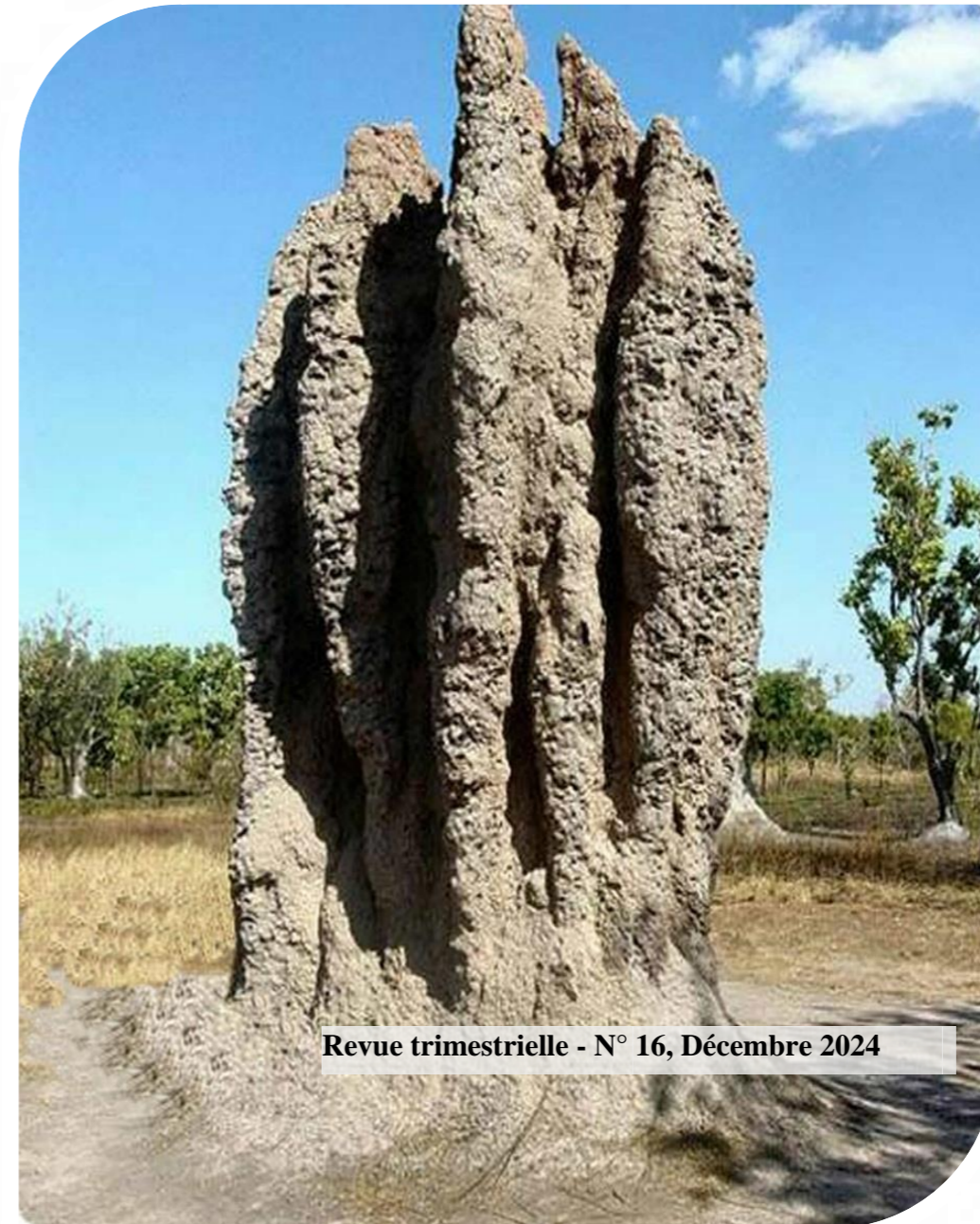


Print ISSN: 2617-4766

E-ISSN: 2617-4774

Đamá Nínau

REVUE INTERDISCIPLINAIRE
LETTRES, ARTS ET SCIENCES HUMAINES



Revue trimestrielle - N° 16, Décembre 2024

REVUE TRIMESTRIELLE - N° 16 Đamá Nínau | REVUE INTERDISCIPLINAIRE LETTRES, ARTS ET SCIENCES HUMAINES

Mise en page et Impression

IMPRIMERIE ST LOUIS

53, Rue N'ZARA Doulassamé Face Première Eglise Baptiste du TOGO

BP: 61536 / Tel Bureau: (228) 22 22 10 45 / Mobile : (228) 90 12 37 30

E-mail: imprimerie.stlouis@yahoo.fr



Scientific Journal Impact Factor

CERTIFICATE OF INDEXING (SJIF 2024)

This certificate is awarded to

Dama Ninao
(ISSN: 2617-4774 (E) / 2617-4766 (P))

The Journal has been positively evaluated in the SJIF Journals Master List evaluation process
SJIF 2024 = 5.302

SJIF (A division of InnoSpace)



SJIFactor Project

SJIFactor - Scientific Journal Impact Factor

E-mail : evaluation@sjifactor.com

Website : <http://sjifactor.com/>

SJIF 2024 = 5.302 (Scientific Journal Impact Factor Value for 2024).

SJIF Impact Factor Evaluation [SJIF 2024 = 5.302]

"Dama Ninao" est une revue scientifique interdisciplinaire qui accepte et publie tous les articles relevant des Lettres, Arts et Sciences Humaines. A cet effet, elle s'intéresse aux études et théories littéraires, linguistiques, sociologiques, philosophiques, anthropologiques et historico-géographiques. La Revue "Dama Ninao", entendu "L'Entente" en langue kabyè du Nord Togo, est créée dans l'intention de matérialiser la mondialisation ou la globalisation qui s'opère avec l'esprit d'équipe et d'échanges et la désuétude du monde autarcique. Le monde scientifique universitaire ne peut échapper à cet esprit d'équipe qui fonde un creuset où « le fer aiguisé le fer », les échanges se croisent, puis s'entremêlent pour aboutir à une reconstruction des connaissances scientifiques individuelles dans la collectivité.

La Revue Dama Ninao nous renvoie à la Civilisation de l'Universel du poète sénégalais Léopold Sédar Senghor, qui prône la porosité des âmes avec l'acceptation de l'autre, de ce qu'il dispose d'utile pour mon avancement : sa civilisation, sa culture, sa langue ... Elle se fonde notamment sur la philosophie de Paul Ricœur qui préconise la perception de Soi-même comme un autre. Considérer soi-même comme un autre aux yeux de l'autre, nous amènerait à faire taire nos distensions et ressentiments afin de redimensionner notre espace, reconstruire notre histoire et notre société.

La Revue Dama Ninao s'est inspirée de la nature. Des insectes en miniature nous produisent de bels chefs-d'œuvre architecturaux, conjuguent leur génie créateur et leur force dans la patience et dans la tolérance. Ils créent des œuvres monumentales qui dépassent l'entendement humain, les termitières. A cet effet, la nature semble nous parler, nous guider, nous instruire dans le silence. Seules ces créations nous interpellent sans autant faire de nous des disciples. Comme la termitière qui, pour la plupart du temps, est une composante de maillons surgissant de la même matière, la Revue Dama Ninao se veut une termitière scientifique dont les enseignants-chercheurs en sont les maillons.

Au confluent de diverses sciences, la Revue Dama Ninao se propose de promouvoir la recherche scientifique et universitaire en impulsant le dialogue interdisciplinaire, le dialogue entre divers champs disciplinaires et divers contributeurs du monde universitaire.

Professeur Koutchoukalo TCHASSIM

Université de Lomé

ADMINISTRATION DE LA REVUE

Directeur de publication et rédacteur en chef :

Professeur TCHASSIM Koutchoukalo, Université de Lomé

Directeur de rédaction :

SILUE Lèfara (Maître de Conférences), Université Félix Houphouët Boigny

Comité Scientifique

Professeur Yaovi AKAKPO, Université de Lomé (Togo), Professeur Kodjona KADANGA, Université de Lomé (Togo), Professeur Xavier GARNIER, Université Paris 3 (France), Professeur Norbert VIGNONDE, Université de Bordeaux (France), Professeur Adama COULIBALY, Université Félix Houphouët-Boigny (Côte d'Ivoire), Professeur Okri Pascal TOSSOU, Université d'Abomey-Calavi (Bénin), Professeur Mamadou KANDJI, Université Cheikh Anta Diop (Sénégal), Professeur Komla Messan NUBUKPO, Université de Lomé (Togo), Professeur Amadou LY, Université Cheikh Anta Diop (Sénégal), Professeur Kazaro TASSOU, Université de Lomé (Togo), Professeur Dotsè YIGBE, Université de Lomé (Togo), Professeur Kodjo AFAGLA, Université de Lomé (Togo), Professeur Alain-Joseph SISSAO, Institut des Sciences des Sociétés (Burkina Faso), Professeur Komla Essowè ESSIZEWA, Université de Lomé (Togo), Professeur Gneba KOKORA, Université Félix Houphouët-Boigny (Côte d'Ivoire), Professeur Louis OBOU, Université Félix Houphouët-Boigny (Côte d'Ivoire), Professeur Ataféi PEWISSI, Université de Lomé (Togo), Professeur Vicente Enrique Montes Nogales, Universidad de Oviedo (Espagne), Professeur Mamadou FAYE, Université Cheikh Anta Diop (Sénégal), Professeur Akila AHOULI, Université de Lomé.

Comité de lecture

Professeur Koutchoukalo TCHASSIM, Université de Lomé (Togo), Professeur Gbati NAPO, Université de Lomé (Togo), Professeur Didier AMELA, Université de Lomé (Togo), Professeur Komi KOUVON, Université de Lomé (Togo), Dr Komi BEGEDOU, Université de Lomé (Togo), Dr Koffi Dodzi NOUVLO, Dr Kpatimbi TYR, Université de Lomé (Togo), Dr Madis KROUMA, Université de Lomé, Professeur Arthur MUKENGE, Université de Rhodes (Afrique du Sud), Professeur Xolali MOUMOUNI-AGBOKE, Université de Lomé (Togo), Dr Anoumou AMEKUDJI, Université de Lomé (Togo), Professeur Raphaël YEBOU, Université d'Abomey-Calavi (Bénin), Professeur PERE-KEZIMA, Université de Lomé.

Comité de rédaction

Professeur Koutchoukalo TCHASSIM, Wonouvo GNAGNON, Assistant, Docteur DOUHADJI Kossi, Université de Lomé.

Contact : revuedamaninao@gmail.com

Site Internet de la Revue Dama Ninao : <https://revuedamaninao.net/>

LIGNE EDITORIALE DE LA REVUE DAMA NINAO

Dama Ninao est une revue scientifique internationale. Dans cette perspective, les textes que nous acceptons en français ou anglais sont sélectionnés par le comité scientifique et de lecture en raison de leur originalité, des intérêts qu'ils présentent aux plans africain et international et de leur rigueur scientifique. Les articles que notre revue publie doivent respecter les normes éditoriales suivantes :

La taille des articles

Volume : 10 à 15 pages ; interligne 1.5, police 12 pour le corps du texte et les courtes citations ; police 11 pour les longues citations, Times New Roman, les références des citations doivent être incorporées dans le texte. Exemple : Guy Rocher (1968, p. 29), pas de référence en foot-notes à l'exception de quelques commentaires.

Ordre logique du texte

- Un **TITRE** en caractère d'imprimerie et en gras. Le titre ne doit pas être trop long ;
- **Nom et prénom(s)** du contributeur ou des contributeurs, **nom de l'institution** d'appartenance, **adresse mail**
- Un **Résumé (Abstract)** de 8 lignes en français et anglais, en interligne simple, suivi de 6 **Mots clés (Key words)**
- Une **Introduction** : elle doit avoir une problématique, une méthode et une structure.
- Un **Développement** : les articulations du développement du texte doivent-être titrées comme suit :

1-Pour le **Titre** de la première section

1-1-Pour le **Titre** de la première sous-section

1-2- Pour le **Titre** de la deuxième sous-section

2- Pour le **Titre** de la deuxième section

2-1-Pour le **Titre** de la première sous-section

2-2- Pour le **Titre** de la deuxième sous-section

3- Pour le **Titre** de la troisième section (si l'auteur de l'article le souhaite)

-Une **Conclusion** : elle doit être courte, précise et concise en mettant en relief l'authenticité des résultats de la recherche.

-**Bibliographie** (Mentionner uniquement les auteurs cités)

Les divers éléments d'une référence bibliographique sont présentés comme suit : NOM et Prénom (s) de l'auteur, Année de publication, Zone titre, Lieu de publication, Zone Editeur. Exemples :

- AMIN Samir (1996), *Les défis de la mondialisation*, Paris, L'Harmattan.
- BERGER Gaston (1967), *L'homme moderne et son éducation*, Paris, PUF.
- DIAGNE Souleymane Bachir (2003), « Islam et philosophie. Leçons d'une rencontre », *Diogenes*, 202, p. 145-151. (Pour les articles).

Typographie française

- La Revue Dama Ninao s'interdit tout soulignement et toute mise de quelque caractère que ce soit en gras.
- Les auteurs doivent respecter la typographie française concernant la ponctuation, l'écriture des noms, les abréviations...

Tableaux, schémas et illustrations

En cas d'utilisation des tableaux, ceux-ci doivent être numérotés en chiffre romains selon l'ordre de leur apparition dans le texte. Ils doivent comporter un titre précis et une source. Les schémas et illustrations doivent être numérotés en chiffres arabes selon l'ordre de leur apparition dans le texte.

Soumission des manuscrits

Tous les manuscrits doivent être soumis uniquement par voie électronique à l'adresse suivante : revuedamaninao@gmail.com/infos@revuedamaninao.net. Tous les échanges entre le secrétariat de la revue et l'auteur se feront uniquement par internet, il importe donc de fournir un mail actif que l'auteur consulte très régulièrement et d'envoyer toutes les informations relatives au processus de publication des articles uniquement par mail. Les frais d'instruction de l'article sont de **20000f** payables immédiatement au moment de l'envoi de l'article. À l'issue de l'instruction, si l'article est retenu, l'auteur paie les frais d'insertion qui s'élèvent à **30.000f**. Les frais d'instruction et d'insertion s'élèvent donc à **50.000f** payables par transfert, frais de

transfert y compris. Le paiement des frais d'insertion donne droit à un tiré à part. Si un auteur achète un exemplaire, les frais d'envoi sont à sa charge. Les frais de gravure des clichés, des schémas et l'expédition des tirés à part (pour ceux qui voudraient les avoir par la poste) sont à la charge des auteurs. La Revue Dama Ninao paraît trimestriellement. Toute soumission doit parvenir au secrétariat de la rédaction un mois voire deux semaines (délai de rigueur) avant la publication du numéro dans lequel l'article pourra être inséré. Pour toute information, envoyez un mail à : revuedamaninao@gmail.com/infos@revuedamaninao.net ou visitez le site de la revue : www.revuedamaninao.net.

Evaluation par les pairs

Les instructeurs à qui la revue affecte les articles de leur spécialité, doivent les lire avec rigueur, rejeter tout article dont le contenu est en inadéquation avec le titre et/ou dont le raisonnement n'offre pas une qualité scientifique, faire des propositions pour l'amélioration dudit article, renvoyer l'auteur de l'article à la ligne éditoriale de la revue au cas où elle n'est pas respectée. Ils se doivent notamment de vérifier, par le biais d'internet, si le même article n'est pas déjà publié dans une revue en ligne.

Objectifs et portée

La revue Dama Ninao, de par son nom qui signifie « entente », a pour objectifs :

- de matérialiser le monde universitaire qui est un creuset où « le fer aiguise le fer », les échanges se croisent, puis s'entremêlent pour aboutir à une reconstruction des connaissances scientifiques individuelles dans la collectivité ;
- de promouvoir la recherche scientifique et universitaire en impulsant le dialogue interdisciplinaire, le dialogue entre divers champs disciplinaires et divers contributeurs du monde universitaire.

La revue Dama Ninao a une portée scientifique et sociale. A cet effet, elle publie tous les articles relevant des Lettres, Arts et Sciences Humaines et s'intéresse aux études et théories littéraires, linguistiques, sociologiques, philosophiques, anthropologiques et historico-géographiques sur appel à contribution thématique (colloque) ou varia. Elle est un espace de rencontre, de construction et de reconstruction des réseaux relationnels et scientifiques.

Professeur Koutchoukalo TCHASSIM

Université de Lomé

SOMMAIRE

1. **FEMMES, SOCIÉTÉS ET DÉVELOPPEMENT DANS LA SAISON DE L'OMBRE DE LÉONORA MIANO**-----p. 8-26
Pr TCHASSIM Koutchoukalo, Université de Lomé (Togo)
Dr d'ALMEIDA Ayélé Fafavi, Université de Lomé (Togo)
2. **MULTIPLE VENTE DE TERRE ET OCCUPATION DE RESERVE ADMINISTRATIVE DANS LE GRAND LOME** ----- p. 27-48
AVOUGLA Komlan, Université de Lomé (Togo)
MIFERA Nazif, Université de Lomé (Togo)
3. **MANIFESTATIONS ET SYMBOLIQUES DE LA SOLIDARITE DANS LES ROMANS AFRICAINS FRANCOPHONES**----- p. 49-68
Pr TCHASSIM Koutchoukalo, Université de Lomé (Togo)
Dr TYR Kpatimbi, Université de Lomé (Togo)
4. **LA TRANSGRESSION DE L'ESPACE DANS LE PIÈGE À CONVICTION DE JEANNETTE AHONSOU**----- p. 69-84
OURO-KPASSOUA Nadiya, Université de Kara (Togo)
5. **L'ÉCRITURE PREEMPTIVE : SYNERGIE ENTRE LITTÉRATURE, CINEMA, PAIX ET COHESION SOCIALE** -----p. 85-103
Dr MAMAH Abou-Bakar, Rhodes Colleges, Memphis (USA)
6. **DE-INVISIBILIZING AFRICAN AMERICAN WOMEN IN THE MARCH ON WASHINGTON, D.C.** ----- p. 104-119
Dr BADJIOU Aouia, Université Joseph Ki-zerbo (Burkina-Faso)
Dr PODA Michel, Université Joseph Ki-zerbo (Burkina-Faso)
Pr AFAGLA Kodjo, Université de Lomé (Togo)
7. **BRIDGING REALITY WITH ARTISTIC REPRESENTATION IN POSTMODERNIST POETRY: ASHBERY'S SELF-PORTRAIT IN A CANVAS MIRROR** ----- p. 120-139
AVONO Komla M., Université Lomé (Togo)
AMEDOKPO Komi, Université de Lomé (Togo)

8. **ÉTUDE DU PARC HÔTELIER DANS LE PÔLE TOURISTIQUE DU NORD :
LE CAS DE LA VILLE DE SAINT-LOUIS----- p. 140-159**
CISSÉ Abdoul Wahab, Université Gaston Berger de Saint-Louis (Senegal)
9. **LE MARIAGE COUTUMIER CHEZ LES MALINKÉS DE CÔTE D'IVOIRE
: UNE CÉRÉMONIE DE THÉÂTRALITÉ ET D'ANIMATION
SOCIOCULTURELLE ----- p. 160-180**
FANNY Losseni, Université Peleforo Gon Coulibaly, Korhogo (Côte d'Ivoire)
TANO Kouakou Pierre, Université Félix Houphouët-Boigny (Côte d'Ivoire)
10. **TRACABILITE DE L'ELLIPSE DANS L'ECONOMIE DE LA LANGUE
CHEZ LOUIS-FERDINAND CELINE----- p. 181-197**
KEI Joachim, Université Alassane Ouattara (Côte d'Ivoire)
**EGNIFI Sadikou Christy Guy-Charles, Université Alassane Ouattara (Côte
d'Ivoire)**
11. **RHETORIQUE DE L'EXCES OU L'ART DE L'AVILISSEMENT DE
L'ADVERSAIRE DANS LE CHAMP POLITIQUE IVOIRIEN ----- p. 198-215**
GBOGBOU Abraham, École Normale Supérieure (ENS) (Côte d'Ivoire)
12. **COVID-19, FERMETURE DES FRONTIÈRES NIGERO-BENINOISES ET
INOBSERVANCE DES MESURES PAR LES FDS ET LES USAGERS----- p. 216-229**
OUSSEINI ISSA Ibrahim, Université Djibo Hamani de Tahoua (Niger)
OUSSEINI Aichatou, Université Abdou Moumouni de Niamey (Niger)
13. **LA RESPONSABILITE DU CHEF DE L'ETAT, ETUDE A PARTIR DES CAS
CAMEROUNAIS ET TCHADIEN----- p. 230-250**
DERLEM DEOUNANG, Université de Sarh (Tchad)
14. **LA CERAMIQUE DE LA BUTTE ANTHROPIQUE N°1 DE YOULOU DANS
LE NORD-EST DE TCHERIBA (BURKINA FASO)----- p. 251-269**
BIRBA Noaga, Université Norbert ZONGO, (Burkina Faso)
TIEMTORE Rosine, Université Norbert ZONGO, (Burkina Faso)
15. **MIGRATION ET QUÊTE IDENTITAIRE CHEZ AYAYI TOGOATA
APEDO-AMAH (UN CONTINENT À LA MER !) ET EDEM AWUMEY (LES
PIEDS SALES) ----- p. 270-289**
Piyabalo NABEDE, Université de Lomé (Togo)

16. BELONG AS A SATIRE OF AFRICA'S LONG WAY TO DEMOCRACY AND DEVELOPMENT----- p. 290-310
AKONDO Nouhr-Dine Dyfaizi, Université de Lomé (Togo)
17. SURVOL DES CLASSES NOMINALES D'UN PARLER BANTU EN DANGER : LE MWESA D'IMBONG----- p. 311-324
MVE Pither Medjo, Université Omar Bongo (Gabon)
18. DJ ARAFAT, UN HEROS ROMANTIQUE DANS LA MUSIQUE URBAINE IVOIRIENNE ----- p. 325-342
KOUROUMA Kassoum, Université Félix Houphouët-Boigny (Côte d'Ivoire)
19. LA VIOLENCE ET LE SACRÉ AU CONGO-BRAZZAVILLE : CAS DU MOUVEMENT DU PASTEUR NTUMI. ----- p. 343-357
OKIEMBA, Rock Université Marien Ngouabi (Congo)
20. ENVIRONMENTAL MIGRATION IN DJEKE-DJEKE IN THE PROVINCE OF MOYEN-CHARI IN THE FAR SOUTH-EAST OF CHAD ----- p. 358-374
DJIMADOUM ALLARAMADJI Caleb, Université Sarh (Tchad)
MBAINDOH Beltolnan Evariste, Université Adam Barka d'Abeché (Tchad)
ASSINGAR Moui, Université Sarh (Tchad)
21. LA COMPOSITION NOMINALE EN SHIKPÍGBÈ, UNE VARIANTE DE L'AJAGBÈ ----- p. 375-392
YELOU Dovi, Université de Lomé (Togo)
FOLLY Martial, Université-d'Abomey-Calavi (Benin)
22. LA PROBLEMATIQUE DE GARDE D'ENFANTS ET LA PERFORMANCE ACADEMIQUE DES FILLES MERES DANS LES UNIVERSITES AU TCHAD----- p. 393-418
SEURGONDA PATEDJORE SOUDY Jonas, Université de N'Djaména, Tchad.
FOCKSIA DOCKSOU Nathaniel, Université de N'Djaména.
23. DU TRAVESTISSEMENT À LA TRANSIDENTITÉ DANS L'ENFANT DE SABLE DE TAHAR BEN JELLOUN ET LA FÊTE DES MASQUES DE SAMI TCHAK ----- p. 419-432
NDOMBI LOUMBANGOYE Ornella Pacelly, Université Omar Bongo (Gabon)

- 24. THE VALUE OF LOCAL LANGUAGES IN FRENCH-SPEAKING AFRICA:
THE CASE OF GABON----- p. 433-449**
NZANG BIE Yolande, Université Omar Bongo (Gabon)
- 25. DEFICIT DU PERSONNEL ENSEIGNANT DE SCIENCES DE QUALITE :
CAS DE DISTRICTS DANS LE DEPARTEMENT DES PLATEAUX
(République du Congo) ----- p. 450-469**
EBAMA Nicole Yolande, Université Denis SASSOU N’GUESSO (Congo)
- 26. LES INDICES GRAMMATICaux, ÉLÉMENTS DE STRUCTURATION DU
DISCOURS IMPLICITE ----- p. 470-484**
Dr/MC. CAMARA Mohamed, Université Alassane OUATTARA,
(Côte d’Ivoire)
- 27. DU DIRE DE L’ALLIANCE ET DE LA PARENTÉ À PLAISANTERIE AU
BURKINA FASO : CONSTRUCTIONS FORMELLES, SENS ET PORTÉE
DES EXPRESSIONS LUDIQUES EN FRANÇAIS ----- p. 485-508**
OUÉDRAOGO Adama, Université Norbert ZONGO, (Burkina Faso)

**LE MARIAGE COUTUMIER CHEZ LES MALINKÉS DE CÔTE D'IVOIRE
: UNE CÉRÉMONIE DE THÉÂTRALITÉ ET D'ANIMATION
SOCIOCULTURELLE**

Losseni FANNY

**Université Peleforo Gon Coulibaly, Korhogo, Côte d'Ivoire
fannylosseni1@gmail.com**

Kouakou Pierre TANO

**Université Félix Houphouët-Boigny, Abidjan, Côte d'Ivoire
tanopierretano@yahoo.fr**

Résumé : La théâtralité et l'animation socioculturelle sont deux arts du spectacle dissimilés dans la plupart des cérémonies africaines depuis l'époque précoloniale. Partant de ce constat, la présente réflexion se propose de les analyser dans les cérémonies de mariage coutumier du peuple malinké de Côte d'Ivoire. À travers ces éléments fondamentaux des arts du spectacle, le mariage coutumier procure des avantages sociaux et culturels. Au plan social, il favorise le bien-être, la responsabilité, l'union et les alliances interfamiliales. Au niveau culturel, il permet la préservation, la valorisation et la promotion de la culture africaine.

Mots clés : Animation socioculturelle, Malinké, mariage coutumier, théâtralité.

Abstract: Theatricality and socio-cultural animation are two performing arts that have been concealed in most African ceremonies since pre-colonial times. Based on this observation, the present study proposes to analyze them in the customary wedding ceremonies of the Malinké people of Côte d'Ivoire. Through these fundamental elements of the performing arts, customary marriage provides social and cultural benefits. Socially, it promotes well-being, responsibility, union and inter-family alliances. Culturally, it preserves, enhances and promotes African culture.

Key words: Socio-cultural animation, Malinké, customary marriage, theatricality.

Introduction

Berceau de l'humanité, l'Afrique est le premier continent à pratiquer les cérémonies traditionnelles. Les différents rites traditionnels observés en Égypte pharaonique justifient cette affirmation. En effet, avant l'invasion arabe et

européenne, le continent noir organisait déjà les rites de la mort et de mariage traditionnel qui recelaient des indices de théâtre et d'animation socioculturelle. La Grèce antique suivra avec les rites dionysiaques au Ve siècle avant Jésus Christ. Jacques Chevrier (1984, 154) écrit à cet effet que :

Si l'on pense aux spectacles de la Grèce antique ou aux célébrations liturgiques du moyen-âge, dont le caractère est essentiellement religieux, on voit clairement que l'Afrique a connu et pratiqué le théâtre depuis ses origines, dans la mesure, en effet où l'existence même de la communauté rurale traditionnelle s'enracine dans un faisceau de croyances manifestées par des rites cycliques.

Sous l'influence des religions importées et de la colonisation, certains rites traditionnels seront modifiés. C'est le cas des rites de mariages dont les formes se sont multipliées. En plus du mariage traditionnel, se sont développés les mariages civil et religieux. Chez les Malinké par exemple, l'influence de l'islam a donné naissance à une sorte de mariage coutumier composé de traditions et de préceptes coraniques. Finalement, ce type de mariage s'impose dans plusieurs pays d'Afrique. Il repose sur un système d'union et d'alliance symbolisé par la dot.

La dot de mariage, en Afrique, fait référence aux biens en nature et en argent imposés comme condition pour épouser une fille. Elle légitime le mariage et symbolise le sentiment d'amour entre les mariés, voire entre les familles. C'est une pratique qui se transmet par génération. Alors, elle reste incontournable dans le processus de mariage coutumier. C'est autour d'elle que la célébration de l'union prend la vraie appellation de « mariage coutumier ». Ainsi, le mariage coutumier peut se définir comme la célébration d'une union fondée sur la dot.

Cependant, le mariage coutumier existe sous des formes variées selon les pays et les groupes ethniques. Dans cette étude, nous nous intéressons au mariage coutumier chez les Malinké de Côte d'Ivoire qui s'organise avec une dose de théâtralité et d'animation socioculturelle. Arts du spectacle, la théâtralité et l'animation socioculturelle donnent au mariage coutumier malinké un caractère ludique et didactique. Mais la question qui se pose est de savoir : comment la

théâtralité et l'animation socioculturelle s'aperçoivent-elles dans les rites de mariage coutumier malinké et quelle sont les avantages que les populations peuvent en tirer ?

Partant de cette problématique, notre intention est de montrer que le mariage coutumier est un spectacle qui se manifestent par certains indices de théâtre et d'animation socioculturel.

L'hypothèse envisagée soutient d'une part que la théâtralité s'aperçoit à travers la présence des acteurs, des costumes, des accessoires, du cadre spatio-temporel, de la danse, des chants et de la musique. D'autre part que l'animation socioculturelle se découvre par un ensemble d'activités distractives, éducatives et formatives relatives au groupe social et à leur culture dans le but de « communiquer la vie » (Jean-Claude, Gillet, 1995, p. 105).

Deux méthodes d'analyse sont essentielles pour élucider notre approche. La sémiologie du théâtre permettra d'analyser les aspects théâtraux dans les rites de mariage coutumier. La méthode sociologique est nécessaire pour observer directement les actions des acteurs sur le terrain et pour recueillir les données grâce à la recherche documentaire.

Cette démarche raisonnée qui crée un rapport de causalité, s'articule autour de trois axes de réflexion. Le premier essayera de cerner le peuple malinké et ses rites de mariage coutumier. Le deuxième, analysera la théâtralité et l'animation socioculturelle dans le mariage coutumier malinké. Enfin, le troisième examinera les raisons idéologiques du mariage malinké et du spectacle qui l'entoure.

1. Les malinkés et le mariage coutumier

L'analyse de la théâtralité et de l'animation socioculturelle dans une cérémonie, nécessite une brève étude du peuple qui la pratique. Alors, il est important de présenter d'abord le peuple malinké de manière générale et de donner ensuite les caractéristiques qui déterminent leur mariage coutumier.

1.1. Présentation générale du peuple malinké

Le peuple malinké est un groupe ethnique désigné sous l'appellation "Dioula". Ce terme qui signifie "commerçant" reflète la forte orientation des Malinké dans le domaine commercial. L'origine des Malinké remonte à l'Empire mandingue fondé au XII^{ème} siècle par l'empereur Soundjata Keïta. Dans sa conquête territoriale, Soundjata Keïta a institué la « Charte de Kourou kan Fouga » en fédérant plusieurs clans. Cette charte a permis d'organiser les Mlinkés et à les soumettre à des pratiques exemplaires touchant les domaines religieux, politique et économique. Elle définit également l'identité du peuple qui se fonde sur la langue malinké comme support linguistique. La « charte de Kourou kan Fouga » a permis aux Malinké non seulement de se reconnaître dans une langue commune, mais surtout de bâtir un empire dont la force repose sur des réalités socioéconomiques et religieuses. Fahiraman R. Koné (2017, p 3) dira à cet effet que : « cette charte a servi de Constitution à l'empire tout en régulant les rapports sociaux entre les différents clans ».

Les premières migrations qui débutent entre le XIII^{ème} et XIV^e siècle, ont poussé les Malinkés à s'installer dans plusieurs pays de l'Afrique de l'Ouest. Ainsi, originellement installé dans la boucle du fleuve Niger au XII^{ème}, le peuple malinké se localise aujourd'hui essentiellement au Mali, mais on les trouve également au Sénégal, en Gambie, en Guinée, en Guinée-Bissau, au Burkina-Faso et en Côte-d'Ivoire.

Particulièrement en Côte d'Ivoire, terrain de notre étude, le peuple malinké fait partie du grand groupe ethnique Mandé et du sous-groupe Mandé du Nord. Ils sont répartis sur le Nord, le Nord-ouest et le Nord-est ivoirien. Les Malinkés représentent le sous-groupe ethnique le plus important démographiquement (RGPH, 2021)¹⁹. Ils exercent une influence au niveau économique et religieux.

¹⁹ Données issues des résultats globaux définitifs du Recensement général de la Population et de l'Habitat (RGPH 2021) de l'Institut National des Statistiques (INS) de Côte d'Ivoire.

Au niveau économique, l'influence des Malinké est impressionnante dans les secteurs du commerce, du transport et de l'agriculture. Cette remarque fait dire à Dominique Harre (1993, p 45) que : « ils forment le groupe marchand autochtone le plus puissant ».

Au niveau religieux, les Malinké dominent la religion musulmane. Appelée aussi islam, elle s'impose comme la religion d'État dans les pays arabes. Elle a été introduite en Afrique du nord par les arabes dès le VII^{ème} siècle. La propagation fut relayée dans le reste de l'Afrique par les Africains eux-mêmes. Précisément en Afrique de l'ouest, elle fut introduite par les peuples Haoussa, Aoninké, Peul et malinké dans le cadre de leurs activités commerciales. En Côte d'Ivoire, elle a été développée par les Malinké. Aujourd'hui, selon une étude réalisée par Fahiraman R. Koné (2017, p 3), le pays compte « 94,10% de Malinké musulmans et ils représentent 42% des croyants ivoiriens »

La religion musulmane est organisée en Côte d'Ivoire par une structure influente appelée Conseil Supérieur des Imams de Côte d'Ivoire (COSIM) dont le dirigeant principal est considéré comme l'interlocuteur officiel de la communauté musulmane face au pouvoir d'État. Aujourd'hui, la religion musulmane est déterminante dans l'identité culturelle des Malinké. En intégrant tout leur système de vie, elle guide leurs pratiques coutumières. C'est ce qui explique la forte implication de la religion musulmane dans les rites de mariages coutumier chez les Malinké de Côte d'Ivoire.

1.2. Le mariage coutumier Malinké : définition et caractéristiques

La compréhension du terme « mariage coutumier » nécessite la définition des mots « mariage » et « coutumier ». Le mot mariage est issu du latin « Maritus » qui signifie « mâle » et l'adjectif « matrimonial » qui lui est associé provient également du latin « matrimonium » faisant référence à la fois aux mots « mère » et « mariage ».

De cette définition, l'on peut déduire que le mariage est l'union conjugale entre une femme et un homme, reconnu et encadré par

une institution juridique ou religieuse qui en détermine les procédés. Le terme désigne à la fois la cérémonie rituelle, l'union qui en découle et l'institution qui en définit les règles. Qu'il soit juridique, religieux ou coutumier, les formes de mariage varient d'une société à une autre.

Le mot « coutumier » vient de la racine « coutume » qui a un rapport avec la répétition. À force de se transmettre de génération à génération, la répétition devient une tradition. Ainsi, l'exigence de répétition s'inscrit dans l'adage qui dit : « une fois n'est pas coutume » pour signifier qu'elle est le fondement de la coutume qui peut être orale ou écrite.

Écrite, elle a valeur de loi, mais orale, la coutume manque de preuve. Alors sa légitimité est douteuse et elle entraîne plusieurs interprétations. Mais bien que la coutume soit orale, la répétition d'actes donnés finit par lui donner un caractère légal dans la société qui la pratique. Alors le mariage coutumier se présente comme une pratique ayant une force de loi. Il s'impose à toute une communauté qui la pratique dans le strict respect des principes édictés.

De tout ce qui précède, l'on peut définir le mariage coutumier comme une union conjugale entre un homme et une femme relevant de la coutume, des principes ancestraux et religieux. C'est le cas du mariage coutumier chez les Malinké de Côte d'Ivoire qui s'organise avec un mélange des traditions du peuple malinké et des préceptes de l'islam. Le mariage coutumier malinké se caractérise par trois étapes successives : le *fouroutagaman*²⁰, le *fouroussiri*²¹ et le *kongnonlabô*²².

- La première étape signifie « demande de mariage » en langue française ; « fourou » mariage et « tagaman » demande ou démarche. Cette étape commence

²⁰ Le *fouroutagaman* est la première étape de tout le processus de mariage chez les malinkés. Cette étape permet de mettre en contact les deux parties concernées par le mariage et de coordonner toutes les autres étapes.

²¹ Le *fouroussiri* est la deuxième étape qui montre la matérialité des accords issus de la première étape. Elle se manifeste par le mariage et toutes les trois cérémonies qui la composent à savoir le *kongnonlassigui* (interner la future mariée), le *woroussiri* (l'union des futures mariés) et le *koukoli* (purification de la mariée).

²² Le *koulabô* est la troisième et dernière étape des cérémonies mettant fin au processus du mariage.

après que le prétendant ait choisi une fille. La bonne éducation de celle-ci suffit pour que les parents du prétendant approuvent le projet de mariage. Les démarches sont conduites par un intermédiaire appelé *fouroumaganan*. Il est désigné par les parents du prétendant pour assurer la bonne marche des cérémonies de mariage. Sa première action est de rentrer en contact avec les parents de la fille pour la demande de mariage. La famille peut avoir plusieurs filles en âge de se marier. Le père demande alors le nom de celle convoitée. Très renseigné, le *fouroumagana* l'identifie. Aussitôt, l'avis de la fille est demandé pour voir si elle est consentante. Si oui, le père demande au démarcheur de lui accorder un temps de réflexion afin de concerter la grande famille et mener des enquêtes sur la moralité du prétendant. En Afrique, le mariage coutumier concerne toute la grande famille, voire toute la communauté. La décision d'accepter ou de décliner la demande de mariage, n'incombe pas seulement au père biologique ; l'avis de ses frères compte beaucoup. Ne voyant aucun inconvénient à unir les deux amoureux, les parents donnent leur accord pour le *fouroussiri*.

- La deuxième étape du mariage signifie « mariage ». Elle est composée de trois sous-étapes : le *kongnonlassigui*, le *worossiri* et le *koukoli*. Le *kongnonlassigui* est le moment de réclusion de la future mariée. Le mot vient de « kongnon » qui signifie « future mariée » et de « lassigui » qui renvoie à l'isolement. Elle reste cloîtrée pendant quelques jours dans la chambre sous la vigilance d'une jeune fille mandatée par la famille du prétendant appelée *Kongnonbiaini*. Celle-ci reste constamment au service de la future mariée. Elle est chargée d'appliquer le henné sur les pieds et les mains de la mariée pendant son isolement. Elle s'occupe également du repas de la mariée et des ustensiles du rituel (natte, seau, pagnes, pommade pour les cheveux etc.) pendant toute la durée de l'isolement de la mariée.

Dès qu'elle est isolée, la future mariée est appelée *kongnonmousso*, c'est-à-dire « future mariée ». La marraine de la future mariée appelée *Déba*, est une femme choisie pour son appartenance à la famille ou ses affinités avec celle-ci.

Le *worossiri* est le moment crucial où l'union entre les deux mariés est scellée. Le terme *worossiri* signifie « attachement de cola » ; *woro* « cola » et *siri* « attachement ». Cette cérémonie repose sur le payement de la dot symbolisée par les noix de cola, une somme d'argent et le petit matériel à l'instar des pagnes pour la mariée. Tout le processus du *worossiri* se fait dans un lieu choisi entre la mosquée et le domicile du père de la mariée. L'imam dirige les cérémonies de mariage selon les préceptes islamiques sous l'assistance des différentes familles et leurs sympathisants. À la suite de la proclamation de l'union entre les deux mariés, les conseils donnés, participent énormément à la stabilité du couple.

Le *koukoli* définit comme l'action de « laver la tête » est le moment où la nouvelle mariée doit faire la *djanaba*²³. Après ce rituel, elle est conduite en état de pureté par sa marraine et un représentant de sa famille au domicile conjugal pour la nuit de noces.

- La troisième étape appelé *koulabô* est « la sortie de la mariée ». Le voile retiré, elle participe désormais au reste de la cérémonie à visage découvert. La sortie est marquée par son retour en famille très tôt le lendemain après la nuit de noces accompagnée de la *Kongnonbiaini*. Au domicile familiale elle doit se faire remarquer par sa belle coiffure et ses beaux habits qu'elle change plusieurs fois dans la journée, surtout au cours de l'animation musicale appelée « débadon » organisée en son honneur. Elle reçoit ce jour des cadeaux de sa famille et de ses amies. À la fin de la danse, la mariée est conduite définitivement chez son mari. Portant un repas sur la tête, elle est accompagnée à la marche par la marraine et son équipe. Cette action met fin définitivement aux trois étapes essentielles des cérémonies de mariage coutumier chez les Malinkés dans lesquelles, nous avons constaté un spectacle cérémonial de théâtralité et d'animation socioculturelle.

²³ En islam, de façon générale, la *djanaba* est la grande ablution à l'eau qui sert à la purification physique et spirituelle. Elle se fait dans le strict respect des normes édictées par l'islam. Dans le contexte du mariage coutumier, la *djanaba*, permet à la jeune mariée de se purifier au soir de son mariage afin de rejoindre le lit conjugal.

2. La dynamique de la théâtralité et de l'animation socioculturelle dans les rites de mariage

Le mot « théâtralité », vient de la racine « théâtre » qui selon Samuel Weber (2004, p. 3), désigne un lieu d'où l'on regarde. Roland Barthes (1981, p. 258) précise que la théâtralité est une épaisseur de signes théâtraux découlant d'un spectacle ou d'une cérémonie. Considérée sous cet angle, nous allons analyser les trois étapes des rites de mariage sous le prisme de la théâtralité et de l'animation socioculturelle.

2.1. Les indices théâtraux dans les rites du mariage

Toute la cérémonie de mariage étant considérée comme une mise en scène théâtrale, les trois étapes en constituent les différents tableaux. Elles s'accompagnent d'un spectacle cérémonial dans lequel, apparaissent des indices de théâtre caractérisés essentiellement par les acteurs, les spectateurs, le dialogue, les accessoires, les objets, les costumes, le temps et l'espace.

2.1.1. Les acteurs et spectateurs dans les rites de mariage

L'acteur est celui qui joue un rôle dans un événement ou un spectacle. « L'acteur, en jouant un rôle (...) se situe au cœur même de l'événement théâtral » (Patrice Pavis, 2006, p 7). Le spectateur est celui qui regarde le spectacle.

Les acteurs s'aperçoivent dans toutes les trois étapes des cérémonies de mariage. Dans ces étapes, l'on distingue deux catégories d'acteurs : les acteurs principaux et les acteurs secondaires. L'acteur principal est celui qui tient le rôle le plus important. Il est le contraire de l'acteur secondaire qui apparaît ponctuellement dans le spectacle. L'acteur prête son physique ou sa voix à un personnage fictif. Mais dans les rites de mariage, les participants qui sont identifiés comme des acteurs, jouent leur propre rôle sans prêter leur physique ou leur voix à un personnage. Ils dialoguent entre eux pour la bonne marche du mariage.

À l'étape du *fouroutagama* considérée comme le premier tableau, l'acteur principal est le *fouroumagana* et les acteurs secondaires sont les parents des deux parties. L'acteur principal a l'apparence d'un vieil homme expérimenté dans les

conciliations. Son rôle vital est de mener les démarches et les transactions entre les deux familles.

Au tableau 2, c'est-à-dire la deuxième étape, les acteurs sont essentiellement des femmes. Elles sont nombreuses, mais seules la future mariée et la marraine sont considérées comme des actrices principales dans le jeu du *kongnonlassigui*, du *worossiri*, et du *koukoli*.

Dans le *kongnonlassigui*, internée et assise, la future mariée dialogue par moment avec la *kongnonbièni* identifiée comme actrice secondaire au même titre que les chanteuses qui animent la chambre d'isolement.

Le *worossiri* incarne une théâtralité de dialogue. La scène se passe à la mosquée ou au domicile des parents de la future mariée. Les acteurs principaux identifiés sont l'imam, le *fouroumagana* et les parents des deux mariés. Les acteurs secondaires sont : le griot, la griotte et la grand-mère. Les autres participants présents sur la scène, sont les spectateurs. Ils sont composés de femmes et de garçons distinctement installés.

L'imam en tant qu'acteur principal, conduit le mariage et son bon déroulement sous le regard de nombreux spectateurs. Il se sert du coran, Livre Saint des musulmans pour prononcer le code du mariage. Il récite plusieurs versets coraniques avant de demander aux parents s'ils sont consentants pour le mariage des deux jeunes. La question est posée trois fois. Et à chaque fois la réponse est « oui ». Le Fouroumagana, intermédiaire principal, a pour rôle de négocier et de transmettre les messages entre les deux parties assises et distantes de quelques dizaines de mètres. Le griot, acteur secondaire se charge de relayer à haute voix les décisions prises. Les femmes positionnées à l'arrière scène, écoutent sans se prononcer. Seule la griotte et la grand-mère de la mariée, rentrent en scène en tant qu'actrices secondaires. La griotte chante les éloges des mariés et celles de leurs parents. La grand-mère joue le rôle de la rivale de la mariée. Dans ce jeu, elle freine le processus du mariage en demandant sa part de dot. Aussitôt la grand-mère est dédommagée et la griotte récompensée. Après l'accord définitif des deux parties, l'imam valide le mariage. Le *worossiri* prend fin par un lot de

bénédictions prononcées par l'imam à l'endroit des mariés et de toute l'assistance. La mariée et la marraine jouent le rôle d'actrices principales dans le *koukoli*. Dans le *kongnonlabô* considéré comme le troisième tableau, les femmes et les jeunes filles occupent principalement la scène en tant qu'actrices. Les hommes ne rentreront en scène que lorsque la mariée sera prête à partir chez son mari. Arrêtée devant la porte avec quelques femmes dans le rôle d'actrices secondaires, la marraine attend la mariée qui lave la *djanaba*. Prête, elle est conduite par la marraine devant un petit groupe d'hommes composé des parents des deux mariés et du démarcheur pour les conseils matrimoniaux sous le regard des spectateurs agités. Conduite au domicile conjugal, la mariée et son époux se retrouvent en tant qu'acteurs principaux pour la nuit de noce. Des actrices secondaires, composés de femmes des deux parties veillent sur les deux tourtereaux derrière la porte.

Tôt le matin, ces dernières ayant obtenues les preuves de l'accouplement, lancent des cris de joie et la raccompagnent chez ses parents pour la danse du *Débadon*. Cette danse se présente comme une véritable mise en scène théâtrale au cours de laquelle la mariée et la marraine jouent le rôle d'actrices principales. Quant aux danseuses et chanteuses, elles jouent le rôle d'actrices secondaires. Les spectateurs donnent au spectacle de danse toute sa valeur théâtrale ; les chants repris en refrain, les pas de danses, les cris et les battements de mains sont les signes de la théâtralité. La mariée, la marraine et certaines femmes influentes rentrent à tour de rôle dans le cercle formé par les spectateurs pour se faire magnifier au son de la musique. Toujours dans leur rôle d'actrices, la marraine et les femmes accompagnent définitivement la mariée au domicile de son époux.

2.1.2. Les objets de spectacle et leur symbolique

La théâtralité des rites de mariage s'aperçoit également à travers les objets. Au regard de leur pluralité, nous analyserons la symbolique des plus importants qui composent la dot. Élément de gratification, la dot fait partie des composants du mariage. Elle a tendance à être considérée seulement comme l'argent demandé

par les parents de la future mariée. Mais sa signification va au-delà de cette considération. C'est une appellation englobante qui prend en compte plusieurs objets. Le *fourounafolo* ou « prix de la dot », qui appartient à la mariée, symbolise sa sécurité financière dans le foyer. Le *minangorosonguon* ou prix des ustensiles de cuisine symbolise la cuisine ou le foyer qui ne doit jamais manquer de nourriture. Le *kabla* ou l'argent donnée à la famille de la mariée, symbolise le respect à leur accorder. Le *wolobafani* ou les vêtements des parents de la mariée est le symbole de l'attachement du mari aux deux parents de son épouse. Le *woroba* ou le gros paquet de cola, symbolise l'union des mariés et l'alliance tissée désormais entre les familles. Les habits achetés pour la mariée signifient qu'elle sera toujours bien vêtue. Les sacs de riz accompagnés du prix de la popote, annoncent le côté gastronomique et festif de la cérémonie. La quantité des objets et le montant de la somme demandée diffèrent d'une famille à l'autre. Le *fourounafolo* par exemple, varie de 5000 frs CFA à plusieurs millions. Trop chère, la dot donne l'impression d'être une source d'enrichissement, la mariée étant considérée comme la marchandise. Les paquets de bonbons serviront à inviter le public pour participer au mariage.

2.1.3. Le costume et les accessoires de spectacle

Dans un spectacle de théâtre, les vêtements des acteurs sont appelés « costume ». Patrice Pavis (2006, p 72) soutient cette affirmation lorsqu'il dit que « dès qu'il paraît en scène, le vêtement devient costume de théâtre ». Dans les rites de mariage, les vêtements devenus costumes du fait de leur importance dans le spectacle donnent une teinture esthétique à la cérémonie. Le costume permet d'identifier et de différencier les acteurs sur la scène du spectacle.

La plupart des costumes portés par les acteurs et spectateurs, est confectionné en basin²⁴. Des invités jusqu'aux mariés en passant par les marraines, la majorité est habillée en basin. Mais la couleur et le style de couture

²⁴ Basin est un nom commun français qui désigne une étoffe croisée de coton ou un tissu damassé.

fait la différence. Les deux mariés par exemple, s'habillent avec le même type de basin de couleur blanche. La marraine est vêtue en boubou basin multicolore. D'autres par contre s'identifient par des costumes en pagnes et en tissus.

Les accessoires sont des objets scéniques que les acteurs utilisent ou manipulent au cours du spectacle théâtral. Nombreux dans les rites de mariage, ils sont plus visibles au niveau des femmes. Comme accessoires, la marraine porte, au cou, des bijoux et une écharpe multicolore décorée conçue en laine tissée appelé « dan-fanni ». Le foulard noué autour de la tête est un morceau du boubou porté. Les cheveux tressés sont ornés de perles dorées. À ses oreilles, elle porte de grosses boucles en or. Les autres femmes, bien habillées sont également ornées de bijoux et de perles.

Dans le spectacle des rites de mariage malinké, l'intention est de se faire remarquer par son costume. Ainsi, les mariés et la marraine changent de vêtements plusieurs fois dans la journée. Après le *djanaba*, la mariée change d'habits et se vêtit uniquement d'un pagne blanc, le visage couvert de voile prête pour la nuit de noce.

2.1.4. Les chants et la danse

Le chant est l'ensemble de la production de sons musicaux émis par la voix humaine. La danse est une forme d'art vivant qui se traduit par la gestualité du corps dans l'espace souvent accompagnée par de la musique. Parlant du rapport entre la danse et la gestualité, Barthélémy Kotchy (1983, p.401) affirme : « au plan de la danse toute la gamme de la gestualité se révélera plus opérante ».

Ainsi définit, les chants et les danses animent les rites de mariage malinké surtout à l'étape du *kongnonlassigui* et du *koukoli*. Ces étapes sont animées de chants et de battements de mains dans la chambre d'isolement. À l'étape du *kongnonlassigui*, quelques jeunes filles de l'âge de la mariée sont autorisées à danser au son des chants et de la musique produite à partir d'une calebasse. Dans ces chansons, elles consolent la future mariée qui quittera bientôt sa famille pour une nouvelle vie. Très expressive, cette chanson émouvante fait couler des

larmes. Le *koukoli* est une autre occasion de chants et de danse. En chantant, les femmes conduisent la mariée vers les toilettes pour le *djanaba*. L'entrée et la sortie des toilettes s'accompagnent de chants et de battement de main. Conduite au domicile du mari, la nouvelle mariée est accueillie avec des chants et des battements de mains. À son retour en famille après la nuit de noces, le *Debadon* est organisé en son honneur. C'est la danse des marraines qui, autrefois, se dansait seulement au rythme du djembé. De nos jours, elle se danse aux rythmes de la guitare, du piano et du Djembé²⁵. Le départ définitif de la nouvelle mariée chez son mari, se fait sous une escorte de femmes qui, en marchant, chantent et battent des mains. Ainsi, les chants et danses émaillent toutes les trois étapes des cérémonies de mariage malinké dans le temps et dans l'espace.

2.1.5. Le temps et l'espace scénique des rites de mariage

Toutes les actions spectaculaires du mariage se manifestent selon le temps et dans des espaces qui changent en fonction des rites.

2.1.5.1. Le temps dans les rites de mariage

Dans une définition, Patrice Pavis (2006, p 349) écrit que « le temps est un des éléments fondamentaux du texte dramatique et/ou de la manifestation scénique de l'œuvre théâtrale, de sa présentation scénique. ». Le temps est déterminant dans la théâtralité des rites de mariage.

Lors de la première étape des cérémonies appelée *fouroumagana*, le temps de la demande en mariage s'étend sur plusieurs semaines, voire plusieurs mois. En réalité, le temps de réflexion demandé par le père de la fille est mis à profit pour informer et demander l'avis de la famille élargie. Leur accord va déterminer la période du *fouroussiri* qui s'étend sur quatre jours consécutifs (du lundi au jeudi) pour certains et sur deux jours (mercredi et jeudi) pour d'autres. Le

²⁵Le djembé est le nom de tam-tam en malinké. C'est un instrument de percussion africain composé d'un fût de bois en forme de calice sur lequel est montée une peau d'animal tendue grâce à un système de tension que l'on joue à mains nues.

fouroussiri composé du *Kongnonlassigui*, du *worossiri* et *koukoli* se fait à différents temps et dans des espaces scéniques variés.

Le *kongnonlassigui* se fait en une journée (mercredi) pour certains ou sur trois jours (lundi, mardi et mercredi) pour d'autres. Le *worossiri* a lieu le jeudi matin de la même semaine précisément entre 08 heures et 11 heures. Le *koukoli* s'effectue dans la soirée du même jeudi. Le *Kongnonlabô* qui symbolise le retour de la nouvelle mariée dans sa famille, se fait très tôt le vendredi ou le dimanche selon l'urgence de la cérémonie. Il se passe d'un espace à un autre c'est-à-dire du domicile du marié à celui de ses parents. Le *débadon*, musique en l'honneur de la mariée, s'organise l'après-midi. Ainsi, le temps des rites de mariage chez les Malinkés est estimé à plusieurs mois et les cérémonies qu'il détermine se produisent dans des espaces et des décors variés.

2.1.5.2. L'espace scénique et le décor des rites de mariage

La définition que Gilles Girard, Réal Ouellet et Claude Rigault donnent du théâtre, met l'accent sur la « spatialité » du phénomène théâtral. Pour ces auteurs : « Le théâtre est d'abord lieu social où il se passe quelque chose pour des gens rassemblés de plein gré » (Gilles Girard, Réal Ouellet et Claude Rigault, 1978, p. 10).

Le lieu du mariage est un espace de spectacle pour des spectateurs rassemblés. L'espace dont il est question ici est qualifié par Patrice Pavis (2006, p. 118) « d'espace réel de la scène où évoluent les acteurs, qu'ils se cantonnent à l'espace proprement dit de l'aire scénique ou qu'ils évoluent au milieu du public ». Il est différent de l'espace conçu par les auteurs classiques qui considéraient que la scène ne pouvait pas représenter plusieurs lieux. Le théâtre était alors contraint à l'unité de lieu.

Tout comme le temps, l'espace scénique est un élément fondamental justifiant la théâtralité dans les différentes étapes des rites de mariage qui se pratiquent sur des espaces diversifiés. Le décor figure ces espaces où les personnages apparaissent à tour de rôle. Le décor est donc « ce qui, sur la scène,

figure le cadre de l'action par des moyens picturaux, plastiques et architecturaux, etc. » (Patrice Pavis, 2006, p 79).

Les espaces occupés sont des cours de concessions, des mosquées et des voies publiques. Les cours sont de vastes espaces ponctués de quelques maisons. À leur intérieur, déambulent femmes, hommes et enfants. Au milieu, de grosses marmites cuisent le repas de la fête. À l'entrée, presque sur la route, sont stationnées voitures et motos. À côté, non loin de la cour, sont dressées des bâches sous lesquelles sont assis acteurs et spectateurs sur des chaises.

Dans la première et la troisième étape de l'ensemble des cérémonies de mariage, c'est-à-dire, l'étape du *fouroumagana* et du *koulabô*, les actions des acteurs se jouent simultanément dans deux espaces : la cour des parents de la jeune fille et celle des parents du prétendant. Quant à la deuxième étape des rites appelée *fouroussiri*, elle enregistre trois autres composantes qui se font dans des espaces scéniques variés. La première composante est celle de l'isolement de la future mariée. L'action se joue dans la cour des parents de la jeune fille précisément dans un espace clos (la chambre). La deuxième composante qui est celle du *worossiri* ou attachement du cola, se produit à la mosquée identifiable par un décor architectural. L'intérieur de la mosquée est une grande salle disproportionnellement divisée en deux. Le grand côté est le lieu de prière des hommes et la petite partie est réservée aux femmes. Dans chacune d'elle, sont entreposés au sol, des tapis de prière. Des calendriers, des horloges et des écritures en arabes ornent les quatre côtés des mûres. C'est dans ce décor persuasif que se fait généralement le *worossiri*. La troisième composante, le *kongnonkoukoli* qui consiste à la purification, s'effectue dans un espace de bain particulièrement aménagée et isolé.

Après ces grandes étapes des rites du mariage, vient le « débadon », musique en l'honneur de la mariée qui s'organise dans un espace dégagé où les spectateurs forment un grand cercle entourant les musiciens et les danseurs. Lorsque la danse prend fin, la mariée est raccompagnée définitivement chez son mari en empruntant une voie appelée au théâtre « espace public ». L'espace et le

temps, à l'instar de tous les autres indices de théâtre ont des avantages idéologiques.

2.2. Les indices de l'animation socioculturelle dans les rites du mariage

L'animation socioculturelle même si elle se retrouve de façon diffuse à toutes les étapes du mariage, est plus visible au moment des négociations pour donner la fille à sa « nouvelle famille ». L'animation socioculturelle selon Akroman Daniel cité Pierre Tano (2019, p.179) « se propose de créer des occasions et des évènements qui comprennent les rencontres de convivialité, de relations humaines chaleureuses de plaisir et de loisir ».

L'on comprend qu'avec le mariage coutumier, l'union des deux familles est scellée. C'est l'occasion pour les individus de se faire de nouvelles connaissances. Il arrive parfois que ce moment soit une occasion idéale pour les détenteurs de la tradition de raconter l'histoire des peuples et souvent de réactiver les alliances interethniques pour faire avancer les négociations et faciliter le mariage. C'est une stratégie bien peaufinée pour tester les talents oratoires des différents intervenants. C'est pourquoi Sylvie Chevrier estimait que :

Lors des grandes assemblées, les intervenants font un maniement de la langue qui donne envie d'apprendre. Souvent pour évoquer une chose simple, ils passent par des tournures et par des langages proverbiaux, seuls les initiés saisissent la quintessence du discours. Ce procédé étale le savoir de l'intervenant et impose respect. C'est au-delà une forme d'éducation traditionnelle que les générations montantes devraient s'en inspirer (Sylvie Chevrier, 2003, p.54).

On note avec tout ce qui précède que l'animation socioculturelle se retrouve presque à l'intersection de toutes les étapes du mariage traditionnel malinké. De l'espace scénique qui expose les éléments comme la noix de cola en passant par le décor qui met en évidence les tenues traditionnelles et l'architecture caractérisée par la présence constante de mosquées, apparaissent comme le reflet d'une population bien définies du pays. L'animation socioculturelle est mise en relief, car elle situe l'évènement dans son contexte socioculturel. Se référant aux

mets partagés, il est vrai qu'on constate une diversité culinaire aujourd'hui, mais le tôh²⁶ est toujours présent, car c'est une nourriture culturelle malinké.

Quant aux chants et aux danses, ce sont des éléments issus du terroir et leur convocation ne fait que relever un pan culturel du peuple malinké. Cette manière de faire permet de sauvegarder la culture dans le souci de l'inculquer aux nouvelles générations.

3. Les raisons idéologiques du mariage coutumier

Les Malinkés se marient pour de nombreuses raisons. Déterminées par des besoins individuels ou communautaires, ces raisons sont d'ordre socioéconomique, culturel et religieux.

3.1. Les raisons socioéconomiques du mariage coutumier chez les Malinké

Au niveau socioéconomique, les raisons sont nombreuses. Dans l'entendement des Malinkés, le mariage reste un événement central dans la reproduction des structures familiales. En effet, le mariage et tout le spectacle de théâtralité et d'animation socioculturelle qui l'entourent, est destiné à la fondation d'une famille, cellule de base de la société. C'est la seule condition, en pays malinké qui permet d'avoir une descendance légale, stable, bien éduquée et une socialisation intégrée. Ainsi, le mariage se présente comme une garantie dans la descendance légitime de la famille ; dans la création et dans la consolidation des alliances interfamiliales. L'union sacrée joue un rôle essentiel dans la stabilité morale des mariés et de la société. Il donne un nouvel élan à la vie du couple et constitue une preuve de la maturité. Le mariage étant le premier niveau de la responsabilité, il montre que les mariés ont grandi, évolué et qu'ils sont prêts pour une nouvelle aventure commune. Le mariage accroît l'honneur des familles et confère aux deux mariés la dignité et la responsabilité sociale et économique. C'est pourquoi Georges Balandier (1982, p. 120) affirme que le mariage, en

²⁶ Semoule de maïs ou du manioc cuite avec de l'eau à une température très élevée.

milieu social, augmente le prestige personnel des mariés et la puissance des familles associées.

Par ailleurs, la théâtralité et l'animation socioculturelle qui entachent énormément le mariage, manifestent le désir de prouver un [amour](#) et de le déclarer publiquement, de manifester un engagement personnel dans une liaison affectueuse en donnant un caractère officiel plus difficile à rompre. Ainsi, les deux amoureux acquièrent, aux regard des familles et des spectateurs, le statut social d'homme ou de femme marié (e), considéré comme plus gratifiant que celui de célibataire.

3.2. Les raisons culturelles et religieuses du mariage coutumier chez les Malinkés

En Afrique, les différents types de mariages sont influencés par la culture et la religion. Elles conditionnent les mariés à certains rituels, tabous et attentes. C'est le cas chez les Malinkés où de nombreux couples sont unis sous la base de la culture et de la religion. Le mariage malinké exige que les deux partenaires conjugaux soient musulmans et de la même culture. Aujourd'hui, la condition culturelle s'est allégée. Si le prétendant est d'une culture autre que celle des Malinké, on lui demande tout simplement de se convertir à la religion musulmane. Ainsi, de plus en plus, les facteurs culturels ont moins d'impact sur le mariage coutumier malinké. Dans la pratique, il existe aujourd'hui de nombreux couples musulmans unis dans une relation interculturelle. D'ailleurs, même si les deux partenaires ont la même culture malinké, une relation peut toujours être considérée comme interculturelle si l'on considère qu'au sein d'un même groupe ethnique, la culture peut être légèrement différente.

Le spectacle de théâtralité et d'animation culturelle qui accompagne le mariage est une occasion de sensibiliser les populations à l'impératif de la connaissance, de la sauvegarde et de la valorisation des patrimoines culturels de la communauté. Il éveille les consciences et surtout motivent les plus jeunes à connaître dès leur plus jeune âge, l'importance du mariage coutumier. Ainsi, ils peuvent se sentir concernés par la préservation de ce patrimoine culturel.

Conclusion

Il ressort de cette étude que le mariage chez les Malinké de Côte d'Ivoire est une source de spectacle qui se manifeste par la théâtralité et l'animation socioculturelle. Ces deux éléments constitutifs des arts du spectacle sont manifestes dans les trois étapes essentielles que sont le *fouroutagaman* ou demande de mariage, le *fouroussiri* ou le mariage à proprement dit et le *kongnonlabô* qui marque la sortie de la mariée et met fin aux cérémonies de mariage. La théâtralité s'aperçoit par les indices de théâtre qui se caractérisent essentiellement par les acteurs, les spectateurs, le dialogue, les accessoires, les objets, les costumes, les temps et les espaces de jeu. L'animation socioculturelle se traduit par un ensemble d'activités distractives, éducatives et formatives relatives à la société malinké et à leur culture. Toutes les actions spectaculaires des rites se manifestent selon le temps et l'espace scénique. Elles se produisent dans le strict respect de la tradition malinké et des préceptes islamiques. C'est un fait coutumier qui répond à des raisons socioéconomiques, culturelles et religieuses.

Références bibliographies

- AKROMAN Daniel (2005), *L'importance de l'animation socioculturelle dans une collectivité territoriale : Cas de la Commune*, Aigle Editions, Abidjan.
- BALANDIER G. (1982), *Sociologie actuelle de l'Afrique noire*, Paris, Quadrige/ PUF.
- BARTHES Roland (1981), « Littérature et signification » in *Essais critiques*, Paris, Seuil, p. 258.
- CHEVRIER Jacques (1984), *Littérature Nègre*, Paris, Ed. Armand Colin.
- CHEVRIER Sylvie (2003), *Le management interculturel*, 1ère édition, Paris, PUF
- DUCHET Claude (1979), *Sociocritique*, Paris, Fernand-Nathan.

- FANNY Losséni et TANO Kouakou Pierre (2018), « Les rituels traditionnels africains en tant que faits de société : le tchologo, théâtre rituel, théâtre d'éducation et de socialisation en Côte d'Ivoire » in *Communication en Question*, n°10, pp.50-72.
- GILLET Jean-Claude, 1995, *Animation et Animateurs, le sens de l'action*, L'Harmattan.
- GIRARD Gilles, OUELLET Réal et RIGAULT Claude (1978), *L'Univers du théâtre*, Paris, PUF.
- HARRE Dominique (1993), « Les hommes d'affaires en Côte d'Ivoire : l'insertion des Malinké du Kabadougou dans l'économie contemporaine » in *Grands commerçants de l'Afrique de l'Ouest*, Paris, Karthala, pp. 221-262.
- KONÉ Fahiraman Rodrigue (2017), « Les Malinké en Côte d'Ivoire ou Mandé du Nord : identités et influences dans l'espace public » in *Analyse sociétale africaine*, Paris, AOF, consulté sur <https://africansecuritynetwork.org/assn/wp-content/uploads/2017/02>, pp. 1-8.
- KOTCHY Barthélémy (1983), *Éléments culturels et formes de représentation en Afrique noire, l'exemple de la Côte d'Ivoire*. Paris, Université de Paris VII.
- PAVIS Pavis (2006), *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Armand Colin.
- TANO Kouakou Pierre (2019), « La dot chez les Agni Djuablin de Côte d'Ivoire : de l'animation socioculturelle à la polémique et à la pérennisation culturelle », in *Études culturelles africaines Enjeux, approches et horizons critiques*, pp. 177-191.
- UBERSFELD Anne, 1980, *L'Espace théâtral*, Paris, Éditions sociales.
- WEBER Samuel (2004), *Theatricality as Medium*, New York, Fordham University Press.