repose sur l'uniformité des principes éducatifs qui régissent la société Senoufo. Tous les enfants étaient soumis à un même type d'éducation qui poursuivait un même idéal, les mêmes objectifs, à savoir : faire de l'enfant l'homme de la famille, du clan, de l'ethnie ; l'homme qui devra travailler dur pour fonder la famille et lui assurer le bonheur ; l'homme qui obéit à ses parents et aux aînés, qui se soumet à la réglementation sociale du groupe, qui aide les vieillards , les faibles et les étrangers ; l'homme qui connaît son milieu, sa société et s'y harmonise ; l'homme qui pourra perpétuer les traditions de son clan, de son ethnie, etc.

Ainsi, l'éducation n'était pas marquée par des contradictions internes et tout adulte servait d'exemple pour l'éducation des jeunes en fonction du type d'homme défini par la société.

## CONCLUSION GÉNÉRALE

Notre objectif général tout au long de cette étude, était de montrer comment à travers les approches communicationnelles le *N'Goron* participe de l'éducation des jeunes senoufo de Boundiali. Cette question, permet de soulever la problématique de la place des danses traditionnelles dans les sociétés africaines.

Pendant cette étude sur le *N'Goron*, il nous a été permis voir de quel apport peuvent être les danses traditionnelles dans le fonctionnement des sociétés africaines, leur dimension sociale, culturelle et surtout éducative. En effet le *N'Goron* est une composante culturelle majeure dans la société des senoufo de Boundiali. Cette danse est au cœur du fonctionnement de cette société. Elle participe de la formation des jeunes à la vie sociale.

Ainsi, le *N'Goron* est une institution où chaque senoufo de Boundiali devra passer pour accéder à la citoyenneté. Cette accession se fait selon une démarche bien précise, qui part depuis le *Tchologo* (bois sacré) jusqu'à sa représentation sur la place publique. De même, cette représentation occasionne des échanges, des interactions entre les différents membres de la communauté à travers une dynamique communicationnelle existante dans le *N'Goron*. Elle est d'une telle importance pour le peuple senoufo de Boundiali qu'elle pourrait être utilisée par les institutions nationales et internationales dans les stratégies de planification en communication pour le changement de comportement (IEC-CCC).

Alors que partout sur la planète, l'on tente de se mettre au diapason des outils modernes de communication, l'on pourrait utiliser ici, les modèles traditionnels de communication pour faire passer des messages de développement très actuels. Le *N'Goron*, danse traditionnelle qui existe depuis des nombreuses années et qui a accompagné le peuple senoufo de Boundiali et forgé son histoire, peut être repris et adapté au goût du jour moderne. Au cours, d'une campagne de sensibilisation pour le changement de comportement le *N'Goron* qui reprend la tradition des Senoufo de Boundiali pourrait être utilisé pour diffuser un message de développement et un message d'éducation à la citoyenneté. Cette démarche permettra de comprendre les impacts de cet outil traditionnel de communication sur les récepteurs senoufo. Elle permettra aussi de suivre l'évolution des théories de la communication, de la culture et du développement, plus particulièrement le développement endogène. L'utilisation d'un moyen de communication endogène peut être favorable à la réception du message de développement. Notre étude introduit une réflexion sur l'analyse possible des effets de la réception d'un message : acquisition de connaissances, changement d'attitudes et de comportement. Cette piste est privilégiée en raison de la difficulté à étudier les effets de la communication. Nos résultats pourront être utilisés pour des stratégies de communication qui contribueront au succès d'une campagne d'éducation à la citoyenneté.

Par ailleurs, il faudra se poser la question de la situation de la danse en Afrique et plus précisément en Côte d'Ivoire.

Concernant la situation de la danse en Afrique et surtout en Côte d'Ivoire, nous notons que d'énormes efforts restent à faire. En effet, depuis un certain nombre d'années dans les capitales africaines et notamment à Abidjan, nous assistons à la naissance de nouvelles formes de danses, tout autres que les danses traditionnelles appelées « danses urbaines ». Ces dernières, sans fondement sont exécutées à toute occasion par les jeunes dans nos grandes villes. Nous constatons un délaissement de la part des jeunes des danses traditionnelles au profit des danses dites urbaines.

En Côte d'Ivoire le phénomène est encore plus visible. En effet, depuis l'avènement du coupé-décalé et ses dérivées « *kuitata, bobaraba, kpètou, etc.* », aucune autre forme de danse n'est exécutée durant les cérémonies : anniversaires, baptêmes, mariages, funérailles et même lors de certaines campagnes de sensibilisation. Or, ces danses poussent, de nos jours, les jeunes à des conduites malsaines (consommation de l'alcool et de drogue, cybercriminalité, etc.)

Alors il faudra y remédier en repensant les politiques culturelles au sein de nos différentes nations. Une prise de conscience de l'élite africaine vis-à-vis de sa propre culture en instaurant dans les programmes scolaires et universitaires des cours de danses traditionnelles.

En tant qu'universitaire, nous comptons apporter notre pierre à l'édifice à travers d'autres études que nous effectuerons sur les danses traditionnelles, comme par exemple : « *la dynamique communicationnelle des danses traditionnelles ivoiriennes* ».

## RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

### OUVRAGES GÉNÉRAUX ET SPÉCIFIQUES

- BALLE (Francis), Médias et sociétés, Paris, Montchrestien, 1990
- BEAUD (Stéphane), WEBER (Florence), Guide de l'enquête de terrain, Nièvre, La découverte, 2012, 336p
- BEJART (Maurice), in international Théâtre, Information, Bruxelles, décembre 1971, en ligne
- BELISLE(Claire), Pratiques médiatiques, CNRS, 1999
- CAUNE (Jean), La démocratisation culturelle, une médiation à bout de souffle, Grenoble, Presses universitaires de Grenoble, coll. Arts et culture, 2006, 205 p.
- COULANGEON (Philippe) « Introduction », Sociologie des pratiques culturelles, Paris, La Découverte, «Repères», 2010, 128p.
- DEL BAYLE (Jean-Louis Loubet), Initiation aux méthodes des sciences sociales, Paris –Montréal, L'Harmattan, 2000, 272 pp.
- DURKHEIM (Emile), Education et Sociologie (préparé par Jean-Marie Tremblay), 2002, 48p.
- JAYAT (Marc), Introduction à la sociologie, Paris, Hachette, 2000, 190p.
- KANT (Emmanuel), Réflexions sur l'éducation, Paris, J. Vrin, 1993, p69
- LA DANSE, du Ministère de l'Education Nationale, rédigé par l'équipe de la sous-direction de la pédagogie sous la direction de Mr Abdoulaye Ouattara, inspecteur de L'Enseignement Primaire. Nouvelle Edition Ivoirienne, 2006, 130p
- LAMIZET (Bernard), La médiation culturelle, Paris, L'Harmattan, 1999, 448p.

- LAMIZET (Bernard) et SILEM (Ahmed), Dictionnaire encyclopédique des Sciences de l'Information et de la Communication, Paris, ellipses édition, 1997, 590 p.
- MC LUHAN (Marshall), Pour comprendre les médias, Paris, Mame, 1964
- MUCCHIELLI (Alex), La nouvelle communication: Épistémologie des sciences de l'information-communication. Paris, Armand Colin, 2000, 222p.
- SERRE (Jean-Claude), Danse et Créativité, 1976
- TIEROU (Alphonse), La Danse Africaine c'est la vie, Paris, Ed Maisonneuve et Larose, 1983, 144p.
- WARNIER (Jean-Pierre). 1999. La mondialisation de la culture, Paris: Éditions la découverte, 120 p.

#### **ARTICLES SCIENTIFIQUES**

- Association francophone pour l'éducation artistique en Ontario, dans le cadre du projet : Danses ethnoculturelles et de divertissement, 2015
- LAMIZET (Bernard), « Nouveaux espaces publics », Médiation et information,
- Caune, Jean (1999a), « La médiation culturelle : une construction du lien social, Les Enjeux de l'information et de la communication » [en ligne] [http://w3.u-grenoble3.fr/les\\_enjeux/2000/Caune/Caune.pdf](http://w3.u-grenoble3.fr/les_enjeux/2000/Caune/Caune.pdf), page consultée le 18 juillet 2015.
- CISHUGI (Kashemwa) « La danse : langage et moyen de communication », Éthiopiennes, Revue trimestrielle de culture négro-africaine, Nouvelle série 3ème et 4ème trimestre 1987-volume 4
- Davallon (Jean), « La médiation : la communication en procès ? », Médiation et information, 2003, n°19, p. 37-59.

- GADRAS (Simon), « La médiation politique comme cadre d'analyse de l'évolution des pratiques de communication au sein de l'espace public local », Les Enjeux de l'information et de la communication, GRESEC, 2010, p.116
- GAUTHIER (Benoît), « La médiation pénale : une pratique québécoise », Nouvelles pratiques sociales, érudit, 2009, n°2, vol.21, p.77-92
- JACCOUD (Mylène), « Origines et fondements de la médiation sociale au Québec : un double ancrage », Nouvelles pratiques sociales, érudit, 2009, n°2, vol.21, p.93-108
- MORRISSETTE (Joëlle), « Ouvrir la boîte noire de l'entretien de groupe », Recherches qualitatives, Association pour la recherche qualitative, 2011, n°3, vol.29, p.7-32
- MUNGALA (A.S), « L'éducation traditionnelle en Afrique et ses valeurs fondamentales », Éthiopiennes, revue socialiste de culture négro-africaine, 1982, n°29
- SEHI (Antoine Mian Bi), le statut des TIC en côte d'ivoire (2011)
- SERI (Dedy) « Musique traditionnelle et développement national en Côte d'Ivoire », In: Tiers-Monde, 1984, tome 25 n°97, Culture et développement, pp. 109-124
- TREMBLAY (Colette), « Danser pour mieux vivre et apprendre », érudit, n°56, 1984, p. 52-53
- UNESCO (2006), Principes directeurs de l'UNESCO pour l'éducation interculturelle, 46p.

### **THÈSES ET MÉMOIRES**

- ATCHADE (Joseph Dossou), le corps dans le roman africain francophone avant les indépendances : de 1950 A 1960, Thèse de doctorat, Université Sorbonne nouvelle-paris 3, Paris, 2010, 494p.
- BIGOT (Etienne), Une sociologie de la médiation : la stratégie absolutiste de la modération, thèse de doctorat, Université de Franche-Comté, Besançon, 2006, 486p.

- MILLIUS (Jeanne), La danse : un moyen pour socialiser l'adolescent(e) ou La pratique régulière de la danse : quel impact à long terme sur la socialisation des adolescent(e)s de 15 à 25 ans ?, Haute Etude Spécialisée de Suisse Occidentale, 2013, 162
- PERREAULT (Mélanie), Pour une meilleure compréhension de l'expérience des Parents ayant participé au processus de médiation Familiale, Mémoire de maîtrise, Université Laval-Québec, 2007, 116p

### SITOGRAFIE

- Centre de recherche pour la sauvegarde et la promotion de la culture Senoufo (CRSPCS) : <http://www.senoufo.com>
- Site culturel ivoirien : <http://www.rezoivoire.net>
- Encyclopédie électronique : <http://www.wikipedia.org>
- <http://www.memoireonline.com> Processus de décentralisation en Côte d'Ivoire: quelles stratégies de planification des activités des Conseils Généraux pour un développement local participatif réussi? Cas du Conseil Général Boundiali en Côte d'Ivoire, 2010

# **ANNEXES**

## Grille d'observation

### **\*localisation et identification du terrain d'étude**

-situation géographique

-nom du terrain d'étude

### **\*identification des acteurs (danseuses, musiciens, public) et accessoires du N'Goron**

-distinction des acteurs (âges, sexes, nombres)

-distinction des rôles et statut des acteurs

-distinction des accessoires du N'Goron (costume des danseuses, instruments de musique)

### **\*disposition spatiale des acteurs et des accessoires**

-situation géographique de l'espace

-disposition spatiale des danseuses et leurs costumes

-disposition spatiale des musiciens et de leurs instruments

-disposition spatiale du public

### **\*déroulement du N'Goron**

-moment de la journée à laquelle le N'Goron se déroule

-durée du N'Goron

-rôle des supports et accessoires pendant le N'Goron

-appréciation du comportement du public

## Guide d'entretien

### **Avec un gardien ou des gardiens de la tradition**

- Identification de l'interlocuteur (Nom-prénom, âge, niveau d'étude, statut social, situation professionnelle, lieu d'habitation, religion.)
- Questions
- Que signifie le terme «N'Goron » ?
- Qu'elle est son origine ?
- Qu'elle est son histoire ?
- Que représente le N'Goron pour le peuple senoufo ?
- Le N'Goron se pratique-t-il chez d'autres peuples senoufo à part ceux de Boundiali ?
- À quelle occasion présente-on le N'Goron ?
- Y-a-t-il un rituel initiatique avant l'exécution du N'Goron ?
- L'exécution du N'Goron est-elle exclusivement réservée aux jeunes filles ?
- Si oui, pourquoi ?
- L'exécution du N'Goron est-elle obligatoire pour toutes les filles du village ?
- Si oui, pourquoi ?
- À quel moment de l'année on exige une présentation du N'Goron ?
- À quel âge doit-on exécuter le N'Goron ?
- Le N'Goron a t il subit des modifications au fil du temps ?
- L'exécution du N'Goron est-elle réservée à certaines familles du village ?
- À quel moment de sa vie, on se sent obliger d'exécuter le N'Goron ?
- Quelle est le statut social d'une fille qui n'a pas exécuté le N'Goron ?
- Peut-on exécuter le N'Goron lorsqu'on a déjà eu des rapports sexuels dans sa vie ?
- Les hommes exécutent-ils le N'Goron ?
- Si, oui, quel est leur rôle ?
- À quoi répond leur costume ?

- Quels sont les accessoires utilisés par les hommes pendant le N’Goron ?
- Quel est leur rôle ?
- À quoi répond le costume des filles (précisément les seins nus) ?
- Quels sont les accessoires utilisés par les filles pendant le N’Goron ?
- Quel est leur rôle ?
- Dans le village, quel est l’espace où l’on exécute le N’Goron ?
- Quelle est la place de la musique ?
- Quel message véhicule concrètement le N’Goron ?

**Avec une danseuse ou à un groupe de danseuses ayant déjà exécuté le N’Goron**

- Identification de l’interlocuteur (Nom-prénom, âge, niveau d’étude, statut social, situation professionnelle, lieu d’habitation, religion)
- Questions
- Que savez-vous du N’Goron ?
- Combien de fois l’avez-vous exécuté ?
- Est-ce une obligation ?
- Quel sentiment éprouvez-vous lorsque vous exécutez le N’Goron ?
- Faut-il être vierge ou pas pour exécuter le N’Goron ?
- Y-a-t-il un chant qui accompagne le N’Goron ?
- Quels sont vos rapports entre fille avant l’exécution du N’Goron ?
- Quelle disposition corporelle avez-vous avant l’exécution du N’Goron ?
- Quel effet ça vous fait d’exposer vos seins pendant le N’Goron ?
- Quel regard avez-vous sur les filles qui n’ont pas eu à exécuter le N’Goron ?
- Quel regard les autres ont sur vous après avoir exécuté le N’Goron ?
- Sentez-vous que vous êtes une femme accomplie dans la société senoufo ?

### **Avec un spectateur ou un groupe de spectateurs**

- Identification de l'interlocuteur (Nom-prénom, âge, niveau d'étude, statut social, situation professionnelle, lieu d'habitation, religion)
  
- Questions
- Que savez-vous du N'Goron ?
- Qu'est- qui vous motive à suivre une représentation de N'Goron ?
- Que représente-t-il pour vous ?
- Que gagnez-vous concrètement à suivre un spectacle de N'Goron ?
- Que pensez-vous des danseuses (autres informations) ?
- Quelles informations recevez-vous pendant un spectacle du N'Goron ?
- Qu'est-ce qui vous intéresse le plus dans le N'Goron ?

PRISES DE VUE



Intérieur du palais du chef canton centrale du Ténéhouré-Boundiali (photo3)



Ici avec M. KONÉ Tenan, le chef de canton central du Ténéhouré-Boundiali (photo 4)



M. BAMBA Bakary (à droite), 1<sup>er</sup> adjoint au maire de Boundiali, initié au N'Goron (photo5)



M. KODJO Landry (à droite), chef du socioculturel et de la promotion humaine au centre culturel de Boundiali (photo6)



(photo7)



M. KONE karhoua, chef du N’Goron, le guide, le « baba ». Il est chargé de la formation des jeunes initiés à la pratique du N’Goron. (photo8)



Mlle KONE Kandana, jeune fille inscrite dans le processus du N'Goron (photo9)



En entretien de groupe avec Mlles Edwige KONAN et COULIBALY Djénéba (photo 10)



En entretien de groupe avec des jeunes senoufo de Boundiali (photo11)



Entretien avec des sages OUATTARA Issouf et COULIBALY Valy (photo 12)





Jeunes danseuses du N'Goron (photo 13 et 14)



L'orchestre musical du N'Goron (photo 15)

## TABLE DES MATIERES

<b>INTRODUCTION GÉNÉRALE.....</b>	<b>4</b>
<b>PARTIE I : CONSIDÉRATIONS THÉORIQUES ET MÉTHODOLOGIQUES.....</b>	<b>8</b>
<b>CHAPITRE I : CONSIDÉRATIONS THÉORIQUES.....</b>	<b>9</b>
I.Construction de l'objet de recherche.....	9
1.Justification du choix du sujet.....	9
1.1.Intérêt social du sujet.....	9
1.2.Intérêt scientifique du sujet.....	9
2.Problématique.....	6
3.Questions, hypothèses et objectifs de recherche.....	12
3.1.Question principale.....	12
➤ Questions secondaires.....	12
3.2.Objectif principal.....	12
➤ Objectifs secondaires.....	13
3.3.Hypothèse principale.....	13
➤ Hypothèses secondaires.....	13
II.Cadre théorique.....	13
1.Définition des concepts.....	13
2.Revue de la littérature.....	21
3.Référence théorique.....	36
3.1.La théorie de la médiation.....	37
3.2.La théorie sémio-contextuelle de communication ou la communication processus.....	38
<b>CHAPITRE II : CONSIDÉRATIONS MÉTHODOLOGIQUES.....</b>	<b>40</b>
I.Cadre méthodologique.....	40
1.La méthode d'analyse contextuelle et cognitive.....	40

2.Le terrain d'étude et population cible.....	40
2.1.Le terrain d'étude.....	40
2.2.La population cible.....	41
3.La collecte des données.....	41
3.1.L'observation.....	42
3.2.L'enquête.....	42
3.2.1.L'entretien interpersonnel.....	42
3.2.2.L'entretien de groupe.....	43
3.2.3.Le déroulement de l'enquête.....	43
4.Les difficulté de la recherche sur le terrain.....	47

**PARTIE II : PRESENTATION DU PEUPLE SENOUFU ET DE LA DANSE N'GORON..48**

CHAPITRE III : PRÉSENTATION DU PEUPLE SENOUFU ET DE LA VILLE DE BOUMDIALI.....	49
I.Présentation du peuple Senoufo.....	49
1.Origine et situation géographique des Senoufo.....	49
1.1.Origine des Senoufo.....	49
1.2.Situation géographique des Senoufo.....	53
2.Organisation du peuple.....	54
2.1.Organisation sociopolitique.....	54
2.2.Organisation économique-culturelle.....	55
II.Présentation de la ville de Boundiali.....	56
1.Présentation générale.....	56
2.Historique.....	56
3.Economie.....	56
CHAPITRE IV : PRÉSENTATION DE LA DANSE N'GORON.....	59
I.La génèse.....	59

1.Définition.....	59
2.Historique.....	60
3.Les principes d’accession au N’Goron.....	60
4.Le déroulement de la danse.....	60
II.L’Espace et le temps d’exécution.....	61
1.L’Espace d’exécution.....	61
2.Le Temps d’exécution.....	61
III.MUSIQUE ET DÉCORS .....	61
1.Musique (chants et instruments).....	61
2.Décors (accessoires et costumes).....	62
<b>PARTIE III : ANALYSE ET INTERPRÉTATION DES DONNÉES DE L’ENQUÊTE SUR LE TERRAIN.....</b>	<b>63</b>
CHAPITRE V : LE N’GORON, UNE MÉDIATION SPÉCIFIQUE.....	64
I.Application de la méthode d’analyse contextuelle et cognitive au N’Goron.....	64
➤ Le contexte identitaire.....	65
➤ Le contexte des normes.....	65
➤ Le contexte du positionnement.....	65
➤ Le contexte des relations .....	66
➤ Le contexte temporel.....	66
➤ Le contexte spatial.....	66
➤ Le contexte sensoriel.....	66
II. Langage et dynamique communicationnelle dans le N’Goron .....	66
1. Le N’Goron comme langage commun des Senoufo de Boundiali.....	67
2.Le N’Goron comme langage dans le contexte corporel .....	68
3. La dynamique communicationnelle dans le N’Goron .....	69
CHAPITRE VI :LE N’GORON : MODE DE VIE COMMUNAUTAIRE ET D’EDUCATION....	70
I.les différentes phases N’Goron.....	70
1.La première enfance.....	70

2.Le début de la socialisation.....	70
3.L'entrée dans la vie active.....	71
II.Normes et valeurs du N'Goron.....	71
1.Le N'Goron : une danse institutionnelle .....	71
2.Le N'Goron : un érotisme symbolique.....	73
3.Le N'Goron comme pretexte au mariage.....	75
III.Le N'Goron comme moyen d'éducation et de formation des jeunes.....	76
1.Le N'Goron : une éducation collective (pragmatique et concrète).....	76
2.Le N'Goron : une éducation fonctionnelle (continue et progressive).....	76
3.Le N'Goron : une éducation mystique.....	76
4.Le N'Goron : une éducation complète et polyvalente (intégrationniste).....	77
5.Le N'Goron : une éducation homogène et uniforme.....	77
<b>CONCLUSION GÉNÉRALE.....</b>	<b>79</b>
BIBLIOGRAPHIE.....	81
ANNEXE.....	85
TABLE DES MATIÈRES.....	102