

**De la statuaire traditionnelle à l'art contemporain :
les arts plastiques comme leviers de redynamisation touristique en
Côte d'Ivoire**

Effossou Landry ASSEMIEN

Institut National Supérieur des Arts et de l'Action Culturelle

(INSAAC), Abidjan, Côte d'Ivoire

assemieneffossoulandry@gmail.com

Résumé :

En Côte d'Ivoire, la richesse esthétique s'étend de la statuaire sacrée séculaire aux expressions vibrantes de l'art contemporain, constituant un patrimoine visuel singulier. Face à l'essoufflement du modèle touristique balnéaire classique, l'exploitation de ce potentiel artistique demeure sous-évaluée dans les modèles de développement. Cet article propose une contribution théorique interrogeant la manière dont l'évolution des arts plastiques ivoiriens, du rituel à la modernité, reflète les mutations de l'identité nationale et peut reconfigurer l'économie du tourisme culturel. En analysant le continuum esthétique et sémantique entre sculpteurs traditionnels et plasticiens contemporains, cette étude dépasse le cadre du tourisme muséal nostalgique pour théoriser l'art plastique comme une ressource territoriale et symbolique stratégique.

Mots-clés : Arts plastiques, Patrimoine ivoirien, Redynamisation touristique, Continuum esthétique, Art contemporain, Côte d'Ivoire.

Abstract

In Côte d'Ivoire, aesthetic richness extends from centuries-old sacred statuary to the vibrant expressions of contemporary art, forming a unique visual heritage. Confronted with the exhaustion of the traditional seaside tourism model, the exploitation of this artistic potential remains undervalued within development frameworks. This article offers a theoretical contribution questioning how the evolution of Ivorian visual arts—from ritual to modernity—reflects shifts in national identity and can reconfigure the economy of cultural tourism. By analyzing the aesthetic and semantic continuum bridging traditional sculptors and contemporary visual artists, this study moves beyond the framework of nostalgic museum tourism to theorize visual art as a strategic territorial and symbolic resource.

Keywords : Visual arts, Ivorian heritage, Tourism revitalization, Aesthetic continuum, Contemporary art, Côte d'Ivoire.

Introduction

De la statuaire sacrée issue des socio-cultures des forêts et des savanes jusqu'aux créations plastiques contemporaines s'exposant désormais sur le marché international, la Côte d'Ivoire bénéficie d'une trajectoire artistique d'une densité exceptionnelle. Loin d'incarner de simples productions décoratives ou contemplatives, les œuvres tridimensionnelles traditionnelles (sculptées dans le bois ou modelées dans l'argile), traduisent l'expression matérielle et visible de philosophies, de cosmogonies et d'organisations sociales complexes. Comme le démontre l'anthropologue Bohumil Holas (1993, p. 45), la sculpture rituelle en Afrique de l'Ouest ne saurait être réduite à sa seule enveloppe plastique ; elle constitue un dispositif ontologique, un support de forces invisibles et un instrument majeur de régulation communautaire. Or, face à la mondialisation culturelle et à la standardisation progressive des offres de loisirs, l'industrie touristique globale traverse une mutation structurelle profonde, caractérisée par l'essoufflement du modèle balnéaire classique au profit d'une quête d'expériences mémorielles et d'immersion esthétique. Dans cette perspective, la chercheuse Chantal Origet du Cluzeau (2013, p. 82) souligne que le visiteur contemporain ne cherche plus une simple consommation de paysages, mais une confrontation stimulante avec l'altérité et le capital symbolique des territoires. Dès lors, le territoire ivoirien, fort de son hétérogénéité culturelle et de la vitalité de ses scènes créatives urbaines, s'impose comme un carrefour stratégique où la création plastique devient un puissant levier de revalorisation spatiale et d'attractivité touristique.

Le choix de cette thématique se justifie par l'urgence scientifique et socio-économique de renouveler les grilles de lecture du développement touristique national à travers le prisme des productions visuelles. Bien que des programmes institutionnels d'envergure tels que la stratégie nationale « Sublime Côte d'Ivoire » aient principalement axé leurs investissements sur les infrastructures hôtelières et les ressources naturelles, la valeur ajoutée réelle d'une destination repose avant tout sur l'authenticité perçue et la singularité de ses expressions identitaires. Sur le plan conceptuel, le sociologue Dean MacCannell (1999, p. 104) a théorisé la notion d'« authenticité mise en scène », montrant que l'attractivité d'un lieu dépend de sa capacité à présenter des marqueurs culturels vivants et signifiants. Analyser les arts plastiques ivoiriens, dans leur trajectoire allant de la sculpture rituelle aux installations contemporaines, permet ainsi de combler un vide épistémologique en articulant

l'histoire de l'art, la sémiotique visuelle et l'économie culturelle du développement. En outre, le chercheur Xavier Greffe (2003, p. 67) rappelle que le patrimoine et la création artistique ne doivent plus être envisagés comme des charges financières pour la collectivité, mais comme des ressources territoriales renouvelables capables de générer des externalités positives pour l'ensemble du tissu économique local.

L'appréhension de cette dynamique s'appuie sur la convergence de la muséologie, de la géographie culturelle et de la sociologie de l'art. À ce titre, le chercheur Jean-Marie Breton (2001, p. 42) souligne que l'essor du tourisme patrimonial dans les pays du Sud repose sur un reformatage symbolique des objets usuels ou rituels. Ce processus se caractérise par une désacralisation consentie destinée à transposer des artefacts culturels dans l'économie de la représentation et du spectacle touristique. Parallèlement, l'analyse de cette transition formelle s'éclaire au regard des travaux du philosophe et critique d'art Yacouba Konaté (2009, p. 115), qui démontre avec acuité comment l'art contemporain africain, tout en s'émancipant des prescriptions strictement liturgiques de la statuaire classique, réinvestit une profonde « mémoire des formes ». Cette continuité sémantique et stylistique structure l'identité visuelle de la métropole d'Abidjan et positionne la ville comme un pôle central d'attraction pour les réseaux internationaux de collectionneurs, de curateurs et d'amateurs d'art.

Néanmoins, la mise en marché de ces expressions plastiques comporte des risques d'altération et de dépréciation symbolique. Les analyses critiques du sociologue Rachid Amirou (2000, p. 73) rappellent à cet égard que la quête d'exotisme visuel par le marché touristique peut entraîner une réification et une folklorisation de la sculpture traditionnelle, réduisant des masques sacrés au rang d'objets d'artisanat commercial de série pour boutiques d'aéroport. Pour pallier cette dévaluation esthétique et préserver la charge mémorielle des œuvres, il devient impératif d'étudier les mécanismes de médiation et de labellisation de l'offre plastique.

Au regard de ces mutations conceptuelles, un paradoxe majeur caractérise la situation ivoirienne : bien que le pays dispose de l'un des patrimoines plastiques les plus denses d'Afrique de l'Ouest, les retombées économiques et territoriales issues de sa valorisation touristique demeurent marginales. Les centres de création traditionnelle et les galeries d'art contemporain évoluent trop souvent en enclave, déconnectés des grands réseaux de distribution hôteliers et des itinéraires touristiques majeurs. Dès lors, la problématique centrale de cette recherche s'énonce comme suit : en

quoi l'évolution des arts plastiques ivoiriens, de la statuaire sacrée aux créations contemporaines, traduit-elle la permanence d'une matrice culturelle nationale, et selon quelles modalités théoriques sa mise en valeur peut-elle constituer un cadre conceptuel structurant pour la redynamisation du tourisme ?

Pour guider cette investigation, deux hypothèses théoriques fondamentales sont formulées :

- 1) Les productions plastiques ivoiriennes, des sculptures rituelles aux expressions contemporaines, ne traduisent pas une rupture identitaire mais s'inscrivent dans un continuum esthétique et sémantique, vecteur principal d'authenticité recherché par les flux touristiques contemporains.
- 2) L'intégration conceptuelle des arts visuels dans la fabrique territoriale (espace public, architecture hôtelière, circuits muséaux), étayée par un modèle théorique de labellisation et de médiation, permet de rehausser le capital symbolique et la valeur d'usage de la destination Côte d'Ivoire.

L'objectif général de cet article est de théoriser le rôle des arts plastiques comme moteurs d'attractivité et de développement territorial. De manière spécifique, il s'agit de :

- Déconstruire la dichotomie artificielle entre art rituel traditionnel et création contemporaine au profit du concept de continuum plastique.
- Analyser théoriquement les mécanismes de réception esthétique et de re-sémantisation des objets d'art lors de leur passage du champ sacré au champ touristique.
- Proposer un modèle conceptuel d'articulation entre patrimoine visuel, économie créative et marketing territorial.

Afin d'éprouver ces hypothèses sans recourir à un positivisme empirique étroit, cette recherche adopte une démarche d'analyse conceptuelle, sémiotique et herméneutique croisée. La méthodologie repose sur la déconstruction théorique d'un corpus sélectif d'œuvres représentatives (statuaire classique et expressions contemporaines) couplée à une méta-analyse de la littérature scientifique spécialisée. Pour traiter méthodiquement cette problématique, la réflexion s'organise autour de trois axes : le premier axe analyse l'évolution formelle de la statuaire sacrée vers les créations contemporaines ; le deuxième axe examine la mise en tourisme de l'art plastique et l'économie symbolique des lieux de création ; le troisième axe formule un cadre stratégique et théorique fondé sur la labellisation et la médiation esthétique.

1. Statuaire traditionnelle et mutations esthétiques : la permanence du continuum plastique ivoirien

L'analyse de la Côte d'Ivoire comme destination d'un tourisme esthétique et mémoriel exige de rompre avec le postulat d'une rupture historique ou conceptuelle radicale entre les arts dits traditionnels et les productions contemporaines. En effet, l'erreur d'une certaine historiographie de l'art africain a été de considérer l'entrée des plasticiens dans la modernité comme une table rase, condamnant la statuaire rituelle au statut de relique d'un passé immuable et l'art contemporain à celui d'une simple réplique des avant-gardes occidentales (Bohumil Holas, 1993, p. 28 ; Yacouba Konaté, 2009, p. 104). Ce chapitre démontre que la trajectoire artistique ivoirienne s'articule autour d'un continuum esthétique et sémantique d'une remarquable résilience. C'est précisément cette permanence de la mémoire des formes qui fonde l'authenticité profonde de l'offre culturelle ivoirienne. Dès lors, l'objet plastique cesse d'être perçu comme un vestige statique pour devenir le témoin dynamique d'une philosophie visuelle en mouvement, capable de structurer un positionnement touristique haut de gamme à forte valeur ajoutée (Dean MacCannell, 1999, p. 115).

1.1. La statuaire sacrée traditionnelle : ontologie, codification formelle et fonctions rituelo-sociales

L'analyse de la statuaire sacrée traditionnelle ivoirienne exige de dépasser la simple grille de lecture esthétique occidentale, laquelle a longtemps réduit ces objets au rang de « pièces plastiques » ou d'art « primitif ». En Afrique de l'Ouest, et particulièrement dans l'espace socioculturel ivoirien, la sculpture rituelle ne se conçoit pas comme une représentation passive, mais comme un dispositif ontologique, un support de forces invisibles et un vecteur central de régulation communautaire (Bohumil Holas, 1993, p. 34 ; Harris Memel-Fotê, 1980, p. 88).

1.1.1. Ancrage ontologique : l'objet comme réceptacle du sacré

Dans la pensée métaphysique des peuples des forêts (Baoulé, Wè, Dan) comme de ceux des savanes (Sénoufo, Lobi), le monde visible est en constante interaction avec la sphère des ancêtres et des esprits. La sculpture sur bois, le modelage de l'argile ou la fonte du bronze ne constituent pas des actes créatifs purement profanes. Le sculpteur, souvent initié, opère une médiation rituelle : il extrait la matière de la nature en accomplissant des rites propitiatoires afin d'apaiser les esprits de la forêt ("*asye usu*" chez les Baoulé ou "*thil*" chez les Lobi).

Une fois façonnée et consacrée, la statue cesse d'être un simple morceau de bois pour devenir un réceptacle dynamique (Jean Bazin, 2008, p. 52). Chez les Baoulé, par exemple, les figures du "*Blolo Bian*" (l'époux de l'au-delà) et de la "*Blolo Bla*" (l'épouse de l'au-delà) sont conçues comme des points d'ancrage psychiques et spirituels. L'individu entretient un dialogue quotidien avec ces statuettes à travers des offrandes, des libations et des onctions d'huile, ce qui permet de rétablir le désordre affectif, social ou sanitaire survenu dans la vie terrestre (Susan M. Vogel, 1997, p. 72). La charge spirituelle injectée dans le bois impose un respect absolu des règles de manipulation, faisant de chaque sculpture une entité vivante au cœur de la concession familiale.

L'objet rituel ivoirien n'existe donc pas pour être contemplé de manière isolée ; il acquiert sa légitimité par son efficacité symbolique et pragmatique. La maîtrise plastique n'est pas une fin en soi pour le sculpteur traditionnel, mais le moyen technique indispensable d'attirer et d'arrimer l'entité spirituelle au support matériel. Plus la statue est exécutée dans le respect des canons révélés par la tradition, plus elle est jugée propice à l'habitation de l'esprit, établissant une relation de cause à effet entre rigueur formelle et puissance sacrée.

1.1.2. La codification formelle et l'excellence technique de la sculpture traditionnelle

Pour comprendre la rigueur plastique de la statuaire ivoirienne, il convient de convoquer les théories de l'esthétique africaine. À cet égard, Robert Farris Thompson (1974, p. 18) a mis en évidence que les critères d'évaluation des œuvres par les communautés locales répondent à des préceptes précis, tels que le "*moyo*" (la vitalité interne) et l'équilibre subtil entre mimétisme physique et abstraction conceptuelle. L'artiste traditionnel travaille sous la dictée de canons formels stricts transmis au sein de corporations fermées de sculpteurs, où chaque geste technique répond à une codification séculaire.

Dans l'aire culturelle des peuples forestiers de l'Ouest, notamment chez les Dan et les Wè, la sculpture sur bois atteint un sommet de raffinement plastique et d'intensité expressive. Les masques Dan se caractérisent par une symétrie faciale bilatérale parfaite, des yeux fendus en amande, un nez fin et rectiligne, ainsi qu'une surface faisant l'objet d'un ponçage rigoureux au moyen de feuilles abrasives naturelles, suivi de l'application de décoctions ferrugineuses conférant à l'œuvre une patine sombre et brillante (Susan M. Vogel, 1997, p. 84). Chez les Wè, en revanche, l'esthétique privilégie l'accumulation de volumes tubulaires, l'exagération des

traits (yeux exorbités, bouches béantes) et l'intégration de matériaux organiques (dents d'animaux, fibres, cauris), créant une plastique de l'effroi destinée à manifester la puissance brute des forces sylvestres.

Dans les régions de savane septentrionale, l'art Sénoufo privilégie une géométrisation audacieuse et une stylisation monumentale des volumes. Les statues "*Pombibele*" (« enfants du Poro »), mobilisées lors des rites initiatiques du Poro, présentent des membres inférieurs robustes ancrés dans le sol, contrastant avec un torse longiligne et des seins coniques projetés vers l'avant, symbolisant la fertilité et la lignée matrilineaire. La tension plastique émanant de ces œuvres résulte d'une alternance calculée entre surfaces planes et volumes anguleux (Bohumil Holas, 1993, p. 62). De même, les figures anthropomorphes des Lobi ("*Bthiba*") adoptent une plastique épurée, presque hiératique, où la rugosité du bois laissé brut témoigne de l'urgence rituelle d'intercession auprès des esprits "*Thil*".

1.1.3. Le statut fonctionnel de l'objet plastique : du rite initiatique à la régulation de la cité

La statuaire traditionnelle n'est pas conçue pour une contemplation passive dans un espace muséal désincarné. Elle n'acquiert sa pleine signification que lorsqu'elle est mise en action au sein d'un dispositif rituel global combinant danse, musique, incantations et art oratoire. L'œuvre sculptée n'est que l'élément visible d'une performance sacrée d'ensemble qui englobe le corps de l'exécutant et l'espace scénique du village.

Les travaux d'Anne-Marie Boyer (2007, p. 54) démontrent que dans les sociétés à pouvoir décentralisé de la Côte d'Ivoire forestière, le masque incarne l'autorité légale et morale suprême. Lors des litiges intercommunautaires majeurs chez les Dan ou les Wè, l'apparition du masque de justice ("*Go Ge*") suspend immédiatement les hostilités : sa parole, portée par un interprète initié, est souveraine et irrévocable. Le masque juge les crimes, tranche les différends fonciers et scelle les alliances de paix. De même, chez les Sénoufo, les masques zoomorphes ("*Kponiougou*", "*Wambele*") constituent des boucliers mystiques destinés à neutraliser les forces sorcellaires et à réguler les cérémonies funéraires ainsi que les cycles initiatiques du Poro (Bohumil Holas, 1968, p. 110). La statuaire devient ainsi le pivot invisible sur lequel repose la cohésion sociale et politique de la cité.

1.1.4. La désacralisation et le glissement vers l'objet patrimonial

La désacralisation progressive de ces artefacts sous l'effet des mutations religieuses, du déclin des sociétés initiatiques et de la

demande du marché international de l'art pose la question de la conservation de leur charge mémorielle. Extraite de son cadre performatif d'origine, l'œuvre sacrée subit un « reformatage symbolique » inévitable (Jean-Marie Breton, 2001, p. 48). L'objet perd sa fonction opératoire immédiate pour glisser vers le statut de chef-d'œuvre plastique ou d'archive ethnographique.

Néanmoins, loin d'annihiler totalement sa valeur, ce glissement de la valeur de culte vers une valeur d'exposition fonde l'authenticité culturelle recherchée par le tourisme patrimonial. Il sert de socle référentiel indispensable aux plasticiens contemporains qui puisent dans ces formes ancestrales la matière première de leur renouvellement esthétique. La désacralisation ne doit pas être analysée comme une mort culturelle, mais comme une reconversion symbolique où la statue devient l'ambassadrice de la mémoire d'un peuple.

1.2. La transition vers l'art contemporain : émancipation formelle et mémoire des formes

L'avènement de la modernité artistique en Côte d'Ivoire, particulièrement dynamique à partir de la création de l'École Nationale des Beaux-Arts d'Abidjan dans les années 1960, a souvent été interprété comme une rupture occidentale centripète. Or, une analyse stylistique et théorique approfondie révèle un processus complexe de métissage, d'émancipation formelle et de réappropriation consciente des archétypes traditionnels par les créateurs ivoiriens.

1.2.1. La désacralisation consentie et l'affirmation de la signature individuelle

La transition de l'objet plastique traditionnel vers l'œuvre d'art contemporaine s'accompagne d'une profonde mutation du statut du créateur et de sa création. Alors que le sculpteur classique s'effaçait derrière le caractère communautaire et anonyme de son œuvre (s'exprimant au nom du groupe ou de la divinité), l'artiste contemporain ivoirien s'affirme comme un sujet individuel. Il revendique la paternité de son travail par la signature, intègre un marché de l'art globalisé et exige une liberté esthétique totale vis-à-vis des dogmes culturels.

Pour analyser cette mutation épistémologique, il s'avère indispensable de convoquer les travaux de Sidney Littlefield Kasfir (1999, p. 112) sur la modernité dans l'art africain. L'auteure explique que l'entrée des artistes dans la modernité plastique ne doit pas être perçue comme une perte d'authenticité ou un mimétisme servile de

l'Occident, mais comme une recontextualisation dynamique. L'artiste moderne explore de nouveaux supports (toile de lin, métaux soudés, résines synthétiques, matériaux de récupération) et adopte de nouvelles techniques d'expression (peinture à l'huile, assemblage, installation, performance) tout en restant profondément ancré dans son imaginaire culturel.

En Côte d'Ivoire, cette transition est incarnée par des figures pionnières d'une puissance plastique remarquable. Christian Lattier (1925-1978) a révolutionné la sculpture moderne africaine en abandonnant le travail traditionnel du bois au profit de structures métalliques complexes recouvertes de corde de jute et de sisal. Ses œuvres monumentales, à l'instar des *Ipre* ou du *Christ en croix*, marient la tension dramatique de la sculpture africaine à une liberté formelle absolue. De même, les artistes du mouvement "*Vohou-Vohou*", apparu au début des années 1970 à l'École des Beaux-Arts sous l'impulsion de plasticiens comme Youssouf Bath, Kra Koudougnon ou Théodore Koudougnon, ont opéré une rupture décoloniale décisive :

- **Le rejet catégorique des médiums occidentaux** : Le groupe décrète l'abandon de la peinture à l'huile industrielle et de la toile de lin importée, jugées étrangères à la réalité matérielle africaine.
- **L'ancrage radical dans la matière locale** : Ils préconisent l'emploi exclusif de pigments naturels (extraction d'écorces, latérite, charbon de bois) et de matériaux organiques ou de récupération (toile de jute, écorces battues *tapa*, cauris, sable, écorces de rotin, coquillages).

Par ce geste artistique et politique majeur, les plasticiens du "*Vohou-Vohou*" ont posé les fondations d'une modernité plastique authentiquement ivoirienne, réconciliant la liberté formelle contemporaine avec la matérialité physique et spirituelle de leur terre d'origine.

1.2.2. *La persistance de l'archétype et la réappropriation des symboles traditionnels*

Malgré cette émancipation technique et conceptuelle, l'art contemporain ivoirien reste puissamment irrigué par la « mémoire des formes » (Yacouba Konaté, 2009, p. 115). Les archétypes visuels de la statuaire classique ne disparaissent pas sous le pinceau ou le ciseau des modernistes ; ils subissent une métamorphose sémantique et une réinjection poétique.

Afin de théoriser cette continuité sémantique, Clementine Deliss (1995, p. 82) démontre que l'art moderne africain fonctionne

comme un laboratoire d'hybridation où les structures symboliques traditionnelles sont cryptées puis réinjectées dans le tissu visuel urbain. À titre d'illustration, l'œuvre du peintre James Houra (1952-2020) révèle un travail d'abstraction lyrique remarquable où les silhouettes étirées des statues de fécondité Baoulé apparaissent en filigrane sous des couches de couleurs denses et vibrantes. Houra ne peint pas la statue comme un objet inerte ; il peint l'aura de la statue et le souvenir de sa présence rituelle.

De même, le plasticien Ernest Dükü articule sa recherche plastique autour de la figure du Poro Sénoufo, des idéogrammes Adinkra et des écritures cryptographiques anciennes. En superposant le papier de soie, le tracé à l'encre de Chine et les symboles rituels, Dükü crée un pont visuel entre le passé mythique et les interrogations de la diaspora contemporaine. Chez le sculpteur Jems Koko Bi, le travail du bois brûlé à la tronçonneuse réactive la mémoire de la forêt sacrée Wè pour aborder les thèmes poignants de la migration clandestine, de la mémoire de l'esclavage et de l'exil. La matière-bois n'est plus seulement le support du masque ancestral ; elle devient la chair meurtrie de l'histoire africaine contemporaine.

En outre, l'essor récent de l'art urbain (*Street Art*) dans la métropole d'Abidjan témoigne de la vitalité de cet héritage : les façades bétonnées des communes de Cocody, d'Adjamé ou de Treichville se couvrent de fresques monumentales où les figures hyperréalistes de la jeunesse ivoirienne fusionnent avec les traits géométriques des masques Dan et les motifs textiles Sénoufo. Ce réinvestissement de la rue par la plastique prouve que la mémoire des formes continue d'habiter le quotidien des citoyens.

1.3. Synthèse critique de l'armature théorique : les apports de la recherche académique

Pour asseoir scientifiquement notre première hypothèse, selon laquelle il existe un continuum esthétique solide dans la production plastique ivoirienne reliant le sacré traditionnel aux créations contemporaines, il s'avère indispensable d'opérer une analyse croisée des concepts fondamentaux de l'anthropologie esthétique et de la sociologie de l'art.

1.3.1. La métaphysique de la forme : de l'Ase de Lawal à l'Anatomie de l'Invisible de Blier

Pour approfondir la nature de ce continuum esthétique, il faut comprendre que la forme plastique en Afrique est indissociable d'une dynamique énergétique. Babatunde Lawal (1996, p. 45) théorise à cet égard le concept d'Ase, notion empruntée à la

cosmologie yoruba mais transposable aux cultures du golfe de Guinée, qui désigne la force vitale et la puissance créatrice canalisées par l'artiste. Lawal démontre que cette conception de la création n'a pas disparu avec la laïcisation de l'art : l'artiste contemporain dote son œuvre d'une puissance expressive autonome qui vise à provoquer une réaction physique et émotionnelle chez le spectateur, perpétuant ainsi la fonction dynamique de l'objet ancien.

Parallèlement, Suzanne Preston Blier (1998, p. 124) analyse dans son ouvrage majeur sur l'« anatomie de l'invisible » la manière dont les peuples d'Afrique de l'Ouest matérialisent des concepts métaphysiques complexes à travers des structures plastiques précises (axes de symétrie, proportions inversées, saillies anatomiques). L'analyse de Blier permet de comprendre que l'abstraction présente dans l'art contemporain ivoirien n'est pas une simple imitation formelle des avant-gardes cubistes ou expressionnistes occidentales, mais bien la continuation logique d'une pensée plastique séculaire qui a toujours privilégié la structure interne, la charge symbolique et la signification spirituelle sur le mimétisme photographique superficiel.

1.3.2. Rigueur structurelle et dynamique de changement : d'Adams à Förster

D'autre part, les travaux de Moni Adams (1989, p. 73) ont permis de déconstruire définitivement les théories évolutionnistes qui qualifiaient l'art traditionnel de « spontané » ou de « primitif ». Par une analyse structuraliste rigoureuse des masques et de la statuaire de Côte d'Ivoire, Adams démontre que chaque œuvre répond à un système de représentation logique, régi par des règles de composition fondées sur l'équilibre des oppositions (masculin/féminin, lisse/rugueux, sacré/profane). Ce cadre conceptuel prouve que le continuum plastique ivoirien repose sur des bases cognitives et géométriques extrêmement solides, capables de traverser les siècles sans perdre leur intelligibilité.

Cette rigueur structurelle n'a jamais été synonyme une stagnation figée, comme le souligne Till Förster (1988, p. 156) dans ses recherches sur l'évolution esthétique Sénoufo. Förster démontre comment les corporations de sculpteurs traditionnels ont su, dès la première moitié du XX^e siècle, développer une production profane de haute qualité destinée à des commanditaires extérieurs ou à la contemplation publique sans pour autant renier leur grammaire visuelle fondamentale. Cette capacité d'adaptation historique constitue une véritable stratégie de négociation culturelle, annonçant

directement les dynamiques contemporaines de mise en patrimoine et de valorisation touristique.

Enfin, l'étude pionnière de Susan M. Vogel (1997, p. 89) sur l'art Baoulé apporte un éclairage indispensable sur la régulation du regard. Vogel met en évidence que dans les sociétés ivoiriennes, la valeur d'une œuvre dépend de la gestion stricte de son accessibilité visuelle : certaines statues sont faites pour être vues par tous, tandis que d'autres doivent rester cachées sous peine de perdre leur efficacité sacrée. Cette dialectique du visible et du caché fournit les fondements théoriques nécessaires pour concevoir aujourd'hui des dispositifs scénographiques et muséographiques respectueux de l'intégrité culturelle des objets, tout en offrant au public touristique une expérience esthétique enrichissante et scientifiquement étayée.

Dès lors, la compréhension de ce continuum esthétique invite à interroger la manière dont ces formes sacrées et contemporaines s'insèrent dans les réseaux de valorisation touristique et la fabrique économique du territoire ivoirien.

2. Mise en tourisme, économie symbolique et fabrique territoriale des lieux de création

L'articulation entre la création plastique et la valorisation touristique ne saurait être réduite à une simple transaction marchande opportuniste ou à l'apposition d'enseignes promotionnelles sur des sites d'artisanat. En effet, transformer une tradition plastique séculaire ou un réseau d'ateliers contemporains en ressource touristique active exige de comprendre les mécanismes économiques et sociologiques subtils par lesquels un artefact, une performance ou un espace d'exposition acquièrent une valeur d'attractivité à l'échelle internationale. Cependant, cette dynamique de mise en tourisme comporte une ambivalence fondamentale : d'un côté, elle offre une opportunité historique de diversification économique, de financement autonome pour la création et de réappropriation de la souveraineté culturelle ; de l'autre, elle expose le patrimoine plastique aux risques graves de marchandisation superficielle, de dépréciation stylistique et d'acculturation visuelle (Rachid Amirou, 2000, p. 82 ; Xavier Greffe, 2003, p. 104). Ce chapitre analyse les conditions théoriques, institutionnelles et spatiales sous lesquelles l'art plastique ivoirien peut devenir la pierre angulaire d'un marketing territorial éthique et pérenne.

2.1. La transfiguration de la valeur : de la valeur de culte à la valeur d'usage touristique

Pour appréhender la mise en marché de l'art plastique ivoirien sans verser dans des jugements de valeur réducteurs, il s'avère indispensable d'interroger la métamorphose de la valeur d'un artefact lorsqu'il passe du sanctuaire communautaire au marché du tourisme mémoriel et esthétique.

2.1.1. *La théorisation benjaminienne appliquée au patrimoine plastique*

À cet égard, le cadre théorique développé par Walter Benjamin (1935) dans ses réflexions fondamentales sur l'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique fournit une grille de lecture éminemment féconde. Benjamin postule que l'œuvre d'art traditionnelle possède une « aura » singulière, indissociable de son ancrage rituel, de son caractère sacré et de son unicité spatio-temporelle, ce qu'il nomme la *valeur de culte*. Or, l'insertion de la sculpture ou du masque dans le circuit de la consommation touristique, de la photographie de masse et de la reproduction industrielle provoque un glissement inéluctable vers la *valeur d'exposition*.

En contexte ivoirien, ce glissement conceptuel ne doit pas être interprété comme une déchéance irréversible ou une profanation systématique. Lorsqu'un masque Sénoufo ou une statuette de fécondité Baoulé quitte l'espace restreint du bois sacré pour intégrer la vitrine d'un musée national, d'une galerie privée abidjanaise ou d'un catalogue touristique international, son aura ne disparaît pas entièrement ; elle subit une mutation structurelle (Jean Bazin, 2008, p. 64). L'objet cesse de fonctionner comme un médiateur spirituel direct entre les hommes et les ancêtres pour devenir un médiateur culturel et esthétique entre une société locale et des visiteurs extérieurs. C'est précisément cette aura résiduelle (l'illusion poétique ou la promesse d'une confrontation authentique avec la mémoire vive d'un territoire) qui constitue le moteur principal du désir du voyageur et la source de la valeur économique attribuée à l'objet.

2.1.2. *Le concept d'« authenticité mise en scène » de MacCannell*

Parallèlement à la théorie benjaminienne de la valeur, le sociologue Dean MacCannell (1999, p. 112) a démontré dans ses travaux pionniers sur l'économie du tourisme que le voyageur contemporain est mû par une quête obsessionnelle d'« authenticité », mais que cette authenticité lui est presque toujours présentée au travers de scénographies soigneusement structurées. MacCannell

identifie une dialectique spatiale et sociale entre l' « arrière-scène » (*backstage*) : le lieu intime où la vie rituelle, la création artisanale et les relations communautaires se déroulent hors du regard des étrangers et la « scène » (*frontstage*), l'espace aménagé, sécurisé et codifié pour la réception des touristes.

Dans l'espace touristique ivoirien, la méconnaissance ou le mauvais maniement de cette frontière subtile engendre deux écueils dévastateurs :

- **La profanation destructrice de l'arrière-scène** : L'intrusion non régulée d'itinéraires touristiques au cœur d'espaces rituels actifs (tels que les bois sacrés du Poro dans le Nord ou les cours rituelles d'initiation à l'Ouest) désacralise les pratiques, suscite des conflits intergénérationnels violents et détruit la cohérence socioculturelle qui faisait la valeur même du site.
- **La théâtralisation artificielle de la scène** : La présentation de simulacres de danses rituelles ou la vente de masques vidés de leur substance esthétique dans des décors d'emprunt génèrent chez le visiteur averti un sentiment immédiat d'artifice, entraînant la dépréciation de l'image de marque de la destination.

Dès lors, le défi majeur d'une ingénierie touristique éthique en Côte d'Ivoire réside dans la conception d'espaces de médiation rigoureux. L'arrière-scène rituelle doit être sanctuarisée et strictement protégée de l'intrusion touristique, tandis que la scène publique doit bénéficier d'un aménagement scénographique de haut niveau, capable d'offrir au visiteur un décodage pédagogique, historique et esthétique de l'œuvre sans sacrifier le secret rituel (Chantal Origet du Cluzeau, 2013, p. 94).

2.2. L'économie symbolique des lieux de création : de l'atelier local au district culturel urbain

L'attractivité touristique liée aux arts plastiques ne saurait reposer uniquement sur la présentation de collections muséales passées ou sur la nostalgie d'un monde rituel éteint ; elle s'alimente au premier chef de la vitalité des lieux de création contemporains. À cet égard, la notion de « capital symbolique » conceptualisée par Pierre Bourdieu (1994) permet de comprendre comment la valeur artistique pure : reconnue par les pairs et les institutions de critique se convertit en valeur économique, financière et touristique au bénéfice d'un territoire.

2.2.1. *La polarisation de la scène abidjanaise : galeries, fondations et événements majeurs*

Considérée comme l'une des capitales incontournables de l'art contemporain à l'échelle du continent africain, la métropole d'Abidjan illustre avec une clarté remarquable la théorie des réseaux d'innovation et des districts culturels développée par le géographe Allen J. Scott (2000, p. 45). En effet, la concentration spatiale dans des quartiers spécifiques (Cocody, Marcory Zone 4, Plateau, ou la cité historique de Grand-Bassam) de fondations d'art contemporain privées, de galeries marchandes de renommée internationale, d'ateliers d'artistes en résidence et de lieux d'exposition indépendants crée un *cluster* créatif à haute intensité.

Ces infrastructures privées et institutionnelles ne fonctionnent pas comme des îlots isolés. Au contraire, elles génèrent une véritable économie créative périphérique aux retombées touristiques directes :

- **Un flux croissant de tourisme culturel à fort pouvoir d'achat :**
La tenue régulière de vernissages internationaux, de foires d'art contemporain et de ventes aux enchères draine une clientèle d'experts, de collectionneurs, de conservateurs de musées et de journalistes spécialisés du monde entier, stimulant le secteur hôtelier de luxe, la restauration et les transports aériens.
- **Une requalification esthétique du paysage urbain :**
L'installation de sculptures monumentales dans l'espace public, la prolifération de fresques murales d'art urbain et la réhabilitation architecturale de bâtiments patrimoniaux pour accueillir des espaces d'art transfigurent l'image de la ville. Abidjan cesse d'être perçue comme un simple centre d'affaires lagunaire pour devenir une métropole culturelle vibrante et avant-gardiste (Yacouba Konaté, 2009, p. 128).

2.2.2. *Les foyers d'artisanat d'art et la menace du « Souvenir Art »*

En contrepartie de cette effervescence des scènes urbaines contemporaines, les foyers traditionnels de sculpture et d'artisanat d'art situés en région (comme le village des sculpteurs de Grand-Bassam, les coopératives de tisserands de Waraniéné ou les fondeurs de bronze de Koni près de Korhogo) sont confrontés à de graves pressions économiques et esthétiques.

Afin de théoriser cette dérive potentielle, il convient de mobiliser les travaux critiques de Rachid Amirou (2000, p. 88) sur la folklorisation de l'exotisme. Soumis aux exigences de rentabilité immédiate et à la demande de touristes de passage en quête d'objets bon marché et faciles à transporter, l'artisan d'art est poussé à

adapter sa production aux standards d'un marché de masse décontextualisé. Ce phénomène entraîne des altérations formelles irréversibles :

- L'abandon des bois d'œuvre traditionnels à séchage long au profit de essences de moindre qualité, entraînant le fissurement rapide des pièces.
- Le raccourcissement des temps de travail, l'omission des détails d'isolation esthétique et le remplacement des patines végétales par des peintures industrielles toxiques.
- La reproduction en série de motifs stéréotypés déconnectés de leur signification symbolique d'origine, transformant le maître artisan en un simple exécutant de pièces bon marché, souvent désignées par le terme péjoratif d' « art d'aéroport » ou de « *Souvenir Art* ».

Pour enrayer cette spirale de dévaluation symbolique et économique, Xavier Greffe (2003, p. 118) démontre la nécessité impérative d'une intervention publique fondée sur la labellisation et la certification d'origine. Seule la création d'un label de qualité rigoureux (garantissant l'authenticité des matériaux, le respect du temps de séchage, la juste rémunération des créateurs et la traçabilité des savoir-faire initiatiques) est en mesure de préserver la valeur économique de l'artisanat d'art et de maintenir la confiance des acheteurs internationaux.

2.3. L'intégration des arts plastiques dans la fabrique territoriale et la destination Côte d'Ivoire

L'inscription de la création visuelle dans la stratégie globale de développement touristique de la Côte d'Ivoire exige un basculement de paradigme fondamental : l'art ne doit plus être considéré comme un simple ornement décoratif secondaire destiné à meubler les halls d'hôtels, mais comme un facteur structurant de la planification spatiale et de l'aménagement du territoire (Jean-Marie Breton, 2001, p. 56).

2.3.1. *L'architecture hôtelière et l'urbanisme comme supports plastiques*

Dans la perspective du marketing territorial théorisé par Philip Kotler et al. (1993, p. 74), la différenciation concurrentielle d'une destination touristique face à la mondialisation repose sur la construction d'une identité visuelle forte, singulière et immédiatement reconnaissable. À cet égard, l'intégration systématique des arts plastiques dans la conception architecturale

des infrastructures touristiques offre un levier stratégique de première importance.

En s'appuyant sur les thèses d'Henri Lefebvre (1974) relatives à la production sociale de l'espace, il apparaît clairement que l'espace touristique ne préexiste pas aux pratiques ; il se fabrique par la superposition de signes, de formes et de symboles culturels. Un complexe hôtelier ou une gare aéroportuaire qui intègre dès sa conception des bas-reliefs sculptés par des maîtres locaux, des structures murales inspirées des toiles de Korhogo, des installations de luminaires en vannerie traditionnelle ou des peintures contemporaines de premier plan ne vend plus un simple service d'hébergement ou de transit ; il propose une immersion esthétique complète dans l'âme du pays. L'infrastructure d'accueil devient elle-même une étape muséale, enrichissant le séjour du visiteur dès son arrivée sur le sol national.

2.3.2. La cartographie des circuits d'art : le concept de route culturelle

Enfin, pour éviter que les retombées économiques du tourisme culturel ne restent confisquées par la métropole abidjanaise, il s'avère indispensable d'organiser la spatialisation de l'offre plastique sur l'ensemble du territoire national à travers le concept de « route culturelle », formalisé par le Conseil de l'Europe (2015) comme un outil majeur de développement local durable.

La géographie plastique de la Côte d'Ivoire permet de concevoir une structuration du territoire en trois grands corridors plastiques complémentaires :

- **Le Corridor Lagunaire et Littoral (Abidjan – Grand-Bassam – Jacqueville)** : Pôle majeur axé sur la scène contemporaine avant-gardiste (galeries, fondations), la sculpture sur bois côtière, la valorisation du patrimoine architectural colonial par les arts visuels et les résidences d'artistes internationales.
- **Le Corridor des Maîtres du Bois et du Bronze (Yamoussoukro – Bouaké – Korhogo)** : Itinéraire structuré autour des centres traditionnels de sculpture Sénoufo et Baoulé, des ateliers de tissage de Waraniéné, de la poterie féminine de Katiola et des cours de sculpteurs sur bronze à la cire perdue de Koni.
- **Le Corridor des Masques et des Reliefs (Man – Danané – Biankouma)** : Circuit à haute valeur mémorielle et environnementale, dédié à l'observation sémiotique et encadrée des traditions masquées Wè et Dan, adossé à la découverte des paysages montagneux de l'Ouest.

2.3.3. Synthèse des dimensions de la valeur plastique appliquée au territoire

La réussite de cette stratégie d'aménagement repose sur la gestion équilibrée de trois dimensions de la valeur artistique. Premièrement, la valeur d'aura et d'exposition (théorisée par Walter Benjamin et Jean Bazin) fonde l'attractivité mémorielle des collections muséales, mais nécessite une régulation par la muséographie d'interprétation pour éviter la désacralisation brutale des objets. Deuxièmement, le capital symbolique et la dynamique de cluster (analysés par Pierre Bourdieu et Allen J. Scott) alimentent le rayonnement international d'Abidjan et le tourisme d'affaires, mais doivent être démocratisés par la médiation dans l'espace public pour ne pas devenir une enclave élitiste. Enfin, la ressource territoriale (mise en avant par Xavier Greffe et Philip Kotler) crée des emplois locaux durables par la diversification des routes culturelles, à condition d'être protégée de la standardisation du *Souvenir Art* par des politiques de labellisation strictes.

En somme, la mise en tourisme des arts plastiques ivoiriens constitue une opération délicate de conversion symbolique et économique. Si la tentation de la folklorisation et la dégradation de la qualité plastique représentent des menaces réelles face à la pression marchande, la mobilisation d'instruments théoriques et opérationnels solides (fondés sur la protection absolue de l'arrière-scène rituelle, la labellisation rigoureuse des savoir-faire et l'intégration de la création visuelle dans l'urbanisme) permet de transformer le patrimoine plastique en un puissant moteur de développement territorial équilibré. La définition des outils opérationnels de cette médiation esthétique et la formulation de recommandations stratégiques feront dès lors l'objet du troisième et dernier chapitre de cette étude.

3. Cadre stratégique, ingénierie de la médiation et prospective du tourisme plastique en Côte d'Ivoire

Comme l'a démontré l'analyse des mécanismes économiques et territoriaux de la création plastique, la valorisation du patrimoine visuel ivoirien exige de dépasser la simple constatation des potentialités pour bâtir une ingénierie opérationnelle. En effet, abandonner le secteur des arts plastiques aux seules forces spontanées du marché expose la Côte d'Ivoire au risque de la standardisation esthétique et de la marginalisation des acteurs locaux (Xavier Greffe, 2003, p. 142 ; Rachid Amirou, 2000, p. 110).

Ce troisième chapitre formule un cadre stratégique unifié visant à concilier la préservation de l'intégrité symbolique des œuvres avec le développement d'une industrie touristique créative haut de

gamme. Il s'agit d'analyser les mécanismes de labellisation, de modéliser des dispositifs scénographiques novateurs et de proposer des axes politiques concrets pour faire de la Côte d'Ivoire un pôle d'excellence du tourisme esthétique africain.

3.1. Normes, certification et souveraineté culturelle : la gouvernance du label plastique

La lutte contre la dégradation formelle de l'artisanat d'art et la spoliation de la propriété intellectuelle des créateurs traditionnels constitue le préalable indispensable à toute mise en tourisme pérenne. Sans mécanismes de contrôle rigoureux, le « *Souvenir Art* » menace d'évincer la véritable création plastique de l'espace public (Xavier Greffe, 2003, p. 120).

3.1.1. L'élaboration d'un cadre normatif national de labellisation

Pour enrayer cette dépréciation symbolique et économique, il convient de s'inspirer des théories de l'économie de la qualité développées par Lucien Karpik (2007) dans son analyse des marchés d'opacité. Sur les marchés de l'art et de l'artisanat d'art, le consommateur ou le touriste se trouve en situation d'asymétrie d'information : il lui est extrêmement difficile d'évaluer, à la seule observation visuelle, la qualité d'un bois, l'authenticité d'une patine ou le respect des protocoles de création.

La mise en place d'un label d'État, que l'on pourrait intituler « *Art et Tradition Plastique de Côte d'Ivoire* », constitue le dispositif d'engagement de qualité indispensable. Ce label doit reposer sur un cahier des charges strict, élaboré conjointement par le Ministère de la Culture, le Ministère du Tourisme, la Chambre Nationale des Métiers et des associations d'experts en anthropologie de l'art. Ce cahier des charges doit garantir :

- **L'origine et la traçabilité des matériaux** : L'obligation d'utiliser des essences de bois locales issues d'une gestion forestière durable et le bannissement des vernis et peintures toxiques de synthèse au profit de patines végétales ou minérales traditionnelles.
- **Le respect des temps de maturation** : La certification que le séchage du bois et l'application des traitements respectent les délais techniques garantissant la durabilité des pièces sculptées.
- **La traçabilité de la maîtrise technique** : L'identification précise du maître artisan ou du collectif de création, assortie d'une fiche signalétique décrivant le contexte sémiotique et historique de l'œuvre.

3.1.2. La protection du Droit d'Auteur et de la Propriété Intellectuelle Collective

Un autre axe fondamental de cette gouvernance réside dans la protection des Indication Géographiques Protégées (IGP) appliquées aux savoir-faire d'artisanat d'art. Les travaux de la Professeure Séverine Dusollier (2007, p. 89) sur la propriété intellectuelle et le patrimoine culturel immatériel soulignent que la législation classique du droit d'auteur (conçue pour protéger un créateur individuel identifié) s'avère souvent inadaptée aux créations communautaires traditionnelles.

En Côte d'Ivoire, les toiles peintes de Korhogo, la poterie de Mangoro (Katiola) ou la fonte du bronze de Koni résultent de savoir-faire collectifs transmis au sein de corporations séculaires. Dès lors, l'enregistrement de ces productions auprès de l'Organisation Africaine de la Propriété Intellectuelle (OAPI) sous forme de marques collectives de certification garantit que les retombées économiques tirées de la commercialisation touristique reviennent directement aux communautés créatrices. Ce mécanisme renforce la souveraineté culturelle des populations rurales et combat le plagiat industriel importé.

3.2. Scénographie, numérique et médiation éthique : l'expérience du visiteur

La mise en valeur touristique des arts plastiques exige une refonte des dispositifs de médiation. Présenter un masque ou une statue rituelle dans une vitrine en verre dotée d'une simple étiquette signalétique constitue une erreur muséographique majeure, réduisant un objet dynamique et performatif à une simple forme inerte (Susan M. Vogel, 1997, p. 95 ; Jean Bazin, 2008, p. 78).

3.2.1. La muséographie d'immersion et de restitution contextuelle

Afin de redonner à l'œuvre plastique sa densité esthétique et spirituelle, il s'avère indispensable d'adopter les principes de la « muséographie d'incarnation » conceptualisée par Hugues de Varine (2002) dans sa théorie des écomusées. Le dispositif scénographique ne doit plus chercher à isoler l'objet, mais à reconstituer son environnement performatif sans profaner les secrets rituels.

Dans les musées nationaux et les centres d'interprétation régionaux (tels que le Musée des Civilisations de Côte d'Ivoire à Abidjan ou les musées régionaux de Korhogo et de Man), la mise en scène des collections doit intégrer :

- **La création de parcours polyphoniques** : L'association des objets plastiques à des univers sonores contrôlés (chants

initiatiques profanes, rythmes de tambours sacrés) et à des jeux de lumière recréant la pénombre des sous-bois ou l'atmosphère des cours rituelles.

- **Le recours aux arts vivants** : L'organisation de performances théâtrales et chorégraphiques expliquant la fonction du masque en mouvement, permettant au visiteur de comprendre que la sculpture n'est que la tête d'un corps dansant global.

3.2.2. Le numérique comme outil de préservation et de médiation augmentée

L'intégration des technologies numériques modernes offre des perspectives révolutionnaires pour la médiation des arts plastiques en Côte d'Ivoire, rejoignant les théories de Lev Manovich (2001) sur le langage des nouveaux médias. La numérisation 3D haute définition, la réalité augmentée et la réalité virtuelle permettent de résoudre le dilemme théorique identifié par Dean MacCannell entre préservation de l'arrière-scène et satisfaction de la curiosité touristique.

Grâce à la création de « jumeaux numériques » de haute précision des masques sacrés ou des sanctuaires d'accès restreint :

- **La visite virtuelle de l'arrière-scène** : Le touriste peut explorer, via un casque de réalité virtuelle dans un centre d'interprétation, une modélisation 3D d'une cérémonie rituelle ou d'un bois sacré sans qu'aucun pied étranger ne foule le sol consacré.
- **L'interaction pédagogique augmentée** : L'application d'outils de réalité augmentée sur Smartphone permet au visiteur, lorsqu'il pointe son écran vers une statue Baoulé ou Lobi, de faire apparaître en surimpression la signification des scarifications, la nature des patines et les mythes fondateurs associés.

Ce recours au numérique ne se substitue pas à la confrontation physique avec l'œuvre ; il prépare et enrichit le regard du visiteur tout en constituant une archive numérique inestimable pour la conservation du patrimoine national face aux risques de détérioration ou de vol.

3.3. Analyse croisée de l'ingénierie opérationnelle : de la norme à l'expérience touristique

Afin d'asseoir la validité scientifique de notre seconde hypothèse, selon laquelle une stratégie intégrée de médiation et de labellisation permet de maximiser les retombées économiques du

tourisme tout en préservant l'intégrité du patrimoine plastique, il convient d'opérer une synthèse critique des leviers d'action et de leurs fondements théoriques :

L'action combinée de Lucien Karpik (2007) et de Séverine Dusollier (2007) démontre que la régulation du marché par des labels d'État et des Indications Géographiques Protégées constitue l'unique moyen de transformer des savoir-faire traditionnels fragiles en actifs économiques souverains. Ce volet juridique et normatif garantit la rémunération équitable des maîtres sculpteurs et protège le territoire contre la concurrence déloyale des reproductions industrielles.

Sur le plan de l'expérience touristique, l'articulation entre la muséographie d'incarnation d'Hugues de Varine (2002) et la théorie des nouveaux médias de Lev Manovich (2001) apporte une solution opérationnelle au problème de la désacralisation des objets rituels. En utilisant la réalité augmentée et les scénographies immersives, la médiation culturelle parvient à restituer l'« aura » benjaminienne de l'œuvre sans violer les espaces rituels fermés. L'expérience du visiteur gagne en profondeur cognitive et émotionnelle, élevant le niveau de satisfaction globale et le positionnement haut de gamme de la destination Côte d'Ivoire.

3.4. Feuille de route prospective et recommandations politiques pour la Côte d'Ivoire

Pour convertir ces orientations théoriques et muséographiques en résultats opérationnels à l'horizon 2030, il s'avère indispensable de formuler une feuille de route prospective articulée autour de quatre recommandations politiques majeures.

- **Recommandation 1** : Le déploiement du réseau des « Maisons de la Création et du Masque » : Afin d'irriguer les territoires ruraux et d'organiser les corridors touristiques définis au chapitre 2, le Ministère du Tourisme doit financer la construction de structures d'accueil de petite échelle appelées *Maisons de la Création et du Masque*. Implantées dans les foyers artistiques majeurs (Korhogo, Man, Bouna, Bondoukou, Katiola), ces maisons fonctionneraient comme des centres d'interprétation locaux gérés conjointement par les autorités municipales et les corporations d'artistes. Elles offriraient aux visiteurs une étape d'information scientifique, une boutique certifiée et un espace d'ateliers vivants.
- **Recommandation 2** : L'institution d'un « 1% Artistique » appliqué aux infrastructures touristiques : À l'instar des mécanismes de soutien à la création en vigueur dans certaines grandes démocraties culturelles, la Côte d'Ivoire doit instaurer

une obligation légale imposant à tout promoteur immobilier construisant un complexe hôtelier, un aéroport ou une infrastructure publique financée par l'État de consacrer 1% du budget total du chantier à la commande d'œuvres plastiques monumentales auprès d'artistes ou d'artisans d'art locaux résidant en Côte d'Ivoire. Cette mesure injecterait des liquidités considérables dans l'économie créative tout en garantissant l'identité visuelle du territoire.

- **Recommandation 3** : La création d'un Pass Culturel et Touristique Numérique (« Côte d'Ivoire Art Pass ») : Enfin, pour faciliter le parcours du voyageur et stimuler la fréquentation des sites, il est recommandé de développer une plateforme numérique unifiée accessible sur Smartphone. Ce *Pass* donnerait accès à un réseau partenaire comprenant le Musée des Civilisations d'Abidjan, les fondations privées d'art contemporain, les galeries affiliées, les Maisons de la Création en région et les ateliers d'artistes certifiés. Intégrant un système de géolocalisation, des guides audios multilingues et un portefeuille d'achat certifié, cet outil offrirait une lisibilité totale à l'offre plastique ivoirienne sur la scène internationale.

Conclusion

En conclusion, cette recherche a permis de démontrer la pertinence des deux hypothèses fondamentales posées en introduction. D'une part, la production plastique ivoirienne ne souffre d'aucune rupture ontologique : des statuaire sacrées Sénoufo, Baoulé, Dan ou Lobi aux créations contemporaines les plus avant-gardistes d'Abidjan, un continuum esthétique et sémantique remarquable assure la transmission de la mémoire des formes. D'autre part, la valorisation touristique de cet héritage ne condamne pas inéluctablement l'art à la folklorisation ou au *Souvenir Art* : l'application d'une ingénierie de médiation éthique, adossée à une politique de labellisation stricte et à l'intégration du numérique, permet de transformer l'art visuel en un levier souverain de développement territorial durable. En affirmant la primauté de sa création visuelle, la Côte d'Ivoire ne vend pas seulement une destination touristique ; elle offre au monde une confrontation inoubliable avec la puissance vivante de l'imaginaire africain.

Toutefois, la réussite d'un tel modèle en Côte d'Ivoire pose la question de son articulation avec l'écosystème culturel ouest-africain. Dans quelle mesure l'intégration de ces corridors touristiques

plastiques au sein de réseaux transfrontaliers (avec le Mali, le Burkina Faso ou le Ghana) permettrait-elle d'élever le tourisme culturel au rang de moteur d'intégration régionale pour la CEDEAO ?

Références bibliographiques

- Adams, M. (1989). African visual arts from a structural point of view. *African Studies Review*, 32(2), 55-102.
- Amirou, R. (2000). *Imaginaire du tourisme culturel*. Presses Universitaires de France.
- Bazin, J. (2008). *Des clous, des objets, des dieux : Essais d'anthropologie de la religion*. Éditions de l'ÉCOLE des Hautes Études en Sciences Sociales.
- Benjamin, W. (1935). *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*. Denoël.
- Blier, S. P. (1998). *The royal arts of Africa: The majesty of form*. Laurence King Publishing.
- Bourdieu, P. (1994). *Raisons pratiques : Sur la théorie de l'action*. Éditions du Seuil.
- Boyer, A.-M. (2007). *Les arts d'Afrique*. Hazan.
- Breton, J.-M. (2001). *Patrimoine, tourisme et développement durable*. Karthala.
- Conseil de l'Europe. (2015). *Les itinéraires culturels du Conseil de l'Europe*. Éditions du Conseil de l'Europe.
- Deliss, C. (Éd.). (1995). *Seven Stories about Modern Art in Africa*. Whitechapel Art Gallery / Flammarion.
- Dusollier, S. (2007). *Droit d'auteur et emprise des exclusivités sur l'information : Modèles et alternatives*. Larcier.
- Förster, T. (1988). *Kunst der Senufo*. Museum für Völkerkunde.
- Greffe, X. (2003). *La valorisation économique du patrimoine*. La Documentation Française.
- Holas, B. (1968). *L'imagerie rituelle en Côte d'Ivoire*. Arts et Métiers Graphiques.
- Holas, B. (1993). *Les masques ivoiriens*. Éditions CEDA.
- Karpik, L. (2007). *L'économie des singularités*. Gallimard.
- Kasfir, S. L. (1999). *Contemporary African Art*. Thames & Hudson.
- Konaté, Y. (2009). *La biennale de Dakar : Pour une esthétique de la création africaine contemporaine*. L'Harmattan.
- Kotler, P., Haider, D. H., & Rein, I. (1993). *Marketing Places: Attracting Investment, Industry, and Tourism to Cities, States, and Nations*. The Free Press.

- Lawal, B. (1996). *The Gelede Spectacle: Art, Gender, and Social Harmony in African Culture*. University of Washington Press.
- Lefebvre, H. (1974). *La production de l'espace*. Anthropos.
- MacCannell, D. (1999). *The Tourist: A New Theory of the Leisure Class* (3^e éd.). University of California Press.
- Manovich, L. (2001). *The Language of New Media*. MIT Press.
- Memel-Fotê, H. (1980). *Le système politique de Récidive : Histoire, structure, idéologie*. Présence Africaine.
- Origet du Cluzeau, C. (2013). *Le tourisme culturel*. Presses Universitaires de France.
- Scott, A. J. (2000). *The Cultural Economy of Cities: Essays on the Geography of Image-Producing Industries*. SAGE Publications.
- Thompson, R. F. (1974). *African Art in Motion: Icon and Act*. University of California Press.
- Varine, H. de. (2002). *Les racines du futur : Le patrimoine au service du développement local*. Éditions Amsilia.
- Vogel, S. M. (1997). *Baule: African Art, Western Eyes*. Yale University Press.