

## **Les enjeux de la sauvegarde de la guitare à trois (03) cordes des baoules de Côte d'Ivoire**

Koumi Christian **KOUAME**

Enseignant-Chercheur

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

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

### **Résumé**

En explorant les enjeux de la sauvegarde de la guitare à trois (03) cordes du peuple baoulé de Côte d'Ivoire, cette étude propose que la préservation d'un instrument de musique doive dépasser la simple valorisation du patrimoine historico-culturel. Elle suggère l'adoption d'un paradigme nouveau : considérer le génie créateur à l'origine de l'instrument, ainsi que l'instrument lui-même et sa technique de jeu, comme une matrice de ressources technologiques, scientifiques, artistiques, etc., susceptibles de stimuler des initiatives entrepreneuriales et l'innovation pour le développement de la société actuelle et future.

A travers une recherche documentaire et une exploration du terrain, l'étude met en lumière les multiples opportunités de développement offertes par la guitare à trois (03) cordes dans cette perspective. Elle contribue au débat sur l'apport des pratiques et/ou des valeurs culturelles dans le processus de développement et la lutte contre la pauvreté.

**Mots-clés :** Sauvegarde – guitare à trois (03) cordes – patrimoine – développement – industries culturelles.

### **Abstract**

Exploring the Challenges of Safeguarding the Three-Stringed Guitar of the Baoulé People of Côte d'Ivoire, this study proposes that the preservation of a musical instrument should go beyond merely valuing historical and cultural heritage. It suggests adopting a new paradigm: considering the creative genius behind the instrument, as well as the instrument itself and its playing technique, as a matrix of technological, scientific, artistic, and other resources, capable of stimulating entrepreneurial initiatives and innovation for the development of contemporary and future society.

Through documentary research and field exploration, the study highlights the numerous development opportunities offered by the three-stringed guitar from this perspective. It contributes to the debate on the role of cultural practices and/or values in the development process and the fight against poverty.

**Keywords:** Safeguarding – three-stringed guitar – heritage – development – cultural industries.

## Introduction

Malgré une prise de conscience accrue et les efforts de nombreux universitaires et organismes internationaux et nationaux tels que Cheikh Anta DIOP (1954) (1959) (1960) (1967) (1977) (1981), Bouah NIANGORAN (1960) (1961) (1964) (1984-1985), Francis Bebey(1969), l'UNESCO, etc., pour encourager le retour aux sources et la préservation des valeurs culturelles anciennes dans les jeunes États africains indépendants, ces États tardent à adapter ces valeurs et à les rendre pertinentes dans le contexte moderne. La création de ministères de la Culture et l'élaboration de politiques culturelles témoignent de la reconnaissance de ces valeurs. Cependant, la mise à jour de ces valeurs culturelles anciennes pour qu'elles soient viables et significatives aujourd'hui représente un défi complexe. Une illustration frappante de ce défi est celle des systèmes éducatifs et des contenus d'enseignement, qui demeurent, jusqu'à présent peu adaptés aux valeurs culturelles endogènes. Pourtant, « si le développement ne tient pas compte des valeurs extra-économiques, et surtout des valeurs culturelles, il ne parviendra jamais à atteindre ses objectifs » (UNESCO, 1983, p.5). Le secteur culturel, riche en savoir-faire traditionnels, en diversité artistique, et en valeurs communautaires, offre des atouts essentiels pour un développement durable qui peut stimuler l'économie. En clair, « le secteur culturel se révèle comme un domaine qui a la capacité de se constituer, en même temps, en source d'identité [...] et en milieu pour le développement d'actions innovatrices qui poussent la création d'emplois (Léonce BEKEMANS et Anna GASCON, 1998, p.51).

La présente réflexion s'inscrit dans le prolongement d'études antérieures qui visent à analyser, interroger, classier et comprendre le développement à l'aune des pratiques culturelles traditionnelles. La problématique ainsi formulée soulève une question fondamentale : En quoi la sauvegarde de la guitare à trois (03) cordes des baoulés de Côte d'Ivoire peut-elle contribuer au développement ? Avant de répondre à cette question, nous présenterons d'abord le peuple baoulé, puis l'instrument en question, et enfin nous examinerons les indicateurs de sa contribution au développement. Il est important de préciser que les résultats de notre étude reposent sur plusieurs sources d'informations. Nous avons effectué des observations directes et mené des interviews avec des chansonniers baoulés et des luthiers des régions de Bouaké et de Bocanda. En complément, nous avons exploré des écrits et de travaux relatifs à la musique et aux

instruments de musique de Côte d'Ivoire, ainsi qu'à l'histoire et à la langue baoulé.

### **1. Le peuple baoulé de Côte d'Ivoire**

Les avis divergent quant à la classification linguistique du Baoulé. Certains linguistes soutiennent que le Baoulé appartient à la branche linguistique KWA, plutôt qu'à la branche AKAN comme il est souvent précisé. Selon Jérémie KOUADIO (2003, p.13) : « on continue de l'employer pour désigner le groupe ethnique malgré le fait qu'il soit devenu désormais le nom officiel des langues parlées par les Fanti, les Ashanti, les Brong (Abron), et d'autres groupes ethniques du Ghana ». Joseph GREENBERG (1963) avait déjà distingué les langues ivoiriennes en attribuant la branche KWA à certaines langues ayant une souche commune. Ce sont l'Agni, le N'zima et notamment le Baoulé. Tandis qu'à la branche AKAN, il rattacha les lagunaires que sont : les Ebrié (Tchaman), les Akyé, les Avikam, les Alladjan, les Abouré, les Abbey. De leur côté, les historiens et d'autres auteurs continuent cependant d'utiliser le terme Akan pour désigner le Baoulé, considérant que les peuples allant de l'Ouest du Ghana actuel aux parties Est, Sud-est, et Centre de la Côte d'Ivoire sont des AKAN. Bouah NIANGORAN (1984, pp.56-57) confirme cette vision en indiquant que le Baoulé est l'une des ethnies née de l'éclatement du grand groupe linguistique AKAN. Il les regroupe ainsi en deux (02) groupes : « les Akan du Centre et frontaliers composés des Abron, Agni (Bini-Anno, Bona, Morofwè, Indénié, Sanwi), Yêourê, N'zima puis Baoulé et les Akan lagunaires que sont les Abouré, Abè, Alladian, Avikam, Akyé (Attié), Abidji, Ewotiré (Ehotilé, Vitré), Ebrié, Adioukrou, M'batto » (Bouah NIANGORAN, 1984, pp.56-57). Pour cette étude, nous utiliserons les termes Akan et Kwa de manière interchangeable pour désigner l'appartenance linguistique et la provenance des Baoulés, selon les besoins de notre analyse.

#### **1.1. L'origine des baoulés ou la légende « ba houlè »**

Le peuple baoulé, comme ses homologues AKAN, est profondément lié à l'histoire de son implantation sur l'espace qu'il occupe présentement en Côte d'Ivoire. Cette implantation est subséquente à l'exode massif de leurs ancêtres fuyants les exactions du roi des Ashantis. En effet, partie de Kumassi (Ghana) à la recherche d'un environnement plus paisible et d'un bien-être, cette migration des baoulés, dont à la tête la princesse ABLA Pokou, s'est effectuée à l'an 1700 de notre ère, comme de nombreuses sources s'accordent à le dire. Le point de mire de l'histoire de l'émigration

baoulé vers l'actuelle Côte d'Ivoire aura été le sacrifice d'un enfant paré d'or dans le fleuve Comoé en crue, en guise de négociation de leur passage auprès des mânes de cette eau. Ernest KOUAME (2014, p.17) écrit qu' : « après quoi, le fleuve se retira miraculeusement par endroits, comme si l'on avait fait un barrage en amont [...] Le retrait de l'eau laissa apparaître une ligne de rochers sur lesquels le peuple fit la traversée ». Dès lors, le peuple adopta le nom de Baoulé, dérivé des mots prononcés par la reine ABLA Pokou : « ba houlè tikpa » qui signifie littéralement « comme il est bon d'enfanter » (Ernest KOUAME, 2014, pp.17-18). Cette adoption du nom Baoulé semble corroborer la thèse de Brou KONAN (2014, p.12) qui rapporte que le peuple Baoulé s'appelait « Assabou avant qu'il ne prenne plus tard le nom de Baoulé. D'après la légende, ce peuple avait vécu tout d'abord dans une contrée lointaine appelée « Libi-Libi » ou « Awouyan-Awouyan » ».

## **1.2. Les ramifications baoulés : motif d'une culture faite d'imbrication**

Après la traversée du fleuve Comoé, la princesse ABLA Pokou et son peuple durent faire face à divers défis, notamment la recherche de terres propices à leur établissement et la quête de subsistance. Il se trouvait qu'une première vague d'émigrés d'origine Denkyira ou Alanguira – une autre ethnie de souche Akan qui s'assimile pourtant aux baoulés en raison de liens ancestraux communs – avaient déjà fondé des villages aux abords de la savane ivoirienne vers la fin du XVIIe siècle, à la suite des luttes d'hégémonie constante qui opposaient les principautés Akan. Selon Kouamé KOUAKOU (2014, p.74) : « les émigrés Denkyira, ayant franchi la Comoé d'abord, puis le N'zi, refoulent et assimilent les Gouro, les Sénoufo et les Malinké ». La présence des Denkyira et leur hospitalité envers les Baoulé facilitèrent l'installation de ces derniers dans les savanes du Centre de la Côte d'Ivoire.

Bien que les Denkyira aient facilité l'installation des Baoulés, ces derniers se distinguaient par un sens remarquable de l'organisation politique et diplomatique. Ce sens de l'organisation leur permit de conquérir davantage de terres, entraînant la subdivision du peuple en plusieurs rameaux. Bouah NIANGORAN (1984, p.57) précisent qu'il y a à l'origine huit (08) rameaux principaux que sont : Oualèbo, N'zikpli, Saa, Faafouè, Aïtou, Agban, N'gban, Ayaou, desquels découleraient par ailleurs d'autres sous-groupes. Nous nous garderons de donner la signification de chacun des rameaux et de donner la liste des différents sous-groupes qui en découlent parce que d'autres études en font largement l'écho comme

celle de J.P. CHAUVEAU (2021). Retenons cependant de cette organisation baoulé que le nom que porte chaque rameau « signe soit son origine, soit les fonctions particulières qui lui ont été confié ou son rôle dans l'armée » (Kouamé KOUAKOU, 2014, p.74). Sinon que tous ces rameaux parlent en réalité la même langue baoulé, mais l'on observe quelques nuances surtout dans le ton et la prononciation (Kouamé KOUAKOU, 2014, p.519), conséquence de leur aptitude à conquérir et à entrer en contact avec d'autres peuples. Laquelle conquête a opéré des métissages biologiques, ainsi que de nombreux emprunts dans les pratiques culturelles et artistiques des Baoulés. Jean Noel LOUKOU (2003, p.38) affirme à ce sujet que : « les baoulés ont bâti une civilisation originale, heureuse synthèse des traditions des Akan et des peuples autochtones des savanes du Centre ».

Une observation succincte des pratiques culturelles et artistiques nous permettra d'appréhender un tant soit peu cette civilisation baoulé, caractérisée par un enchevêtrement d'éléments endogènes et exogènes. L'art, en particulier, recèle des informations précieuses sur la praxis socioculturelle, constituant un instrument capital dans la quête de la connaissance d'une société. En examinant quelques caractéristiques de cette civilisation baoulé à travers son art, nous serons à même de nous faire, un peu plus loin dans notre développement, une idée on ne peut mieux du contexte d'émergence de la guitare à trois (03) cordes dans cette société. Les lignes ci-après s'y attachent.

### **1.3. Les spécificités culturelles baoulés**

Le peuple baoulé est gorgé d'une diversité culturelle et artistique, manifestations concrètes de pratiques qui prennent source dans des phénomènes sociaux – esthétiques, scientifiques, théosophiques, moraux et techniques – intrinsèquement liés à son origine akan. En outre, ces pratiques ont été enrichies par bien d'autres éléments extrinsèques du fait de sa proximité avec d'autres peuples. En ce qui concerne la sculpture baoulé, on distingue principalement deux (02) types d'objets d'art : les statuaires en bois et les masques en bois. NIANGORAN Bouah G. (1984, pp.214-215) écrit que :

« les baoulés, comme les autres Akan, n'étaient pas sculpteurs de masques de bois. C'est au contact des Sénoufo, des Gouro et des Wan, semble-t-il, qu'ils s'initient à cette nouvelle technique. Il y a aussi le fait fulgurant que, de tous les Akan, les baoulé restent les seuls à sculpter et à porter des masques de bois comme les Sénoufo et les Gouro ».

Il va sans dire que la sculpture sur bois est un art vivace dans l'aire Akan, en grande partie en raison des croyances et des usages associés aux pièces produites. Les Akan, et les baoulés en particulier, sont animistes et croient en un Dieu unique, incréé qu'ils nomment *Nyamien*, créateur de toutes choses. Aucune sculpture ne lui est destinée. Cependant, ils entretiennent des relations avec des divinités intermédiaires entre eux et la Terre dont ils rattachent de nombreux génies bons et mauvais. Ce sont ces divinités présentes dans leurs pensées, utilisées comme récepteurs et médiateurs auprès des génies de la terre en cas d'offrandes expiatoires, des actions de grâce, etc., qu'ils représentent à travers leur sculpture. C'est dire combien de fois la maîtrise du travail du bois était donc courante dans la société baoulé depuis longtemps, bien avant leur migration. En d'autres termes, les baoulés avaient le secret du bois. Kouamé KOUAKOU (2014, p.94) nous y éclaire :

« [les Baoulés savaient que] certaines essences sont, exclusivement réservées à la taille des objets à destination occulte ou exotérique car, la potentialité énergétique varie d'une essence à l'autre. Nous avons l'Iroko et le Baobab supposés posséder une grande énergie vitale. Le bois tendre du Kapokier, d'hévéa sauvage ou les essences de type acajou ou ébène, les plus dures sont constamment utilisées pour les tambours. Les bois tendres sont faciles à sculpter et se polissent bien. C'est pour cette raison qu'ils sont utilisés pour les grandes pièces (masques-heaumes) contrairement à la statuaire réservée aux essences dures ».

Ce prérequis dans la connaissance du bois par les baoulés peut servir d'explication au fait que leur ouverture sur l'extérieur n'a été aucunement une menace en termes de perte de leur culture. Bien au contraire, ce prérequis a plutôt favorisé l'accroissement de la palette d'objets d'art à leur actif. Ce qui corrobore la thèse de NIANGORAN Bouah (1984), ci-dessus cité, qui stipule que c'est au contact de leurs trois (03) voisins que les baoulés ont acquis la technique de fabrication des masques.

Il en est de même pour la pratique musicale baoulé. En effet, le peuple baoulé est doté d'une palette sonore très riche d'éléments additionnés, juxtaposés ou mélangés aussi bien qu'il soit doté d'une riche palette d'instruments musicaux divers. Cette diversité des instruments s'est acquise au moyen de plusieurs facteurs endogènes et exogènes. Assurément, la musique est consubstantielle à la société baoulé en ce sens qu'elle est le produit de son imaginaire social. Or, cet imaginaire social découle de tout un système à la fois théosophique, esthétique, scientifique, philosophique, technique,

environnemental et même géographique, comme le souligne Albert KOUAKOU (1978, p.298) :

« La musique des Baoulé ne peut se détacher du sol sur lequel elle est produite, et tient absolument compte des différents sols qu'elle a traversés avant de se fixer sur un territoire, à l'intérieur des limites qu'on lui connaît de nos jours. Nous comprendrons alors pourquoi certains instruments de musique sont fabriqués avec tel type de bois plutôt qu'avec tel autre, ainsi que les raisons qui poussent les Baoulé à choisir des endroits précis pour leurs activités musicales. Ces pratiques tiennent compte, sans aucun doute, des facteurs géographiques ; et il est certain que les indigènes recherchent pour leurs instruments de musiques, ainsi que pour l'exercice de la voix, une résonance naturelle qui n'est rendue possible, pour les uns, que par un choix judicieux des matières premières qu'on trouve sur ces sols, et pour l'autre, par une prise en compte de l'environnement esthétique ».

La pratique de la danse du masque Goly et, par ricochet sa musique, témoigne de cette réalité de la musique baoulé ci-dessus décrite par Albert KOUAKOU. Effectivement, le rameau Godè, installé dans le département de Béoumi a, au contact du peuple Wan, acquis de nouvelles habitudes et langages musicaux tant du point de vue sonore que du point de vue instrumental qui, par ailleurs, suscitent l'admiration chez leurs pairs des autres rameaux. En nous intéressant à la facture des instruments constitutifs de l'orchestre du Goly, on se rend compte que cette facture est inhérente aux réalités géographiques. Ces instruments sont les hochets sonnailles et le cor ou l'olifant. Les hochets sonnailles sont des Calebasses en forme de gourde – *lagenaria siceraria* – dont le diamètre peut varier entre 15 et 60 cm, recouvertes d'un filet tissé dans du coton, ornés de la coque de l'amande couramment appelée en Côte d'Ivoire « Akpi » – *ricinodendron heudelotii* – Quant au cor ou l'olifant, il s'agit d'une corne de buffle – *syncerus caffer* – dans lequel l'instrumentiste insuffle de l'air à partir d'une embouchure creusée à l'opposé du pavillon à en produire des sons dans trois (03) registres sonores différents. A bien y voir, on s'aperçoit que les matières utilisées pour la fabrication de ces instruments de musique sont des matières végétales et animales. Lesquelles matières sont obtenues effectivement en zone de savane arborée et savane herbeuse où pourtant sont présentement installés les baoulés Godè. La musique du Goly et ses composantes véhiculent des informations relatives aux croyances, aux comportements, aux attitudes et aux aptitudes des Godè, bref leur culture. Il s'agit de leur capacité d'adoption des choses et à les reproduire systématiquement. Brou KONAN (2014, p.149) fait la

même remarque chez les Ayaous, un autre rameau baoulé voisin aux Gouros de Bouaflé :

« les Ayaous ont la particularité d'apprendre et d'adopter les choses dans leur intégralité [...]. Ils exécutent ces danses étrangères dans un déguisement Gouro tout en s'attribuant des surnoms Gouro, si bien qu'il est difficile de faire une distinction entre eux et les vrais inventeurs ».

On peut étendre cette dynamique culturelle des deux (02) rameaux aux autres groupes baoulés. D'une façon générale, l'ouverture sur l'extérieur a favorisé chez les baoulés la capacité d'adoption de cultures divers qu'ils parviennent toutefois à corrélés aux siennes. Plutôt que de se fondre dans les pratiques de leurs voisins, les baoulés s'approprient certains éléments culturels et artistiques externes, les ajustant en fonction de leur environnement local. Ainsi, on pourrait décrire les baoulés comme un peuple transculturel, au regard de la capacité de transculturation qui transparait dans l'analyse de leurs pratiques socioculturelles. C'est ce qui semble se décliner dans le contexte d'émergence de la guitare à trois (03) cordes dans cette société.

## **2. La guitare à trois (03) cordes dans la société baoulé**

### **2.1 De l'ambiguïté du nom de l'instrument et sa récente apparition**

Parmi les faits les plus marquants qui auront suscité en nous l'intérêt pour l'étude de la guitare à trois (03) cordes, l'un des plus intrigants est le nom de cet instrument. En effet, la plupart des instruments de musique, que ce soit à travers le monde, en Afrique et au sein de la société baoulé, possèdent des noms propres qui les désignent. Nous ne faisons pas ici référence de la classification organologique des instruments de musique proposée par Curt SACHS et Erich Von HORNBOSTEL en 1934, qui classe les instruments par famille en fonction des propriétés sonores des matériaux, de l'air, et des procédés de mise en vibration de l'instrument. Nous parlons plutôt du nom propre de l'instrument dans la langue du peuple qui le détient. Par exemple, dans la société Lobi, le xylophone à 12 lames est appelé « Yolon bo ». En pays Tagbana, les trompes traversières sont nommées « Gbofè ». Chez les Baoulés, le xylophone à six (06) lames, joué en canon par deux (02) personnes assises ou accroupis de part et d'autre de l'instrument, est désigné par le nom de « Djomolo ». Ces exemples montrent qu'il existe bien une onomastique musicale, pour ainsi dire.

Cependant, en ce qui concerne la guitare à trois (03) cordes, nos informateurs sont unanimes : il n'existe pas de nom baoulé qui



désigne cet instrument. Certains chansonniers l'appellent communément « guitare baoulé », tandis que d'autres procèdent par prononciation apocopée pour désigner l'instrument, c'est-à-dire « guita ». Ces deux (02) appellations de l'instrument nous ont paru ambigües en ce sens que le nom « guitare » est le terme occidental, et dans une certaine mesure, le terme universel pour désigner l'instrument de quatre (04), cinq (05), six (06) ou douze (12) cordes, dont le son est obtenu en pinçant les cordes au moyen des doigts ou d'un médiator. Cela soulève une question importante : comment le nom guitare est-il parvenu dans une société africaine, en l'occurrence la société baoulé, qui a pour tradition de nommer ses instruments dans sa langue ? A cette préoccupation, ce propos ci-dessous du chansonnier Tonton ETIENNO a retenu notre attention :

« J'ai joué de la guitare à trois (03) cordes à des spectacles à Abidjan aux environs des années 1963, alors que j'étais encore jeune. Je tâtonnais quelque peu, mais j'en jouais. C'est auprès de YAO Kouakou [à ne pas confondre avec YAO Kouakou Michel un de ses confrères chansonniers, appartenant au rameau Aïtou, entretemps décédé et qui fut connu du public ivoirien], précise-t-il. Celui dont je parle est mon maître. Il est revenu avec la guitare après un séjour passé à Dimbokro. Il dit l'avoir reçu de ses parents qui la lui ont confectionnée, après qu'ils aient vu la guitare des artistes ANOUMAN Brou Félix et des sœurs COMOË. Lorsque YAO Kouakou allait aux champs, je me cachais pour l'imiter. Par la suite, ayant découvert mon engouement pour l'instrument, il a accepté de me l'enseigner ».

Il convient de préciser que la guitare que YAO Kouakou dit avoir vue chez l'artiste ANOUMAN Brou Félix et chez les sœurs COMOË est en réalité une guitare européenne à six (06) cordes. Il est dit d'ANOUMAN Brou Félix, pionnier de la musique moderne Akyé, qu'il était un virtuose de la guitare électrique. Quant aux sœurs COMOË, chanteuses d'origine Andô, une ethnie voisine des baoulés installée dans la région de M'bahiakro, elles s'accompagnaient elles-mêmes d'une guitare lors de leurs apparitions sur scène. D'après nos sources, ANOUMAN Brou Félix et les sœurs COMOË ont débuté leur carrière musicale au début des années 1960, ce qui corrobore les propos de Tonton ETIENNO. Ainsi, la guitare à trois (03) cordes est, dans sa conception première, une imitation de la guitare européenne, d'où le fait qu'elle porte ce nom. De plus, il semble que c'est cette origine qui explique les similitudes apparentes entre cet instrument et son homologue européen.

Le témoignage du chansonnier Tonton ETIENNO indique qu'il a appris à jouer de la guitare à trois (03) cordes aux alentours des

années 1960. Ce qui permet de situer la fabrication du premier exemplaire de cet instrument à trois (03) cordes à la fin des années 1950. Cela en fait un instrument contemporain, dont l'apparition dans le patrimoine instrumental des Baoulés est relativement récente. Un élément renforçant cette thèse est l'absence quasi-totale de référence à cet instrument dans les récits ethnographiques et autres études sur les Baoulés avant les années 1960 et 1970. En effet, à notre connaissance, la guitare à trois (03) cordes est quasiment absente des notes ethnographiques. Il est difficile d'admettre par ailleurs que Bouah NIANGORAN (1984), dans son étude sur les poids à peser l'or, aurait délibérément omis de mentionner des figurines créées par les anciens Akan illustrant leur pratique de la guitare, comme il l'a si bien fait pour leurs autres activités. Ce vide scientifique suggère que la guitare à trois (03) cordes était inconnue des anciens Baoulés avant la fin des années 1950. Tonton ETIENNO le précise à juste titre : « comme instrument à cordes, nos parents jouaient du Djrou, du Godiè et du Sango gnaman. C'est après que la guitare est apparue ».

La guitare à trois (03) cordes est donc un instrument nouveau qui a pu intégrer les habitudes et le quotidien des Baoulés du fait d'un certain nombre de facteurs liés à la capacité transculturelle qui caractérise le peuple baoulé, comme démontré plus haut à partir de leurs praxis socioculturelles. En effet, dans son propos, Tonton ETIENNO précise clairement que la conception de la guitare à trois (03) cordes provient de la volonté manifeste de son concepteur d'imiter la guitare européenne. A bien y voir, le nom de l'instrument, ainsi que sa facture sont en étroite corrélation avec l'état d'esprit du concepteur, reflétant une attitude d'un Etre transculturel, comme l'a-t-on démontré plus haut. Il est fort probable que le concepteur, après avoir observé l'instrument étranger, a conçu une version locale dont le nom est resté inchangé. Cette pratique n'est pas nouvelle dans la société baoulé ; l'exemple du Goly dont le nom emprunté aux Wan demeure inchangé chez les Baoulés, en est une illustration parmi tant d'autres.

Il est donc clair que d'autres facteurs ont contribué à l'émergence de la guitare dans un contexte purement transculturel. Autrement dit, au regard de l'aptitude transculturelle dont fait preuve le peuple baoulé, et, partant, l'individu baoulé, il est plausible que le concepteur de la guitare à trois (03) cordes ait non seulement pris en compte l'environnement et les attentes de son public, mais qu'il ait également puisé des oreilles auxquelles s'adresserait son instrument, les ressources matérielles nécessaires à sa fabrication dans cet environnement. Il s'impose dès lors à notre démarche de

décrire l'instrument et ses composantes afin de ressortir ces autres aspects symboliques inspirés des praxis transculturelles baoulés.

## 2.2. De la description de la guitare et ses composantes

En référence à la classification organologique des instruments de musique selon Curt SACHS et Erich Von HORNBOSTEL (1934), la guitare fait partie de la famille des cordophones, c'est-à-dire des instruments à cordes. Cette famille se subdivise en trois (03) sous-familles obtenues en tenant compte du procédé de mise en vibration des cordes. Nous avons les cordophones : par frappement ; par frottement ; et par pincement. Ainsi, dans le cas de la guitare à trois (03) cordes, il s'agit d'un cordophone par pincement en raison de son procédé de mise en vibration qui consiste à pincer les cordes à l'aide des doigts.

La guitare à trois (03) cordes est dotée d'une caisse de résonance au profil apparemment arrondi pour certaines et quelque peu difforme pour d'autres – c'est selon les moyens dont dispose le luthier à dessiner les formes – Cette caisse de résonance mesure plus ou moins 40 cm. Elle comporte un orifice d'un diamètre de 6 cm, percé à souhait pour laisser le son pénétrer à l'intérieur de la caisse qui se chargera de l'amplifier. A la caisse de résonance, est adjoit un manche long de 30 cm. Ce qui suppose un instrument dont la taille est de 87 cm. Toutefois, il faut préciser que cette taille n'est pas fixe. Elle est variable très souvent en fonction de la dimension de la caisse de résonance. Mais, la taille des guitares à trois (03) cordes n'excède pas 90 cm, pour ce qui nous a été donné d'observer.

Quant au manche de la guitare, il nous a été donné de voir que le manche épouse la caisse de résonance, c'est-à-dire qu'elle est entaillée en une seule pièce telle une cuillère sculptée en bois ou une spatule. Aussi, le manche est-il délimité par sept (07) barrettes. Ces barrettes sont en réalité des rayons de vélo qui, découpés en morceaux de 07 cm, sont pliés de part et d'autre des deux (02) côtés à en former, au contact du manche dans lequel ils sont enfoncés convenablement dans le bois, un rectangle ayant deux (02) coins arrondis. Ces barrettes ont pour rôle de modifier la hauteur du son lors du changement des doigts d'une case à une autre par l'instrumentiste.

Relativement aux cordes, elles constituent la seule dissemblance perceptible à première vue, puisque l'instrument en possède trois (03) contrairement à la guitare occidentale qui en possède six (06). Celles-ci se trouvent être disposées parallèlement et fixées par des attaches vissées qui partent de la caisse de résonance. Puis, elles passent par un petit bois comportant trois (03) petites

rainures creusées en guise de séparateur des cordes pour atteindre la tête de l'instrument. La barrette qui jouxte la tête de l'instrument comporte également trois (03) rainures en vue de séparer toujours les cordes les unes des autres. Trois (03) incisions qui passent inaperçues sont faites à l'entame de la tête de l'instrument, justement pour toujours donner à chacune des cordes une trajectoire les menant aux trois (03) chevilles en bois destinées à assurer la tension des cordes et leur accordage. Pour la matière des cordes de la guitare, ce sont également les câbles de frein de vélo qui sont utilisés. Ces câbles sont principalement faits d'alliages d'acier. Pour les obtenir, le luthier baoulé délisse cet alliage pour en sortir une seule fibre qui servira de corde. A propos, nos informateurs précisent qu'aussi bien dans sa forme rustique des années 1960 que dans ses formes que lui donnent les luthiers de nos jours, ce sont les câbles de frein de vélo qui ont toujours servi de cordes à cette guitare.

A la lumière de cette succincte description de la guitare, il ressort, du point de vue de la facture de l'instrument, que plusieurs des composantes concourent à étayer que cet instrument est le produit d'une transculturalité. Prenons le cas des cordes. En effet, on assiste à un recyclage du câble de frein de vélo à des fins sonores. Dans sa quête d'imitation d'une sonorité conforme à celle de la guitare européenne, le concepteur fait le choix judicieux de fil de fer emprunté d'un engin usagé qui, néanmoins se prête à la fabrication de son instrument. Certes, l'histoire du vélo remonte à des origines européennes. Mais, on peut admettre que la présence des européens en Côte d'Ivoire, à la faveur de la colonisation, a favorisé la présence de cet engin sur le territoire. Nous sommes à l'orée des années 1960. Du coup, le frein de vélo constitue désormais pour le concepteur un élément de son environnement local. Il en est de même pour les barrettes de la guitare. A leur sujet, notre luthier informateur souligne que le choix des rayons de vélo répond au fait que les rayons présentent trois (03) avantages. Tout d'abord, ils sont lisses. Du coup, leur usage favorise la glissée des doigts lors du jeu. Ensuite, les 2 millimètres d'épaisseur des rayons répondent convenablement au souci de l'uniformité des barrettes. Enfin, la matière des rayons est de l'acier. Ce qui évite aux barrettes de se tordre suite à la pression qu'exerceraient les doigts de l'instrumentiste lors du jeu. Dans la même veine, on ne saurait passer sous silence un autre usage. C'est celui du morceau de tôles de 22 cm de périmètre qui, aplatis pour la circonstance, sert d'attache visseuse aux cordes sur la caisse de résonance et de laquelle partent les cordes. Là encore, le concepteur emprunte au domaine du bâtiment l'un de ses éléments. En effet, on sait que le développement urbain en Côte d'Ivoire est

subséquent aux efforts de l'administration coloniale, certains villages dans le pays se muaient progressivement en des villes. Dimbokro, lieu de fabrication du premier prototype de la guitare à trois (03) cordes en fait partie. BREDELOUP Sylvie (1991, p.475) écrit que : « Dimbokro, troisième ville du rail, devenait la plaque tournante de l'économie de traite et connaissait un second souffle, alors que la forêt se métamorphosait en une multitude de cacaoyères [...] ». Il va sans dire que les habitudes citadines s'installaient déjà. Ainsi, du point de vue de la construction, les matériaux archaïques se remplaçaient de plus en plus par des matériaux modernes. De ce fait, la tôle est désormais en usage en lieu et place de la paille. Cette situation est favorable à son acquisition et à son utilisation pour la guitare. En plus, bien que le travail de forgeron ne faisait pas partie des habitudes des baoulés, ne perdons pour autant pas de vue que le fait qu'ils aient une connaissance dans le traitement d'autres matières telles que l'or, le bronze, l'argent, le laiton et enfin le cuivre, d'après NIANGORAN Bouah (1984), le cas des cuillères à peser l'or en témoigne, constituait, pour le concepteur, des prérequis dans l'aplatissement du fer, d'où son usage dans la facture de la guitare à trois (03) cordes.

D'autres éléments qui attestent de l'intelligence baoulé sont les bois qui servent à la fabrication de l'instrument. Il est acquis que les baoulés possèdent des prérequis sur l'usage des bois. En s'y appuyant, le concepteur de la guitare à trois (03) cordes a usé du Fromager ou alors kapokier – *Ceiba pentandra* – appelé Emien ou Ekou en baoulé pour la confection de la caisse de résonance et du manche. Cet arbre présente l'avantage d'être un bois blanc crème à jaune clair, souvent veiné de grisâtre. Quant au bois servant à la fabrication des chevilles qu'on retrouve sur la tête de la guitare en guise d'élément d'accordage, il s'agit des branches de l'Iroko – *Milicia excelsa* – désigné Etiémé ou Ala en Baoulé. Il se dit de l'Iroko que c'est un bois très durable, presque imprégnable qui ne nécessite pas de traitement de préservation. Il ressort dès lors que le choix des différentes essences pour la confection de la guitare n'est pas du hasard. Encore faut-il rappeler que les Baoulés, comme l'aura précisé Tonton ETIENNO, avaient à leur actif certains instruments à cordes dont le *Djrou*, et le *Sango gnaman*. Une étude plus poussée pourrait certainement déduire que les essences forestières rentrant en ligne de compte de leur fabrication sont les mêmes que celles de la guitare à trois (03) cordes.

### 2.3. De la technique de jeu et la musique de la guitare à trois (03) cordes

Debout ou assis, l'instrumentiste accroche la guitare à son cou à l'aide d'une sangle qui peut être un morceau de tissu, une liane, ou aujourd'hui une ceinture, de manière à ce que l'instrument soit maintenu en biais le long du corps pendant le jeu. Cette pratique également observable chez les guitaristes occidentaux, semble toutefois unique dans le patrimoine baoulé. A notre connaissance, aucun instrument de musique, en particulier aucun cordophone, n'est traditionnellement tenu de cette manière pour être joué. Cela reflète l'intention du concepteur de la guitare à trois (03) cordes d'imiter la guitare occidentale.

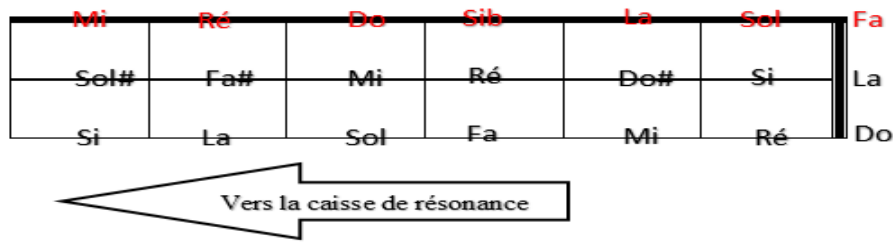
Concernant le mode de production sonore de la guitare à trois (03) cordes, le son est obtenu en pinçant les cordes au moyen des doigts de la main droite, tandis que ceux de la main gauche pressent les cordes, en changeant de cases selon l'évolution de la mélodie. En y regardant de plus près, deux (02) faits se démarquent. Le premier, c'est que comparativement à la guitare occidentale, pour jouer de la guitare à trois (03) cordes, l'on n'a point besoin de placer les doigts de la main gauche en forme de petits marteaux comme l'exige la guitare occidentale. Le second, c'est que les doigts n'appuient pas les cordes comme dans la technique de jeu de la guitare occidentale. En jouant de la guitare à trois (03) cordes, la pression des cordes se fait au moyen des phalanges distales des trois (03) doigts que sont l'index, le majeur et l'annulaire. Il est intéressant de noter qu'aucun des guitaristes observés n'utilise de l'auriculaire dans son jeu. Il reste à vérifier s'il s'agit d'un handicap dans l'usage du doigt ou qu'il s'agisse d'une exigence dans la pratique de l'instrument. L'utilisation des phalanges distales semble renvoyer à une autre pratique musicale baoulé : celle de l'arc musical, désigné sous le nom de Godiè dans cette langue. En effet, dans la technique de jeu du Godiè, l'instrumentiste passe la corde de son arc entre les lèvres entrouvertes, utilisant sa cavité buccale comme résonateur. La corde est frappée par une fine baguette tenue dans sa main droite, tandis qu'à l'aide de l'autre main, l'instrumentiste tient à la fois l'arc mais aussi un bâtonnet qu'il applique ou non en pressant le centre de la corde, modifiant ainsi la longueur vibrante de la corde et permettant de produire des hauteurs de sons différentes. On s'aperçoit que le concepteur de la guitare à trois (03) cordes a transposé la technique du bâtonnet qui presse la corde dans le jeu d'arc aux jeux des doigts sur la guitare. Ainsi, l'arc musical semble avoir servi de modèle pour le positionnement des doigts de la main gauche sur la guitare à trois (03) cordes. En ce qui concerne la main droite, on observe que les

doigts, en pinçant les cordes assurent la rythmique en fonction du style musical employé. Or, la rythmique est l'un des éléments les plus déterminants dans toute musique africaine. A juste titre, Paul DAGRI (2014, p.109) écrit : « la musique africaine est réputée pour la complexité de sa rythmie et de sa polyrythmie ». L'Afrique elle-même est intrinsèquement rythmique. Cette rythmique est traditionnellement obtenue à l'aide de divers idiophones, membranophones ou de tout instrument irrégulier que peut être une porte, une barre de fer, etc. Cette connaissance préalable a sans doute été fondamentale pour le concepteur de la guitare à trois (03) cordes dans l'élaboration de sa musique. D'ailleurs, lors d'une performance orchestrale, c'est le guitariste qui, en premier lieu, introduit le thème à développer et exprime le rythme qui sera employé lors de l'exécution. Cette introduction rythmique est cruciale, car elle définit la structure et l'énergie de l'ensemble de la pièce.

Retenons d'ores et déjà que la technique de jeu de la guitare à trois (03) cordes intègre un nombre considérable de techniques empruntées à d'autres instruments du patrimoine baoulé. Simultanément, elle puise dans les racines profondes de l'intellect de la civilisation Akan, les ressources nécessaires qui ont mené son acceptation dans cette société. A l'instrument, ont été imprimés des marques profondes de la pensée baoulé exprimée dans la technicité qui la fonde et qui sert à le jouer. Ce jeu, qui constitue son propre langage, et partant, sa musique, laisse percevoir que cette musique pourrait également présenter des traits distinctifs propres à cette culture. En voici quelques aspects à considérer.

Après une analyse intervallique de l'accordage de la guitare à trois (03) cordes, il apparaît que les cordes sont accordées selon un rapport de tierces (3<sup>ce</sup>) entre elles. Hugo ZEMP (1971, p.277) nous fait savoir que : « les baoulés et les autres sociétés Akan [...] possèdent traditionnellement une polyphonie en tierces parallèles ». Ainsi, d'un point de vue harmonique, les trois cordes jouées de façon simultanée reproduisent une polyphonie procédant par tierces superposées, rappelant un trio de chanteurs.

Fait remarquable, l'accordage de la guitare est ajusté en fonction des possibilités vocales et de la tessiture de l'instrumentiste. Si ce dernier a pour habitude de chanter dans un registre grave, il ajuste l'accordage en recherchant la note grave familière, en serrant ou en desserrant les chevilles en bois à sa convenance. A partir de cette note de référence, et grâce à une maîtrise naturelle ou alors traditionnelle de la technique de superposition des tierces, l'instrumentiste accorde les autres cordes. La tablature ci-dessous nous permet de mieux comprendre les principes de cet accordage.

**Fig.1 : Tablature de la guitare à trois (03) cordes**

La note Fa (indiquée en rouge) constitue la note grave. Elle sert donc de référence pour l'instrumentiste. A partir de cette note grave, l'instrumentiste accorde la corde du milieu pour qu'elle sonne une tierce (3<sup>ce</sup>) au-dessus de cette note de référence. Une fois cette note intermédiaire obtenue, l'instrumentiste ajuste la corde inférieure pour qu'elle sonne également une 3<sup>ce</sup> au-dessus de la corde du milieu. Ce procédé crée une série d'accords majeurs allant de la guitare à vide jusqu'à la case 6.

**Fig.2 : Accords de la guitare à trois (03) cordes**

Il est important de souligner qu'aucun des musiciens observés n'a fait cas des notes de musiques (Do, Ré, Mi, etc.) pour toutes les fois où ils ont exécuté un morceau. Ils tiennent compte plutôt des tons du langage, c'est-à-dire cette sorte de hauteur qui se dégage dans la prononciation d'un mot et même concourt à le différencier d'un autre mot. En effet, il s'observe que dans les langues de la branche linguistique KWA, dont le baoulé fait partie, certains mots se ressemblent mais ont des significations différentes. Sauf le ton peut aider à en faire la différence. Ainsi, en baoulé, deux 02 groupes de tons se dégagent dans la prononciation du baoulé. Le premier comporte les tons dits ponctuels et le deuxième, les tons dits modulés. En fonction de ces tons, le musicien tente reproduire chacun de ces tons sur l'instrument. Dès lors, comme le dit MAMPOUYA MAM'SY (2015, p.79) :

« la musique africaine n'est pas qu'une affaire de « combiner les sons agréables à l'oreille. Cette savante définition n'est applicable qu'à la musique classique occidentale. Pour le musicien africain, le son n'est que le prolongement de la parole, son complément, son subordonné ».



S'entreprendre de considérer la musique de la guitare à trois (03) cordes sous l'angle de la conception harmonique européenne, est d'une part difficile à appréhender et d'autre part, cette entreprise est encline à sa dénaturation, tant cette musique regorge d'intonations, d'inflexions de la voix et de certaines onomatopées qui, à l'occasion seront occultées. En effet, tant bien qu'elles présentent des points de ressemblances chacune, la guitare européenne n'a rien d'identique à la guitare à trois (03) cordes, au plan de la musicalité et de la technicité du jeu. Car, pour qu'elle soit « source de joie, mais aussi remède infailible contre la solitude » (Hugo ZEMP, 1971, p.139), la musique de la guitare à trois (03) cordes repose essentiellement sur une orature (huchements, cris de guerre, virelangues, proverbes, contes, légendes, chants, épopées, etc.). Une exécution d'une musique de contes par exemple au moyen de la guitare à trois (03) cordes referme en elle seule toutes les facettes de la parole. De plus, elle intègre et manifeste à la fois des aspects de théâtre, de musique, de danse et de parole poétique. Ce n'est pas seulement la beauté des sons qui est mise en avant ; peu importe peu d'ailleurs. L'accent est davantage mis sur la transmission des connaissances, des valeurs sociales, morales et spirituelles. Cela explique le dicton baoulé ci-contre : « bé kan man n'goa, n'goa bo » qui littéralement signifie : qu'on ne se laisse pas distraire quand on pratique de l'art. A juste titre, Francis BEBEY, cité par MAMPOUYA (2015, p.80) souligne que : « [...] la musique africaine dépend de la langue parlée par les hommes qui la pratiquent. C'est cette langue qui permet d'accorder une harpe-guitare de façon que sa musique soit comprise par les hommes et les femmes d'une même communauté ». Ainsi, à l'instar d'autres instruments de musique en Afrique, la guitare à trois (03) cordes est un instrument parleur pour la simple raison qu'il ne se dissocie pas du milieu et du langage baoulé qui l'a vu naître. Cependant, au-delà de ses nombreux aspects musicaux et fonctionnels, la guitare à trois (03) cordes pourrait, dans une perspective de développement, être perçue comme un atout bénéfique pour l'humanité, d'où l'exposé des enjeux de sa sauvegarde.

### **3. La guitare trois (03) cordes au service du développement**

Mettre la guitare à trois (03) cordes au service du développement requiert la mise en place d'une industrie culturelle autour de cet instrument. On peut envisager deux (02) axes dans l'exploitation de cet instrument de musique : l'immatériel et le matériel. Nous appréhenderons les potentialités de développement

que regorge la guitare à trois (03) cordes autour de ces deux (02) axes.

### **3.1. L'axe immatériel**

L'axe immatériel de la guitare à trois (03) cordes concerne sa technique de jeu et sa musique, elle-même.

#### ***3.1.1. Exploitations relatives à la technique de jeu***

Pour jouer de la guitare à trois (03) cordes, ses concepteurs ont élaboré des techniques et méthodes de jeu qui ont mené à une stylisation de l'instrument. Ces techniques et méthodes reposent sur des fondamentaux liés aux praxis socioculturelles du peuple baoulé. Cela dit, ces techniques et méthodes constituent des legs scientifiques exploitables aujourd'hui. Ainsi, la technique de jeu de la guitare à trois (03) cordes peut faire l'objet d'une exploitation dans le domaine de l'édition musicale livresque, c'est-à-dire qu'on peut élaborer un livre d'apprentissage de la technique de jeu de la guitare à trois (03) cordes qui puisse être bénéfique à plusieurs égards. L'édition musicale livresque est une forme d'ouverture sur l'extérieur. C'est l'un des moyens qui puisse permettre à la Côte d'Ivoire d'exprimer sa vision musicale dans le concert des nations. Aussi, contribue-t-elle à la création d'emplois et de richesses car, elle requiert la mise en place d'infrastructures techniques de production musicale. Or, ces infrastructures doivent nécessairement mobiliser des ressources humaines qualifiées. L'édition musicale livresque constitue un début de solution dans la problématique de l'insertion professionnelle des ces jeunes étudiants et étudiantes formés dans nos établissements d'enseignements artistiques et, principalement musicaux, ainsi que ces talentueux artistes-musiciens épris du désir d'une professionnalisation des activités musicales dans notre pays.

Toujours dans l'optique de la vulgarisation de la technique de jeu de la guitare à (03) cordes, l'on peut œuvrer à la conception d'un logiciel d'apprentissage de cet instrument. En effet, l'invasion de notre vie quotidienne, tant privée que professionnelle, par les ordinateurs et les applications de l'informatique est bien connue. De ce fait, l'usage de l'informatique à des fins de vulgarisation des connaissances liées à la technique de jeu de la guitare à trois (03) cordes constitue un potentiel économique et de développement. Car, la conception d'un logiciel requiert une chaîne de production importante jusqu'à sa commercialisation. Il va sans dire qu'évidemment il s'agit d'un travail collégial qui met à contribution plusieurs corps de métiers, notamment des musiciens, des ingénieurs

informatiques, des designers, des commerciaux, des financiers, des juristes, etc.

Des ateliers d'apprentissage de la guitare à trois (03) cordes, des résidences d'artistes, des festivals peuvent faire l'objet d'initiatives privées, publiques, des ONG et autres associations à l'effet de vulgariser l'instrument. Ces initiatives peuvent constituer des incubateurs d'emplois pour des jeunes filles et garçons désœuvrés ayant une fibre artistique. Aussi, pourraient-elles faire l'objet d'une contribution au tourisme eu égard aux éventuelles sollicitations étrangères et aux visites qu'elles peuvent occasionner.

### ***3.1.2. Exploitations relatives à la musique de guitare à trois (03) cordes***

La musique de guitare à trois (03) cordes est exploitable si des actions d'encouragement et d'aides à la création sont menées auprès des chansonniers et autres artistes. Ces actions devront favoriser la production massive de contenus musicaux. Lesquels contenus peuvent être commercialisés via les canaux de distribution que sont les Cd, les plateformes de musiques, les réseaux sociaux, etc.

Musique et parole vont de pair dans la conception musicale baoulé. En effet, la musique baoulé est riche de proverbes, de satires, d'énigmes, etc., dont les sons musicaux pour l'exprimer sont générés par les tons de la langue. Par conséquent, s'intéresser à la musique de la guitare à trois (03) cordes, c'est tout à fait s'intéresser aussi à cette langue. Or, nul doute que la langue constitue un véhicule d'instruction, de culture, de communication et de développement. Alors, face au vent de l'acculturation intensive qui gagne du terrain dans notre pays aujourd'hui, corrélé au désintérêt manifeste de nombreux parents à initier leurs enfants aux connaissances institutionnelles africaines, l'exploitation de la musique de la guitare à trois (03) cordes se présente comme une solution à cette situation. En sus, de nombreux travaux de recherches démontrent la nécessité des langues locales pour la réhabilitation des valeurs traditionnelles et pour hâter le développement. Lorsque les résultats de ces travaux seront actés et adoptés effectivement, l'une des voies exploitables pour le cas de la langue baoulé serait l'usage des musiques de la guitare à trois (03) cordes dans l'apprentissage de cette langue. Une anthologie des chants baoulés serait la bienvenue et serait également bénéfique aux organisations qui opèrent dans le domaine de l'instruction par la langue. Par ailleurs, cette anthologie se présente comme une bonne raison de l'usage du dictionnaire et autres ouvrages lexicologiques portant sur la langue baoulé, travaux des chercheurs dont KOUADIO Jérémie et KOUAME Kouakou (2004)

### 3.2. L'axe matériel

L'axe matériel de la guitare à trois (03) cordes est relatif à sa facture.

#### 3.2.1. *Exploitations relatives à la facture de la guitare à trois (03) cordes*

La guitare à trois (03) cordes, en tant qu'objet tangible, est le produit d'un savoir-faire et d'une esthétique qui démontrent la capacité d'adaptation des besoins de créativité de ses concepteurs aux matériaux de leur époque et de leur environnement. En témoignent, les éléments constitutifs de l'instrument qui, d'une part relèvent de la nature et d'autre part, proviennent de matériaux de récupération. Cependant, dans un élan d'industrialisation de cet instrument à des fins de mondialisation, sa forme et certains de ses éléments constitutifs requièrent des améliorations, sans pour autant déroger aux valeurs identitaires qu'il incarne. HIEN Sié (2011, p.123) nous y interpelle : « [...] opérer cette mutation de ces instruments traditionnels tout en sauvegardant ce qu'ils ont d'essentiel, c'est-à-dire leur identité ». Ce faire nécessite une réorganisation de la facture de la guitare en l'adaptant aux matériaux de notre époque. Cela passe nécessairement par un travail synergique de la part de spécialistes de divers secteurs d'activités sous forme d'une chaîne de production. Citons entre autres des designers pour la forme de la guitare ; des ébénistes pour la matière de la caisse de résonance, le manche et les chevilles ; des musiciens et acousticiens pour les questions de résonance et du timbre de la guitare ; des spécialistes de la sidérurgie pour les cordes de la guitare ; et enfin des électroniciens pour l'électroniser comme c'est le cas pour les koras aujourd'hui. Il va sans dire que la facture de la guitare constitue une opportunité à saisir pour bénéficier des retombées positives de son adaptation aux matériaux nouveaux. Mais, en amont de l'exercice de ces emplois, il faut nécessairement mettre en place une politique de développement du métier de luthier en instaurant une formation soit qualifiante ou soit diplômante à l'adresse de jeunes qui s'y intéressent. Des initiatives de master-class, des résidences d'artistes à l'effet de former à la fabrication de la guitare à trois (03) cordes sont à encourager.

#### 3.3.2. *Exploitations relatives à la promotion et à la commercialisation de la guitare à trois (03) cordes*

Les opportunités de travail que favorise l'industrialisation de la guitare à trois (03) cordes sont nombreuses relativement à la promotion et à la commercialisation de l'instrument. En effet, puisque les médias constituent un puissant vecteur de production et de diffusion de valeurs, d'imaginaire mais aussi d'information et de connaissances pour le développement, dans la promotion de l'instrument, les spécialistes des médias peuvent y trouver matière à faire richesse par la fabrication de films documentaires, films institutionnels, de spots et autres contenus médias sur la guitare à trois (03) cordes. Si les entrepreneurs, les organismes nationaux et internationaux peuvent créer richesse à travers l'organisation de festivals autour de la guitare à trois (03) cordes, il leur faut en amont et en aval des actions promotionnelles pour susciter l'intérêt du public. Par conséquent, cela faciliterait la commercialisation de l'instrument.

### ***3.3.3. Exploitations relatives à l'agroforesterie et autres***

La guitare à trois (03) cordes est constituée de matières naturelles et de matières artificielles. Il s'agit du bois pour les matières naturelles et d'éléments de récupération pour les matières artificielles dont le fer et l'acier. Parlant du bois, le projet d'industrialisation de la guitare à trois (03) cordes nécessite d'en disposer en permanence. Or, il est de toute évidence qu'au revers de l'initiative d'industrialisation, il va s'opérer une destruction de la nature à travers l'abattage des essences en usage dans la fabrication de l'instrument. Il s'impose donc au projet d'industrialisation d'œuvrer à un reboisement de ces essences sous la forme de plantations agroforestières.

Cependant, ces plantations agroforestières favoriseraient le maintien de la production mais au-delà, elles regorgent d'autres atouts socio-économiques, environnementaux et médicaux. Du point de vue socio-économique, les plantations agroforestières nécessitent une main d'œuvre allant de planteurs aux ingénieurs en agronomie, en passant par les machinistes et autres. En les initiant, ce sont donc plusieurs familles qui en bénéficieraient. Par ailleurs, le bois du kapokier est utilisé pour la fabrication des buchettes d'allumettes, de caisses d'emballages légères, de coffres d'instruments de musique. C'est la même essence de bois qui permet la fabrication des contre-plaqués légers. Il sert au rembourrage des cousins, de gilets, matelas et sièges de voitures. Sans compter qu'il sert d'isolant phonique et thermique. Des graines du kapokier, l'on peut en extraire une huile comestible qui est aussi utilisée comme combustible à des fins d'éclairage public. Du point de vue

environnemental, ces plantations agroforestières contribueraient non seulement à la fertilisation du sol mais également à parer les affres du changement climatique, en ce sens qu'elles enrichissent la biodiversité en renforçant la capacité de résilience du milieu et en enravant la déforestation. Enfin, du point de vue médicinal, les graines du kapokier contiennent de la saponine. De ce fait, elles peuvent être utilisées pour confectionner du savon. Les pharmacopées africaines lui attribuent des propriétés antiseptique, anti-inflammatoire, antispasmodique et diurétique. Les tradipraticiens baoulés révèlent qu'ils utilisent l'écorce, les feuilles et les fleurs du kapokier dans le traitement de maux de tête, des vertiges, de la constipation et même des troubles mentaux.

## Conclusion

Ce travail s'est donné pour objectif de saisir la portée de la sauvegarde de la guitare à trois (03) cordes pour le développement. Cet objectif a nécessité comme démarche d'appréhender l'imaginaire social baoulé, peuple détenteur de cet instrument en procédant à l'analyse du contexte d'implantation de ce peuple sur le territoire qu'il occupe aujourd'hui, ainsi que le contexte d'apparition de la guitare, sa facture et sa technique de jeu.

Deux (02) points sont à retenir à partir de notre étude. En premier lieu, c'est que la guitare à trois (03) cordes, autant dans sa fabrication que dans sa pratique est le résultat d'expériences accumulées au long de l'histoire par la collectivité baoulé qui, dans le même temps, s'illustre comme étant un peuple par essence transculturel. Il va sans dire que la guitare à trois (03) cordes repose sur des normes esthétiques autant qu'endogènes qu'exogènes, c'est-à-dire que le génie créateur à l'origine de cet instrument puise ses sources aussi bien dans les praxis socio-culturelles de leurs ancêtres que dans celles des peuples rencontrés. A juste titre, ADACK Kouassi (2013, p.123), écrit : « la création artistique ne peut être dissociée du milieu qui l'a vue naître ». Cette démarche des concepteurs de la guitare à trois (03) cordes doit servir de socle pédagogique pour les générations actuelles et futures dans une optique de développement. A savoir que la connaissance des aspects scientifiques, techniques, langagiers, philosophiques, théosophiques de sa culture installe en l'Etre la capacité d'imaginer, et, partant, de créer et d'innover. DEDY Seri (1984, p.111) souligne que : « 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 ». En clair, il s'agit de puiser les matériaux de réflexion utiles à l'essor social. En second lieu, en cette Afrique en mal de développement, et où la pratique de l'art en général et de la musique en particulier est sujette à des préjugés, le développement est bel et bien envisageable à travers la sauvegarde d'un instrument de musique. La condition, c'est de percevoir l'instrument de musique non pas seulement comme un legs servant de preuve d'identité culturelle, comme on a pour habitude de voir. Désormais, il faut le cerner comme un élément à perpétuer et à adapter aux exigences musicales et matérielles du moment et surtout à des fins de mondialisation. Cette vision passe nécessairement par la mise en place d'une industrie culturelle autour de l'instrument. Le cas de la guitare à trois (03) cordes nous a permis de découvrir qu'une telle initiative autour d'elle regorge des opportunités de travail qui puissent pourvoir à l'épanouissement économique et social. Par-delà ces opportunités de travail, l'industrialisation de la guitare à trois (03) cordes ouvre à des perspectives médicales et environnementales fortes exploitables pour le bien de la planète.

## Bibliographie

- ALLOU K. R., « Confusion dans l'histoire des Baoulé, à propos de deux reines : *Abraha Pokou et Akoua Boni*, In : *Journal des africanistes*, 2003, tome 73, fascicule 1, pp.137-143.
- BRANDELOUP S., « Des négociants au long cours s'arrêtent à Dimbokro (Côte d'Ivoire), In : *Cahiers d'études africaines*, vol. 31, n°124, 1991, Anthropologie de l'entreprise, pp475-486.
- CHAUVEAU J.-P., « Géographie historique du pays Baule précolonial », sur [www.universalis.fr](http://www.universalis.fr), consulté le 15 septembre 2021.
- DEDY S., « Musique traditionnelle et développement national en Côte d'Ivoire », in *Tiers-Monde*, Tome 25, n°97, 1984, Culture et Développement, pp.109-124.
- HIEN S., « La modernisation des instruments de musique traditionnels : évolution ou recul de la musique africaine », in *Revue africaine d'Anthropologie, Nyansa-Pô*, n°11 – 2011.
- KONAN B. G., *Les faces cachées de l'histoire du peuple baoulé et sa civilisation*, Les Classiques ivoiriennes, 2014, 245 p.
- KOUADIO N. J. et KOUAME K., *Parlons Baoulé e kan bawle*, Editions L'Harmattan, 2015.

- KOUAKOU K., *Gravure Akan et identité culturelle : les cas des baoulé*, Thèse Unique de Doctorat ès Arts Plastiques, option : Gravure, Université Félix Houphouët Boigny, UFRICA, Abidjan, 2014, 570p., sous la direction du Pr OUATTARA Tiona.
- KOUAME E., *YEFINI ou l'histoire authentique du royaume baoulé d'hier à aujourd'hui*, L'ENCRE BLEUE, Abidjan, 2014, 176 p.
- LOUKOU J. N., *Dictionnaire Baoulé-français*, Editions NEI, Abidjan, 2003, 610p.
- MAMPOUYA M., « Quelques traits caractéristiques des musiques traditionnelles africaines », In : *Musiques africaines, vecteurs d'authenticité et facteurs d'émergence*, FESPAM 2013, Les Editions HEMAR, Brazzaville, pp.79-98.
- NIANGORAN B. G., *L'univers des poids à peser l'or*, tome 2, 1984, Nouvelles Editions Africaines – M.L.B., pp.214-215.
- ZEMP H., *Musique Dan, la musique dans la pensée et la vie sociale d'une société africaine*, Paris – Mouton – la Haye, 1971. 295 p.