

# Journal International des Sachants

REVUE SCIENTIFIQUE  
PLURIDISCIPLINAIRE



Journal International  
des Sachants



Fréquence  
**TRIMESTRIELLE**

ISSN-P : 3079-3009

ISSN-L : 3079-3017

[www.revuejds.net](http://www.revuejds.net)

[info@revuejds.net](mailto:info@revuejds.net)

**Volume 2,  
Numéro 2,  
Mai 2026**





**Journal International  
des Sachants**



**Revue scientifique pluridisciplinaire**

**ISSN-P: 3079-3009**

**ISSN-L: 3079-3017**

**Site web: <https://revuejds.net/>**

**Email : [revuejds@gmail.com](mailto:revuejds@gmail.com)**

**Publié en Open Access**



**Abidjan, République de Côte d'Ivoire**

**ISSN-P: 3079-3009**

**ISSN-L: 3079-3017**

## INDEXATIONS ET REFERENCEMENTS INTERNATIONAUX

Pour toutes informations sur les indexations et référencements internationaux du **Journal International des Sachants (JDS)**, consultez les bases de données ci-dessous :



<https://sjifactor.com/passport.php?id=24370>



<https://journalseeker.researchbib.com/view/issn/3079-3009>



<https://ascidatabase.com/masterjournalist.php?v=3079-3009>



<https://ipindexing.com/journal-details/Journal-International-des-Sachants-/2526>



<https://www.entrevues.org/revues/journal-international-des-sachants/>

**Impact factor : SJIF 2026 : 5.329**

ISSN-P: 3079-3009

ISSN-L: 3079-3017

REVUE ELECTRONIQUE

## **Journal International des Sachants (JDS)**

**Revue Scientifique pluridisciplinaire**

ISSN-P: 3079-3009 (Print ou imprimé)

ISSN-L: 3079-3017 (Online ou en Ligne)

### **Equipe Editoriale**

Directeur de publication : Les Éditions Croco

Rédacteur en chef : SANOGO Tiantio Epouse BAMBA, INSAAC, Côte d'Ivoire

Chargé de diffusion et de marketing : ETTIEN N'Doua Etienne, UFHB, Côte d'Ivoire

Webmaster : KOUAKOU Kouadio Sanguen, UAO, Côte d'Ivoire

### **Comité Scientifique**

ADOUBI Thierry Hugues, Maître conférences, Université Alassane Ouattara ;

ALLABA Djama Ignace, Maître de Conférences, Université Félix Houphouët-Boigny ;

ASSEKA Tchoman François, Maître de conférences, Institut National Supérieur des Arts et de l'Action Culturelle (INSAAC) ;

ASSUÉ Yao Jean-Aimé, Maître de Conférences, Géographie, Université Alassane Ouattara ;

BA Idrissa, Professeur Titulaire, Université Cheikh Anta Diop ;

BAKAYOKO Mamadou, Maître de Conférence, Université Alassane Ouattara ;

BAMBA Mamadou, Professeur titulaire, Université Alassane Ouattara ;

DIARRASSOUBA Bazoumana, Maître de conférences, Université Alassane Ouattara ;

FAYE Valy, Maître de Conférences, Université Cheikh Anta Diop de Dakar ;

KAMARA Adama, Maître de Conférences, Université Alassane Ouattara ;

KAZON Diescieu Aubin Sylvère, Maître de Conférence, Université Félix Houphouët-Boigny ;

KOUASSI Kouakou Siméon, Professeur titulaire, Université de San-Pedro ;

N'DAH Didier, professeur titulaire, Université d'Abomey-Calavi ;

OULAI Jean-Claude, Professeur titulaire, Communication, Université Alassane Ouattara ;

SARR Nissire Mouhamadou, Maître de Conférences, Université Cheikh Anta Diop ;

SILUE Oumar, Maître conférences, Université Alassane Ouattara ;

TOPPE Eckra Lath, Maître de conférences, Université Alassane Ouattara ;

**ISSN-P: 3079-3009**

**ISSN-L: 3079-3017**

## **Comité de lecture**

AYENON Séka Fernand, Maître de Conférences, Université Félix Houphouët-Boigny ;  
 KANGA Kouakou Hermann Michel, Maître de Conférences, Université Alassane Ouattara ;  
 KAZON Diescieu Aubin Sylvère, Maître de Conférences, Université Félix Houphouët-Boigny ;  
 KONAN Koffi Syntor, Maître de Conférences, Université Alassane Ouattara ;  
 MAMADOU Bamba, Maître de Conférences, Université Alassane Ouattara ;  
 MEITÉ Ben Soualiou, Maître de Conférences, Université Félix Houphouët-Boigny ;  
 OZOUKOU Koudou François, Maître-Assistant, Université Alassane Ouattara ;  
 SIDIBÉ Moussa, Maître de conférences, Université Alassane Ouattara ;  
 SILUE N'tchabétien Oumar, Maître de Conférences, Université Alassane Ouattara ;  
 TRAORE Amadou, Maître de Conférences, Université de Ségou

## **Comité de rédaction**

AHOUE Jean-Jacques, Assistant, Université de San-Pedro ;  
 ASSEKA Tchoman François Maître de conférences, Institut National Supérieur des Arts et de  
 l'Action Culturelle (INSAAC) ;  
 BALDÉ Yoro Mamadou, Maître-Assistant, FASTEF, Université Cheikh Anta Diop de Dakar ;  
 BAMBA Fatoumata, Maître Assistant, Université Péléforo Gon Coulibaly ;  
 BROU N'Goran Alphonse, Maître-Assistant, Université Alassane Ouattara ;  
 COULIBALY Wayarga, Assistant, Université Félix Houphouët-Boigny ;  
 COULIBALY Yallamoussa, Assistant, Université Alassane Ouattara ;  
 DAO Salifou, Assistant, Institut National Supérieur des Arts et de l'Action Culturelle  
 (INSAAC) ;  
 DJE Yao Lopez, Assistant, Université Alassane Ouattara ;  
 DJIGUE Sidjé Edwige Françoise, Maître-Assistante, Université Alassane Ouattara ;  
 DJOKOURI Innocent, Maître-Assistante, Université Péléforo Gon Coulibaly ;  
 GBOLA serge Arnaud, Maître Assistant, Institut National Supérieur des Arts et de l'Action  
 Culturelle (INSAAC) ;  
 EHILE Kadja Olivier Maître-Assistant, Institut National Supérieur des Arts et de l'Action  
 Culturelle (INSAAC) ;  
 GUEYE Yoro Emmanuel, Maître-Assistant, Institut National Supérieur des Arts et de l'Action  
 Culturelle (INSAAC) ;

**ISSN-P: 3079-3009**

**ISSN-L: 3079-3017**

KAZIO Djidjé Jean-Jacques, Assistant, Université de Bondoukou ;  
KONE Kiyali, Maître Assistant, Université Péléforo Gon Coulibaly ;  
KONE Kpassigué Gilbert, Maître-Assistant, Université Alassane Ouattara ;  
KONE Tchima Rolland, Maître-Assistant, Université Alassane Ouattara ;  
KONE Tiégbè Gaston, Maître-Assistant, Institut National Supérieur des Arts et de l'Action Culturelle (INSAAC) ;  
KOUAME Affoua Eugénie, Assistante, IHAAA, Université Félix Houphouët-Boigny ;  
LOBA Léon Fabrice, Attaché de Recherche, Institut d'Histoire d'Art et d'Archéologie Africain (IHAAA) ;  
MOULARET Renaud-Guy Ahioua, Maître-Assistant, Institut National Supérieur des Arts et de l'Action Culturelle (INSAAC) ;  
N'DAYE El Hadj Amadou Ba, Maître-Assistant, FASTEF, Université Cheikh Anta Diop de Dakar ;  
SANOGO Tiantio épouse BAMBBA, Maitre-Assistante, Institut National Supérieur des Arts et de l'Action Culturelle (INSAAC) ;  
SYLLA Makémissa, Assistante, Université Alassane Ouattara ;  
TIE BI Galla Guy Rolland Maître-Assistant, Université Félix Houphouët-Boigny ;  
TOURE Gninin Aicha, Maître-Assistante, Université Félix Houphouët-Boigny ;  
TOURE Kignigouoni Dieudonné Espérance, Maitre-Assistant, Institut National Supérieur des Arts et de l'Action Culturelle (INSAAC) ;  
TRAORE Fanta, Assistante, Université Alassane Ouattara ;  
TRAORE Sogotiènin Ramata, Maître-Assistant, Université Péléforo Gon Coulibaly ;  
YAO Elisabeth, Maître-Assistante, Université Alassane Ouattara ;  
YOKORE Zibé Nestor, Maître-Assistant, Institut National Supérieur des Arts et de l'Action Culturelle (INSAAC) ;  
ZABSONRE Moussa, Maître-Assistant, Université Yembila Abdoulaye Toguyeni.

## COORDINATEUR GENERAL DU NUMERO :

**AYENON Séka Fernand**  
Maître de conférences CAMES,  
Université Félix Houphouët-Boigny

.....

### Contacts JDS

Site web: <https://revuejds.net/>  
Email : [revuejds@gmail.com](mailto:revuejds@gmail.com)  
Tél. : + 225 0779360611 / 07480453267

.....

### Indexations et référencements internationaux :

**Sjifactor:** <https://sjifactor.com/passport.php?id=24370>

**ARI :** <https://journalseeker.researchbib.com/view/issn/3079-3009>

**ASCI:** <https://ascidatabase.com/master/journallist.php?v=3079-3009>

**IPIndexing:** <https://ipindexing.com/journal-details/Journal-International-des-Sachants-2526>

**Ent'revues:** <https://www.entrevues.org/revues/journal-international-des-sachants>

**Impact factor : SJIF 2026 : 5.329**

**ISSN-P: 3079-3009**

**ISSN-L: 3079-3017**

## PRESENTATION DE JDS

**Le Journal International des Sachants (JDS)** est une revue scientifique pluridisciplinaire dédiée à la valorisation et à la vulgarisation des résultats de recherches innovantes, de découvertes de pointe et de productions scientifiques originales et pertinentes dans divers domaines scientifiques. Disposant de comité scientifique et de lecture, la revue **JDS** offre ainsi aux chercheurs du monde entier, une plateforme de publication de haute qualité en favorisant le partage des connaissances et de la collaboration au sein de la communauté scientifique.

**JDS** est une revue évaluée par des pairs (*blind peer review*) et en libre accès "*Open access*" relevant des Editions Croco. Il publie les articles dans le domaine des Sciences Humaines et Sociales ; Langues et littérature ; Art, patrimoine et culture ; Sciences du Langage et de la Communication ; Sciences Economiques et de Gestion ; Sciences politiques et Juridiques. Dans sa vision d'ouverture, **JDS** encourage la collaboration interdisciplinaire entre les chercheurs de tous les pays africains et du monde.

Les articles proposés doivent respecter la ligne éditoriale de la revue. Ils doivent être originaux et n'avoir jamais fait l'objet d'une acceptation pour publication dans une autre revue à comité de lecture. Ils sont soumis à une sélection initiale par l'éditeur, puis à un processus rigoureux d'évaluation par les pairs en double aveugle avant publication.

## **PROTOCOLE DE REDACTION DE JDS**

*Le Journal International des Sachants (JDS)* n'accepte que des articles inédits et originaux dans diverses langues notamment en allemand, en anglais, en espagnol et en Français. Le manuscrit est remis à deux instructeurs, choisis en fonction de leurs compétences dans la discipline. Le secrétariat de la rédaction communique aux auteurs les observations formulées par le comité de lecture ainsi qu'une copie du rapport, si cela est nécessaire. Dans le cas où la publication de l'article est acceptée avec révisions, l'auteur dispose alors d'un délai raisonnable pour remettre la version définitive de son texte au secrétariat de la revue

### **Structure générale de l'article :**

Le projet d'article doit être envoyé sous la forme d'un document Word, police Times New Roman, taille 12 et interligne 1,5 pour le corps de texte (sauf les notes de bas de page qui ont la taille 10 et les citations en retrait de 2 cm à gauche et à droite qui sont présentées en taille 11 avec interligne 1 ou simple). Le texte doit être justifié et ne doit pas excéder 18 pages. Le manuscrit doit comporter une introduction, un développement articulé, une conclusion et une bibliographie.

### **Présentation de l'article :**

- Le titre de l'article (15 mots maximum) doit être clair et concis. De taille 14 pts gras, il doit être centré.
- Juste après le titre, l'auteur doit mentionner son identité (Prénom et NOM en gras et en taille 12), ses adresses (institution, e-mail, pays et téléphones en italique et en taille 11)
- Le résumé (200 mots au maximum) présenté en taille 10 pts ne doit pas être une reproduction de la conclusion du manuscrit. Il est donné à la fois en français et en anglais (abstract). Les mots-clés (05 au maximum, taille 10pts) sont donnés en français et en anglais (key words)
- Le texte doit être subdivisé selon le système décimal et ne doit pas dépasser 3 niveaux exemples : (1. - 1.1. - 1.2. ; 2. - 2.1. - 2.2. - 2.3. - 3. - 3.1. - 3.2. etc.)
- Les références des citations sont intégrées au texte comme suit : (L'initial du prénom suivi d'un point, nom de l'auteur avec l'initiale en majuscule, année de publication suivie de deux points, page à laquelle l'information a été prise). Ex : (A. Kouadio, 2000 : 15).
- La pagination en chiffre arabe apparait en haut de page et centrée.
- Les citations courtes de 3 lignes au plus sont mises en guillemet français («...»), mais sans italique.

**N.B.** : Les caractères majuscules doivent être accentués. Exemple : État, À partir de ...

**ISSN-P: 3079-3009**

**ISSN-L: 3079-3017**

### Références bibliographiques

Ne sont utilisées dans la bibliographie que les références des documents cités. Les références bibliographiques sont présentées par ordre alphabétique des noms d'auteur. Les divers éléments d'une référence bibliographique sont présentés comme suit : NOM et Prénom (s) de l'auteur, Année de publication, zone titre, lieu de publication, zone éditeur, pages (p.) occupées par l'article dans la revue ou l'ouvrage collectif.

Dans la zone titre, le titre d'un article est présenté entre guillemets et celui d'un ouvrage, d'un mémoire ou d'une thèse, d'un rapport, d'une presse écrite est présenté en italique. Dans la zone éditeur, on indique la maison d'édition (pour un ouvrage), le Nom et le numéro/volume de la revue (pour un article). Au cas où un ouvrage est une traduction et/ou une réédition, il faut préciser après le titre le nom du traducteur et/ou l'édition (ex : 2<sup>nde</sup> éd.).

Les références des sources d'archives, des sources orales et les notes explicatives sont numérotées en série continue et présentées en bas de page.

- Pour les sources orales, réaliser un tableau dont les colonnes comportent un numéro d'ordre, nom et prénoms des informateurs, la date et le lieu de l'entretien, la qualité et la profession des informateurs, son âge ou sa date de naissance et les principaux thèmes abordés au cours des entretiens. Dans ce tableau, les noms des informateurs sont présentés en ordre alphabétique
- Pour les sources d'archives, il faut mentionner en toutes lettres, à la première occurrence, le lieu de conservation des documents suivi de l'abréviation entre parenthèses, la série et l'année. C'est l'abréviation qui est utilisée dans les occurrences suivantes :

Ex. : Abidjan, Archives nationales de Côte d'Ivoire (A.N.C.I), 1EE28, 1899.

- Pour les ouvrages, on note le NOM et le prénom de l'auteur suivis de l'année de publication, du titre de l'ouvrage en italique, du lieu de publication, du nom de la société d'édition et du nombre de page.  
Ex : LATTE Egue Jean-Michel, 2018, *L'histoire des Odzukru, peuple du sud de la Côte d'Ivoire, des origines au XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, L'Harmattan, 252 p.
- Pour les périodiques, le NOM et le(s) prénom(s) de l'auteur sont suivis de l'année de la publication, du titre de l'article entre guillemets, du nom du périodique en italique, du numéro du volume, du numéro du périodique dans le volume et des pages.  
Ex : BAMBA Mamadou, 2022, « Les Dafing dans l'évolution économique et socio-culturelle de Bouaké, 1878-1939 », *NZASSA*, N°8, p.361-372.

**NB :** Le non-respect de ces recommandations ci-dessus conduit au rejet systématique du manuscrit.

## SOMMAIRE

### SECTION 1 : LANGUES & LITTERATURE

#### Anglais

1. **Urban transformation and gentrification in America in Upton Sinclair's  
the jungle and Zadie Smith's white teeth**  
Didier KOMBIENI..... 1-17
2. **Power and Authority in Discourse: An analysis of pragmatic  
strategies in Dan Fullani's one man, two votes**  
Marius Eder BROU..... 18-33
3. **Investigating Contemporary History of US Interventions  
in Venezuela and Current Developments**  
SY Mamadou Malal..... 33-53
4. **In-between two worlds: struggling for a new cultural identity  
in Buchi Emecheta's The new tribe**  
Koffi Gérard KOUADIO..... 54-67
5. **Resilience and Survival in Ernest J. Gaines'  
The Autobiography of Miss Jane Pittman (1971)**  
Mariame WANE LY & Abdoulaye NDIAYE..... 68-79

#### Etudes hispaniques

6. **Poética de la metamorfosis: el neobarroco como nuevo realismo  
en esa puta tan distinguida de Juan Marsé**  
Oumar MANGANE..... 80-94
7. **La Iglesia y la emancipación ilustrada: una lectura crítica del proyecto  
colonial latinoamericano desde El papel quemado de Jaime Díaz Rozzotto**  
Bonzallé Hervé SAKOUM..... 95-108

#### Lettres Modernes

8. **Émile Zola et Calixthe Beyala, une écriture inclusive :  
vers l'émergence féminine**  
Elise ABENG ZE..... 109-128
9. **Didactique du français langue seconde : quel encadrement pédagogique  
pour un développement professionnel efficient des enseignants ?**  
Arnaud OUÉDRAOGO..... 129-145
10. **L'occupation abusive des terres dans Raga et le rêve mexicain de Jean-Marie  
Gustave LE CLÉZIO, une violation du droit  
à la propriété**  
Yaya KONÉ..... 146-159
11. **Travailler le sacré. Polar africain et capitalisme de l'occulte  
chez Konaté et Ndione**  
Taoussi Taoukamla BICHARA..... 160-175

ISSN-P: 3079-3009

ISSN-L: 3079-3017

- 12. Imaginaire littéraire et développement durable : une analyse de  
*La danse du vilain* de Fiston Mwanza Mujila**  
Eulalie Patricia ESSOMBA..... 176-189
- 13. La transparence esthétique dans les romans d'Octave Mirbeau :  
entre expressionnisme et subversion romanesque**  
DZENE EDZEGUE Joseph Bénard..... 190-201
- 14. Culture matérielle et culture immatérielle dans l'organisation  
des funérailles moose du village de Yaké**  
SARE Honorine & SAOUADOGO Sidibéouéndin..... 202-214

## **SECTION 2 : COMMUNICATION, ARTS, CULTURE ET PATRIMOINE**

### **Sciences du langage et de la communication**

- 15. Communication des organisations féministes sénégalaises et  
industries culturelles : la provocation comme stratégie de visibilité**  
Alioune Badara GUEYE & Ngagne FALL..... 215-227
- 16. Supports de sensibilisation des maladies cardiovasculaires  
en Côte d'Ivoire : un regard sociolinguistique**  
Ahi Yao Guillaume, Kouadio Amah Victoire & Konan Kouacou Fabrice..... 228-242
- 17. Médias numériques et propagande contre le 4ème mandat  
lors de l'élection présidentielle ivoirienne de 2025**  
Koffi Nestor N'DRI..... 243-259
- 18. Communication et musique urbaine ivoirienne : influence,  
recomposition des valeurs et dynamiques d'appropriation des jeunes**  
Boni Hyacinthe KPANGBA..... 260-276

### **Patrimoine, art, culture et cinéma**

- 19. La "Maison des artistes" de Grand-Bassam : sociographie d'un lieu de  
création et de diffusion de la peinture contemporaine en Côte d'Ivoire**  
Krou Eugène ASSOUMOU..... 277-291
- 20. Le langage indicible dans l'art des cordes tissées de Christian Lattier**  
Yoro Emmanuel GUEYE..... 292-307
- 21. Modélisation du féminisme dans le cinéma documentaire :  
la femme porte l'Afrique d'Idriss Diabaté**  
Nangnintaha Estelle KONÉ & André Banhouman KAMATE..... 308-321

### **Informatique**

- 22. Transition numérique et gestion des productions scientifiques :  
état des lieux, contraintes et recommandations**  
Aminata Nadège SAKO Epse BAYOKO & Abou Bakary BAYOKO..... 322-333

**SECTION 3 : SCIENCES HUMAINES ET SOCIALES****Civilisations**

- 23. La piraterie dans les provinces anatoliennes à l'époque hellénistique**  
Ibrahima DIAMANKA..... 334-347

**Archéologie**

- 24. Savoir-faire ceramique du nord et du sud de la Côte d'Ivoire :  
cas des zones de Tengrela et d'Anyama**  
Tiantio SANOGO épse BAMBA & Affoua Eugénie KOUAME..... 348-360

**Histoire**

- 25. Le Zhégié de Dassa : fonctionnement d'une juridiction traditionnelle  
et enjeux de sa valorisation patrimoniale (Burkina Faso, Nando)**  
Boukary DABAL & Désiré BATIENO..... 361-372
- 26. La politique étatique de la protection de l'environnement minier  
en Côte d'Ivoire (2000-2024)**  
SIDIBE Nohan & NDIA YE El Hadji Amadou Ba..... 373-389
- 27. Gouvernance coloniale et marginalisation socio-spatiale  
dans la ville de Daloa : 1920 -1956**  
Blé Angélin LAGO ..... 390-401
- 28. La diplomatie publique sud-coréenne en Côte d'Ivoire (2011-2021)**  
Yao Serge-Rodrigue AHI..... 402-418
- 29. Administration coloniale et transformations économiques  
en Côte d'Ivoire de 1908 à 1960**  
N'Goran Alphonse BROU..... 419-433
- 30. L'identité natchaba du XVI<sup>e</sup> au début XX<sup>e</sup> siècle**  
Sougla YATOUTI & Ilaboti DIPO ..... 434-450
- 31. Migration et installation des Noumou (Danlèssôgô)  
chez les Koulango de Nassian (XVIII<sup>e</sup> - XX<sup>e</sup> siècle)**  
Koffi Alain KOUASSI..... 451-463
- 32. Acteurs et organisation de la commercialisation du cacao  
dans la région de l'Indénié (1920-1970)**  
Alfred Brondon Esso AKESSÉ & Antoine Koffi GOLÉ ..... 464-485
- 33. Les mutuelles dans le développement local : l'exemple de la mutuelle  
de développement de la sous-préfecture de Napié (nord Côte-d'Ivoire)  
de 1965 à 2014**  
Valy YEO..... 486-503
- 34. Système de santé colonial et construction du chemin de fer  
en Côte d'Ivoire (1904-1931)**  
Chidjé Mireille Léontine AKRE, Blé Angélin LAGO &  
Ange Barnabé ADOFFI..... 504-518

- 35. La commémoration tournante du 11 décembre au Burkina Faso 2008 -2020 : dynamique d'urbanisation et enjeux sanitaires dans les villes de Manga et de Tenkodogo**  
Moussa ZABSONRE & Inoussa YELBI..... 419-534
- 36. La pénétration coloniale française dans le pays bhété de Soubré, 1897-1910**  
Huberson Bahi POAMÉ & Mamadou BAMBBA..... 435-546

### Géographie

- 37. Infrastructure hydraulique, fragmentation des parcours pastoraux et vulnérabilités du pastoralisme à Diama dans le Delta du fleuve Sénégal**  
Ramata Ndianor, Aliou Ndao, Tamsir Mbaye & Cheikh Samba Wade ..... 547-564
- 38. Electrification et développement socio-économique dans le village de Dialakorobougou, commune de Mountougoula au Mali**  
Idrissa Amadou TRAORE & Idrissa Issa CISSE..... 565-578
- 39. Perception des populations sur les impacts socio-économiques et écologiques des ouvrages antiérosifs dans la zone girafe de Kouré au Niger**  
ISSAKA ATTININE Abdoul Nasser & ILBOUDO Dieudonné..... 579-595
- 40. Les intermédiaires fonciers dans la ville de Kolda (Sénégal) : entre opportunités et contraintes**  
Yaya DIALLO & Oumar SY..... 596-609
- 41. De l'agrovillage à la ville secondaire en recomposition : dynamiques économiques, pressions foncières et transition urbaine à Bonoua (Sud-Est de la Côte d'Ivoire)**  
Jean Baptiste ESSAN & ALOKO N'Guessan Jérôme..... 610-629
- 42. Santé reproductive en milieu rural et dispositifs du SWEDD : lecture territoriale à San-Pedro**  
Oulai Munné-Prisca YOH Épouse TIA & Koua Ange Donatien BROU..... 630-645
- 43. Les territorialités dans l'espace périurbain dakarois : cas de Diass et Sindia**  
Seybatou THIOM..... 646-662
- 44. Facteurs associés à l'augmentation du recours aux consultations prénatales au Burkina Faso**  
Fahimatou Rayagne-Wendé OUEDRAOGO & Moussa BOUGMA ..... 663-677
- 45. Valorisation des résidus de cacao et empowerment des femmes rurales : enseignements de la sous-préfecture de Soubré (Sud-ouest de la Côte d'Ivoire)**  
Kopeh Jean-Louis ASSI..... 678-694
- 46. Influence socio-environnementale et sanitaire du niveau de dégradation des entre deux maisons dans la ville de Gagnoa : cas d'Afridougou, Dar-es-Salam et Odiennékourani**  
Abdoul Karim TOURÉ..... 695-710

- 47. Échec scolaire des élèves en classe d'examen dans les établissements d'enseignement secondaire public de la ville de Bouaké : Évolution, facteurs explicatifs et stratégies de réduction**  
Faustin GUEI, SEKA Ayenon Ferdinand,  
Yah Edwige Bénédicte N'GUETTA épouse GBOKO & Émile Brou KOFFI..... 711-727

### Philosophie

- 48. Théorie critique et progrès : Max Horkheimer et la signification de l'individu**  
Bi Drigoné Gilles Martial TOUBOUI..... 728-739
- 49. Le Wittgenstein de Hintikka : une réinvention formelle ou une incompréhension des jeux de langage de Ludwig Wittgenstein ?**  
Yao Jacques KOUAMÉ..... 740-762
- 50. La vérité chez Claude Bernard : du dualisme qualitatif à l'unité quantitative**  
Kouacou Firmin Luc KOFFI..... 763-774
- 51. Meilleur des mondes possibles leibnizien et fléaux d'un monde émergent : cas de l'homosexualité**  
Konan Adolphe Dumas N'GATTA..... 775-795
- 52. De l'extrémisme violent aux insécurités en Afrique : une réflexion à partir de Kant**  
AVOCES David Pierre..... 796-812
- 53. La pensée face au déterminisme algorithmique : les fondements bernardiens d'une complémentarité par-delà les antagonismes**  
Tiasvi Yao Raoul AGBAVON..... 813-825
- 54. Intelligence Artificielle (IA) et crise ontologique de l'humanité : objectivation de la pensée comme oubli de l'Être**  
Yao Wilfried N'GUESSAN..... 826-844
- 55. Neurosciences et environnement : comment vaincre l'éco-anxiété ?**  
COULIBALY Sionfongon Kassoum & GONDO Golou Roseline..... 845-857
- 56. Éthique transcendantale et création technique : l'impératif catégorique comme horizon**  
Akpolé Koffi Daniel YAO..... 858-870
- 57. La morale sartrienne, un gage des droits des immigrants**  
Kouassi Jean-Jacob KOFFI ..... 871-884
- 58. Mariage pour tous : Entre dynamisme mondial et justice sociale**  
Abraham Saint-Omer Koffi KOUAKOU..... 885-896

## Anthropologie et sociologie

- 59. Contribution de la MUCREFCI Daloa dans la reconstruction socio-économique des fonctionnaires et agents de l'État de la région du Haut-Sassandra (Côte d'Ivoire)**  
DJETTE Grah Cyrille, KONAN Koffi,  
KOFFI Alexis & SANOGO Mamadou..... 897-915
- 60. Genre et développement par l'agriculture en Côte d'Ivoire : cas des femmes du village de Dihi dans le Département de Korhogo**  
Navouon FANNY, Olivier GNAN & Nambalassigué Kolo KONE..... 916-932
- 61. Itinéraires thérapeutiques des usagers de drogues dans le contexte urbain abidjanais**  
Félicien Yomi TIA ..... 933-951
- 62. Grossesses non désirées et recours à l'avortement clandestin chez les jeunes femmes au Gabon**  
Steeve-Thierry BALONDJI & Aimée Patricia NDEMBI NDEMBI..... 952-974
- 63. Foncier et gouvernance migratoire en milieu rural. Les relations intercommunautaires à l'épreuve de la marchandisation de la terre**  
Mahamadou ZONGO..... 975-992
- 64. Confrérie des chasseurs en Haute Guinée : mutation entre chasse, environnement et politique**  
Sidiki KOUROUMA, Lamine MANSARE & Soumahila BAYO ..... 993-1011
- 65. Féminisation du maraîchage et vulnérabilités socio-institutionnelles dans la gestion de l'eau à Solomougou**  
Namè Hassan YÉO & Guy Éric Anicet Quassy KOUAKOU..... 1012-1026
- 66. Le choléra dans le discours de Guy de Maupassant : entre imaginaire populaire et rationalité scientifique**  
Martial BAMA..... 1027-1034
- 67. L'extorsion du surtravail de la femme en milieu rural de la Haute Guinée : la mobilité comme mode de recherche d'autonomie ?**  
Mamoudou CONDE..... 1035-1058
- 68. Conflits autour de la culture attelée à Atchangbadè au Togo : enjeux, acteurs et mécanismes de résolution**  
Konga PALASSI..... 1059-1076

## Criminologie

- 69. L'abandon familial et pratiques sexuelles chez des detenu/e(s) au pôle pénitentiaire d'Abidjan**  
Rebecca Paule Jacqueline DO & Diescieu Aubin Sylvère KAZON..... 1077-1090
- 70. Enjeu de pouvoir et gestion de risques miniers dans le Haut Katanga : cas du site de Ruashi-mining à Lubumbashi**  
MULUNDA TSHIEYA Lucien..... 1091-1108

ISSN-P: 3079-3009

ISSN-L: 3079-3017

**Psychologie**

**71. Comportements à risques d'accidents de la circulation  
des conducteurs de motos taxis à Bingerville**

YAO Koffi Constant, AKA Blainson Alain &  
KOUADIO Lou Younan Yolande ..... 1108-1122

**SECTION 4 : SCIENCES ET TECHNOLOGIES**

**72. Obstacles à l'accès à l'éducation pour les enfants handicapés  
dans un contexte de forte croissance démographique  
dans la ville de Parakou (Bénin)**

Boni Romulus BIAOU & Hervé A. KOMBIENI..... 1123-1139



## **Modélisation du féminisme dans le cinéma documentaire : *la femme porte l'Afrique* d'Idriss Diabaté**

**Nangnintaha Estelle KONÉ**

*Doctorante,  
Département des Arts,  
Université Felix Houphouët-Boigny,  
Abidjan-Côte d'Ivoire,  
Email: [nangnintahakone@gmail.com](mailto:nangnintahakone@gmail.com)*

&

**André Banhouman KAMATE**

*Professeur Titulaire,  
Département des Arts,  
Université Felix Houphouët-Boigny,  
Abidjan-Côte d'Ivoire,  
Email : [banhouman@yahoo.fr](mailto:banhouman@yahoo.fr)*

**Date de soumission** : 15-04-2026

**Date de publication** : 31-05-2026

### **Résumé**

Les cinéastes africains ne sont pas restés en marge des multiples actions pour l'émancipation de la femme africaine. De plus en plus, le film joue un rôle primordial dans les luttes entamées dès le XX<sup>e</sup> siècle. En se positionnant comme un outil de déconstruction et de reconstruction, la production filmique d'Idrissa Diabaté déconstruit les stéréotypes vulgarisés par le colonialisme et représente l'image authentique de la femme africaine. Ce modèle s'appuie sur des ressorts de leadership à l'intérieur des strates de développement, contribuant ainsi à la stabilité des foyers et de la société. Cette réflexion entend proposer une analyse du modèle de la femme africaine vu à la lumière du féminisme à travers le film, *La femme porte l'Afrique* du documentariste ivoirien Idriss Diabaté.

**Mots clés** : Cinéma documentaire, Féminisme, Femme, Afrique, Modélisation

## **Portrayals of feminism in documentary cinema: *La femme porte l'Afrique* by Idriss Diabaté**

### **Abstract**

African filmmakers have not remained on the sidelines of the many efforts to empower African women. Increasingly, film has played a pivotal role in the struggles that began in the 20th century. By positioning itself as a tool for deconstruction and reconstruction, Idrissa Diabaté's filmmaking deconstructs the stereotypes popularized by colonialism and presents an authentic image of African women. This model draws on leadership qualities within the various stages of development, thereby contributing to the stability of households and society. This reflection aims to offer an analysis of the model of the African woman viewed through the lens of feminism in the film \*La femme porte l'Afrique\* by Ivorian documentary filmmaker Idriss Diabaté.

**Keywords**: Documentary film, Feminism, Woman, Africa, Modeling



## Introduction

Le cinéma documentaire, en raison de ses variantes illimitées<sup>1</sup> ou, pour citer Y. Jeanneau, de « sa nature libertaire » (in D. Mauro, 2013 : 55) a depuis toujours fait face à d'importantes difficultés de définition. Les théoriciens du cinéma ne pouvant s'accorder sur un sens commun de ce genre et vu la multitude de tentatives qui existe, nous nous alignerons sur celle de F. Solanas et A. Getino (1973 : 15) pour contextualiser le cadre de notre étude. Ils affirment :

qu'avec le vaste champ qu'embrasse cette conception qui va de la didactique à la reconstruction d'un fait ou d'une histoire, le documentaire est sans doute la base d'où doit partir le cinéma révolutionnaire. Chaque image qui documente, témoigne, réfute, approfondit la vérité d'une situation est quelque chose de plus qu'une image de film ou un fait purement artistique, elle devient quelque chose que le système devait absorber.

Le film documentaire se présente en effet comme un outil politique et critique, une critique de la société en vue de sa transformation. Le documentariste sort de sa visée démonstrative par les images pour s'orienter vers des actions de portée sociale, politique forte. Pour faire office de cinéma révolutionnaire, il se met au service de divers mouvements révolutionnaires tels que le féminisme. B. Rollet (2019 : 106) définit le féminisme comme « un courant de pensée visant à revaloriser la place des femmes dans la société (...) La question des droits et du rôle des femmes apparaît aujourd'hui comme incontournable dans la construction sociale d'une société moderne. » Cette image de la femme africaine (épouse, mère, procréatrice, éducatrice, la femme vaillante, laboureuse, etc.) qui lui octroie une place primordiale au sein de la cellule familiale et par extension de la société n'a pas toujours été celle représentée à l'écran. Au contraire, le discours dominant que le système patriarcat hérité du colonialiste a longtemps propagé est celui de la femme victime, silencieuse, soumise dont le rôle est considéré comme subalterne. C'est d'ailleurs la réévaluation de ce rôle qui est au cœur des revendications des premiers mouvements féministes. Fatou Sow de dire (parlant des femmes) dans un entretien accordé à T. Locoh et I. Puech (2008 : 5-22), « Elles ne se plaçaient pas toujours dans un discours antagoniste entre les sexes, mais elles manifestaient dans de nombreux secteurs. (...) Les actions et

---

<sup>1</sup> **Cinéma-vérité** (ou Kino Pravda, appellation donnée par le documentariste soviétique Dziga Vertov fait référence à la nature prise sur le vif, saisie authentique du vécu par la caméra) – **Cinéma direct** (Enregistrement simultané de l'image et du son en situation, sans le truchement d'acteur et la contrainte de dialogues écrits ou programmés) – **Documentaire fiction** (les films ayant recours à la scénarisation préalable, à la reconstitution avec acteur dans le but de prouver visuellement, par l'incapacité à capter les événements directement avec la caméra parce qu'appartenant généralement aux passés.) – **Documentaire de création** (emprunte une marque personnelle à son auteur et est repérable par la personnalité du style et de l'écriture. Il peut se manifester par l'emploi du « je » du commentaire, soit par l'apparition manifeste de l'auteur à l'image.) – **Documentaire ethnographique** (consacré à la description de faits sociaux, ce type de cinéma revendique une portée scientifique) pour ne citer que ceux-ci.



revendications (...) portaient surtout sur la reconnaissance de leur participation au développement. »

Le film documentaire va participer de ce mouvement féministe en jouant un rôle prépondérant dans les questions de représentation de l'image de la femme africaine et de revalorisation de son rôle dans le développement. Si d'une part, il va lui donner une occasion de parler elle-même de sa condition féminine à l'instar des films *Femmes aux yeux ouverts* d'Anne-Laure Folly (1994), *L'Arbre sans fruit* d'Aïcha Macky (2016). D'autre part, le documentaire va aussi être le témoin vivant de ses nouvelles positions et de ses accomplissements sociopolitiques, tel est le cas du film *Mère-bi, la mère* de William Mbaye (2008). Ces productions se présentent comme « d'autres manières de voir » dans le cinéma (A. Tcheuyap, 2010 : 57). Citant les écrits de Sophie Hoffelt, A. Tcheuyap continue pour dire que : « L'image de la femme dans les films de cinéastes africains est montrée dans son quotidien, dans la réalité de ce qu'elle vit au jour le jour. Le choix du documentaire permet aux réalisatrices de leur donner la parole afin de recueillir les témoignages et de les filmer dans leur intégrité » (2010 : 58).

*La femme porte l'Afrique* du réalisateur ivoirien Idriss Diabaté, s'est intéressé également à la condition féminine en donnant la parole à plusieurs femmes africaines. Dans son traitement filmique qui semble objectif et transparent sur le rôle de ces femmes, nous pensons qu'il se dissimule un acte féministe que nous voulons explorer. Dès lors, en quoi le film documentaire *La femme porte l'Afrique* d'Idriss Diabaté participe-t-il d'un documentaire féministe ? Quel stéréotype de genre déconstruit-il ? Quel regard se dégage du film et en quoi cela est-il significatif ? De ces questions émerge l'hypothèse selon laquelle le documentaire participe à déconstruire les stéréotypes de la femme africaine passive, victime, silencieuse et/ou absente à l'écran. Dans notre objectif de déterminer le caractère féministe du cinéma documentaire, notre réflexion va s'articuler autour de deux approches. Après avoir proposé une approche historique de la participation des productions documentaires dans la révolution féministe, nous proposerons une analyse du film *La femme porte l'Afrique* qui sous-tend un regard féministe.

### 1. Méthodologie

Laura Mulvey dans *Visual Pleasure and Narrative Cinema* démontre que le cinéma classique (hollywoodien) a construit une image de la femme-objet, objet du regard et du désir sexuel masculin (Male gaze). Elle identifie trois types de regard dans ce cinéma, celui de la caméra qui enregistre les événements, des personnages les uns sur les autres et du spectateur qui regarde le produit fini. Tous, mis en scène pour renforcer le regard masculin dominant qui objectivise la femme. Cette idéologie s'est imposée par le cinéma dominant, car elle a été façonnée et



construite par le langage du cinéma. C'est ce que Stuart Hall appelle la théorie de la représentation. Dans *Cultural Representations and Signifying Practices*, il soutient que le sens que l'on donne aux choses, aux objets ou aux événements n'est ni le reflet de la réalité, ni une interprétation guidée intentionnellement par le producteur de sens, mais est plutôt issu d'un processus de construction à travers le langage. Appliquée au cinéma, son approche permet de montrer que cette identité que la femme a longtemps revêtue est bien une construction sociale en rapport avec des codes culturels. Par conséquent, pour caser ces codes du cinéma classique, déconstruire cette image de la femme objet, les féministes vont porter un autre regard sur celle-ci en lui donnant une place de sujet. Dans un entretien accordé au Silo<sup>2</sup> (2014), Laura Mulvey révèle que ce regard féministe a une dimension politique car, c'est en effet une remise en cause du patriarcat et des normes de représentation préexistantes.

L'analyse de *la Femme porte l'Afrique* nous permet d'interroger comment Idriss construit un modèle alternatif de la femme africaine. Pour y arriver, cette étude a été soumise à la méthode d'analyse de contenu selon Laurence Bardin, renforcée par une approche sémiotique inspirée de Christian Metz. En effet, l'analyse de contenu appliquée à *La femme porte l'Afrique* nous a permis, à travers une approche catégorielle, d'identifier dans le discours filmique mis en scène par Idriss et dans le discours des femmes filmées, les éléments représentatifs du modèle de la femme africaine vue à la lumière du féminisme. D'autre part, considérant le film comme un ensemble de signes (image, son, parole), nous analyserons comment leur usage produit du sens, en d'autres termes, comment cela concourt à la représentation de ce modèle de la femme.

Pour mener à bien cette analyse, nous nous sommes procuré le film auprès des proches d'Idriss, le réalisateur étant décédé. Puis nous avons procédé à son exploitation. L'observation du film a mis en exergue des indicateurs thématiques et grammaticaux ainsi que des procédés techniques et artistiques que nous avons interprétés pour en dégager un caractère féministe. Nous avons eu recours à la recherche documentaire pour explorer les ouvrages et les articles scientifiques de théoriciens et de critiques de cinéma mais aussi de chercheurs, chercheuses et de cinéastes féministes. Ce qui nous a permis de saisir l'histoire du féminisme, surtout le féminisme africain et son rapport au cinéma en général, et au documentaire de façon plus spécifique. Cette compréhension du rapport cinéma-féminisme nous a été utile dans l'analyse de notre corpus

---

<sup>2</sup> Le silo est une plateforme d'échange, de publication et de programmation qui réunit un collectif composé de chercheuses, critiques d'art, enseignantes dont leurs activités mêlent cinéma, art contemporain, culture visuelle et théorie.



d'étude. En somme, la synthèse de l'analyse des articles et des ouvrages et de notre corpus nous a donné les résultats que nous avons présentés dans les parties ci-dessous.

## 2. Des usages du cinéma documentaire

### 2.1. Le documentaire au cœur des luttes coloniales

Depuis le début du XX<sup>e</sup> siècle, les populations africaines avaient déjà entamé des mouvements de révolte contre le système colonial en place. Des groupes syndicaux, associatifs, des mouvements politiques vont lutter contre le travail obligatoire des colonisés, les conditions professionnelles des fonctionnaires ou encore pour l'amélioration des salaires. Ainsi, le cinéma documentaire (genre révolutionnaire) va naître dans ces contextes de lutte des peuples sous domination pour leur indépendance un peu partout dans le monde, que ce soit en Asie, en Amérique ou en Afrique.

Pour F. Solanas et A. Getino (1973 : 14), une action ne peut être révolutionnaire d'une part que si les gens ne sont pas conscients de leur état de dominés et d'autre part, lorsqu'ils ont déjà appris à se défendre face à l'oppression. L'acte de filmer par exemple devient révolutionnaire dans la mesure où le film essaye d'agir sur une situation comme un élément d'impulsion et de correction. Mais il n'est nullement révolutionnaire s'il illustre ou documente passivement une situation. Ce que ce cinéma doit faire exactement, c'est de provoquer un changement, de rechercher comment s'organiser et s'armer pour faire changer les choses. Ils écrivent à ce propos :

Le cinéma de la révolution est simultanément un cinéma de destruction et de construction. Destruction de l'image que le néo-colonialisme a donnée de lui-même et de nous. Construction d'une réalité palpitante et pleine de vie, restitution de la vérité dans n'importe laquelle de ses expressions.

En Côte d'Ivoire par exemple, *Afrique 50* de René Vautier (1950), l'un des pionniers du cinéma anticolonial, va dénoncer les crimes du colonialisme et inciter les populations à la lutte contre les pouvoirs coloniaux. Il expose dans le film la pauvreté et les souffrances dont sont victimes les populations autochtones, l'exploitation des ressources et des hommes par les compagnies françaises ainsi que des actions de résistance. Le tout dans une narration guidée par le regard du colonisé lui-même et non celui du colonisateur. C'est d'ailleurs, pour le cinéaste, le propre de ce cinéma. « Refléter la vie des gens et ce qu'ils pensent de leur propre vie. C'est-à-dire mettre la caméra à leur disposition pour qu'ils s'expriment dans leurs luttes, dans leur vie de chaque jour, dans leurs problèmes. »<sup>3</sup>. Ce qui revient à leur donner la parole. Cette parole à

---

<sup>3</sup> Tiré de l'entretien avec René Vautier recueilli par François Bovier et Cédric Fluckiger 2008 sur vimeo, disponible sur [Entretien avec René Vautier "Afrique 50", mars 2008 sur Vimeo](#), consulté le 12 mai 2025



travers laquelle les cinéastes africains vont revaloriser l'image de la femme qui auparavant était dominée par des stéréotypes. F. Casetti (1999 : 245-246) a écrit à propos de la créativité filmique dans le contexte féministe :

Le film offre un modèle de positionnement du sujet au sein de l'idéologie (...) permet de mettre en évidence le mécanisme inconscient de la différence sexuelle dans notre culture (...) d'examiner la question de réception dans toute son ampleur. (...) Le film apparaît comme un objet d'étude presque parfait.

Voyons dans les pages qui suivent comment les cinéastes féministes en Afrique s'en servent dans leur lutte.

## 2.2. Vers une lutte féministe

La décennie des Nations Unies (1975-1985) pour la femme<sup>4</sup> a été le déclencheur des mouvements féministes. Selon B. E. Poulenc (2013) :

Cela conduit à un mouvement universel pour la protection des droits des femmes et à un mouvement international de militantisme féministe, et à jouer un rôle prépondérant dans la sensibilisation à travers le continent. Par la suite, dans les années 80, de nombreuses Africaines ont réitéré les thèmes de la décennie dans leurs films qui sont axés sur l'autonomisation de la femme, mettant en exergue une vision féminine sur le développement, de l'économie sociale et culturelle.

Mais, faut-il le rappeler, plusieurs actions de femmes sont antérieures à cette décennie qui a permis de vulgariser les actions.

Le cinéma africain s'intéresse donc aux luttes féministes dans un objectif de conscientiser les femmes pour qu'elles se libèrent des carcans du patriarcat, de lutter contre les discriminations raciales ou sexuelles, de parler de leurs conditions et de changer les mentalités. Et le documentaire va jouer ce rôle de laisser la femme parler elle-même de ses problèmes pour emprunter les dires de Sara Maldoror. Et pour y arriver, elle doit être partout « à l'image, derrière la caméra, au montage, à toutes les étapes de la fabrication du film. » (B. E. Poulenc, 2013) Dans ses travaux sur le cinéma féminin, en l'occurrence l'analyse des films *Selbé* de Safy Faye, *Les oubliées* de Anne-Laure Folly ou encore *Puuk Nini* de Fanta Regina Nacro, Melissa Thackway (2008) va s'employer à démontrer comment, dans une construction orientée par un point de vue féminin, les cinéastes africaines donnent « naissance à un regard à la fois alternatif et novateur ». Derrière la caméra, et souvent impliquées, proches du film (dans *Selbé*, la réalisatrice fait partie de la communauté qu'elle filme), elles vont renverser le regard que la société ou les films européens portent sur la femme africaine. Dans *Selbé*, Safy Faye, montre le rôle que joue la femme dans le développement économique et social des sociétés africaines.

---

<sup>4</sup> Proclamée par l'Assemblée générale sur la recommandation de la conférence mondiale de l'année internationale de la femme à Mexico en 1975.

Selbé, qui est aussi le nom du personnage, incarne la voix de toutes les femmes sur qui repose le poids de la famille face aux absences de leurs maris. Soit parti chercher un meilleur travail (sans revenir forcément avec de quoi nourrir suffisamment leur famille), soit arraché à la vie à l'exemple du mari de Bintou, l'une des protagonistes dans *La femme porte l'Afrique*. En plaçant la voix de Selbé au centre du film, le personnage contraste radicalement avec le silence et/ou l'absence de personnage féminin africain dans les films occidentaux du continent.

La cinéaste Monique Phoba, quant à elle, permet à Anna, une jeune chanteuse béninoise, de s'interroger sur son avis au sein d'une famille polygame, son avenir d'artiste en quête d'identité. Anna est bien consciente des questions d'égalité homme-femme, ces deux entités étant emmenées à cohabiter.

À l'instar de *Selbé* (1982), d'*Anna, l'enchantée* (2001) de Phoba, les films comme *Les Oubliées* (1997) d'Anne-Laure Folly, *Yandé Codou, la griotte de Senghor* (2008) d'Angel Diabang, *Mère-Bi* (2008) de William Mbaye vont participer à la représentation de la femme à l'écran, participer à donner un regard féminin qui diffère souvent des femmes aux conditions de vie difficiles, des femmes victimes de violences certes, mais qui au-delà n'est pas le plus important du film. Des femmes qui ont traversé l'histoire avec leur art et des personnalités aux vécus exceptionnels.

La représentation de la femme dans ces films valorise plutôt les actions ou décisions prises par les femmes africaines sans que cela soit forcément liées aux hommes. C'est en effet dans cette vision que s'inscrit le film d'Idriss. Son analyse nous permettra de le démontrer.

### **3. Analyse filmique de La femme porte l'Afrique**

#### **3.1. Structure du film**

« Cinq femmes sont présentées avec leur fardeau quotidien dont on peut aisément supposer le poids. À travers elles, c'est la femme tout court qui est campée, croulant sous le poids de l'Afrique. Ce film aurait pu s'intituler aussi le "CRI". Le cri de détresse de femmes, et elles sont légion, dont l'auteur espère se faire l'écho dans les cœurs, même les plus insensibles, grâce à la magie de l'image filmique.

Le lever du jour, dit-on, n'a jamais exclu un village, si petit soit-il. Pour l'heure, sous les tropiques, il semble coïncider avec une éclipse solaire. Vivement donc qu'un nouveau soleil se lève sur le continent noir ! C'est le secret espoir du réalisateur. Mais en choisissant de présenter le quotidien de ces femmes, Idriss Diabaté, qui avait promis la vérité, rien que la vérité, n'avait



pas mesuré le danger qui le guettait. N'est-ce pas qu'avec les femmes, la tentation est toujours grande. Il y a succombé et nous a offert en fin de compte la beauté. <sup>5</sup>»

Le film s'ouvre sur la voix off introductive du réalisateur qui présente ses protagonistes, leurs situations matrimoniales, leurs rôles familiaux, leurs tâches quotidiennes, leurs conditions de vie difficiles ainsi que leurs rêves. Il accompagne ces présentations d'images de ses protagonistes en activité qu'on retrouvera dans le développement du film. Puis, il donne la parole (pas sans avoir auparavant montré ce personnage en action) à sa première protagoniste, Henriette Gondro, productrice de charbon de bois, mère de six (6) enfants avec un mari sans emploi. On découvre successivement Colette Zontro, productrice de charbon de bois également, mère de cinq (5) enfants dont le mari est décédé des suites d'une maladie. Bintou Coulibaly, productrice et commerçante de légumes, veuve et mère de sept (7) enfants, Fatoumata Drabo, vendeuse d'atiéké, mère de neuf (9) enfants et trois (3) petits-fils et Gnoumou Yaméogo, productrice de dolo<sup>6</sup> (boisson locale) dont le mari est au chômage.

Ces prises de parole précédées d'images d'illustration donnent le ton de la structure narrative du film, car c'est dans ce même dispositif que le réalisateur va mettre toutes ses protagonistes. Naturellement, son dispositif de réalisation mêle entretien et commentaire voix off introductive. Il alterne interview posée du sujet assis face caméra ou en activité (témoignage) et image d'illustration montrant son sujet dans divers lieux :

- aux champs,
- à la maison,
- au restaurant avec Gnoumou,
- à l'école pour les enfants de Colette et Gnoumou,
- dans un salon de coiffure pour la fille de Bintou
- dans un salon de couture pour ceux de Gnoumou et Fatoumatta.

Par ailleurs, les choix formels mis en scène dans ce film sont d'ordre utilitaire, ils servent principalement d'appui au contenu, à la parole qui est le procédé essentiel pour comprendre le film. Le personnage parle d'une chose, on voit aussitôt l'image de cette chose et le travail du montage permet de structurer cette démarche. Quant au cadrage, les plans rapprochés sont utilisés pour les interviews, les gros plans de visage pour accentuer les émotions lorsqu'elles parlent de leurs durs labeurs. De plus, l'auteur fait usage des plans d'ensemble et de demi

---

<sup>5</sup> Ce résumé du film est rédigé par le cinéaste Idriss Diabaté. Nous l'avons extrait de la pochette du support DVD qui nous a servi pour l'analyse.

<sup>6</sup> Dolo, boisson alcoolisée fabriquée à base de poudre de mil



ensemble pour situer les protagonistes dans les différents décors susmentionnés. Globalement, les images illustrent les témoignages : « *Ce que je fais, ce n'est pas parce que j'ai force mais c'est souffrance qui m'a emmené dans ça.* » affirme Henriette. Sur ces dits, les images qui apparaissent à l'écran sont d'elle filmée en plan rapproché, une daba en main, en train de recueillir du sable au sol pour recouvrir les bois qu'elle a coupés pour fabriquer le charbon. À ce plan succède un gros plan des pieds nus dans le sable avec la daba qui s'enfonce pour creuser. Dans cette action continue, les plans qui suivent sont des plans de demi-ensemble dans lesquels on l'aperçoit en compagnie d'autres hommes qui exécutent la même action.

Même si, en donnant la parole à ses protagonistes, Idriss ne s'efface pas totalement du film, sa présence reste limitée. Dans certains cas, il participe au discours en créant un cadre d'échange (question-réponse) avec ses protagonistes. On le sent présent en hors champ, derrière la caméra et il paraît très clair que les personnages lui parlent à lui. Dans d'autres situations, en majorité, il observe ses personnages évoluer dans le film, raconter leur propre histoire sans intervenir.

Cette manière qu'a son dispositif de décrire et d'expliquer la vie réelle et le rôle que jouent ces femmes dans leur vie familiale, dans celle de leurs enfants ainsi que dans le développement de leur pays relève de ce que Yann Kilborne (2022 : 62) qualifie de film de la preuve.<sup>7</sup> Toutefois, nous tenterons de montrer que derrière ce traitement didactique se dissimule un regard féministe qui guide le spectateur à regarder la femme autrement.

### 3.2. Le regard féministe

L. Mulvey (1975: 67) a écrit : « It is the place of the look that defines cinema, the possibility of varying it and exposing it<sup>8</sup>. » Comprenons par-là que l'auteur qui s'adonne à l'exercice cinématographique porte un regard sur le monde qu'il décide de filmer à travers sa position de filmeur, comment il filme et comment il s'attend à ce que le spectateur reçoive ses images. Le cinéma n'adoptant pas une seule manière de voir, ce regard peut changer d'un personnage à l'autre et le sens du film dépend de qui regarde. Notre corpus tend à changer le regard masculin dominant en positionnant la femme au centre.

Déjà sur la base du dispositif de filmage, la caméra filme les personnages en activité, Bintou en train de cueillir des légumes dans son champ, Fatoumata étalant de l'attiéké sur des bâches

---

<sup>7</sup> Ou paradigme de la transparence. Ce paradigme regroupe les films dont le but premier est de reproduire et commenter la réalité en se servant de l'effet de réel des images documentaires pour argumenter l'efficacité de la communication, la preuve de la réalité montrée en tant que témoignage des événements et des faits et grâce à la dimension technique de la prise de vue.

<sup>8</sup> « C'est le regard qui définit le cinéma, la possibilité de le varier et de le mettre en lumière. » Notre traduction libre.



posées à même le sol, Henriette en train de couper le bois pour le charbon ou déterrer le manioc, Gnoumou fabriquant son dolo, etc. Ces situations traduisent une volonté de montrer la femme active, travailleuse et non passive. Lorsqu'on s'intéresse particulièrement à la séquence d'Henriette Gontro que l'auteur filme en train de creuser le sable pour recouvrir le bois, le cadrage utilisé la positionne dans une relation d'égalité avec l'homme, elle fait le même travail avec les mêmes outils en main. Les plans que l'auteur utilise ne la subordonnent pas, bien au contraire. Et même quand gros plan il y a (ce qui, dans le cinéma classique, la sexualiserait), on reste dans le contexte interview, dans une recherche d'émotion, d'accentuation de détail plutôt que dans une objectification de son corps.

*La femme porte l'Afrique* met en avant quatre femmes ivoiriennes et une burkinabé de condition modeste qui travaillent tous les jours pour subvenir aux besoins de leur famille. Puis, à l'instar de ces femmes, les images nous en montrent plusieurs autres (les employés des personnages principaux du film). Ce nombre est représentatif de la présence du genre féminin à l'écran, c'est le sujet du film, c'est elle qui fait l'action. Comparée à l'homme, la femme joue le rôle de personnage principal pendant que ce dernier est présenté comme la figure masculine secondaire du film. Celui qui ne travaille pas, celui dont on s'occupe, celui qu'on élève, celui qu'on nourrit. Quand il prend la parole dans le film (très rarement, deux fois pour le mari de Gnoumou, dans le même décor, le maquis de sa femme), c'est pour renforcer et valoriser le leadership de ces femmes ainsi que leurs rôles importants au sein de leur famille. Prenons à titre d'exemple certains extraits de discours. Joel, le fils de Gnoumou, affirme : « Sans elle, je n'allais pas être instituteur », « Elle se bat vraiment pour ses enfants, pas pour elle ». Et son mari Yameogo d'ajouter : « Sa maman a fait tout son possible, elle a payé ses études ». Dans ces extraits, remarquons l'usage de la 3<sup>e</sup> personne du singulier, le pronom « elle » qui joue dans ce discours la fonction représentative de la femme.

On observe un glissement de position entre l'homme et la femme, le rapport de genre s'inverse. Censée être au départ un soutien, une aide dans l'organisation interne familiale avec l'homme à la tête de la famille, elle devient le pilier central à qui revient la gestion principale du foyer. L'homme perd son statut de chef de famille aussitôt qu'il n'est plus en mesure de s'occuper financièrement de celle-ci. Ce statut revient automatiquement à la femme car en plus d'être mère, épouse, pourvoyeuse, éducatrice, elle possède des aptitudes (en exerçant une activité génératrice de revenu) pour assurer les besoins financiers du ménage. C'est en son nom (seul, dans bien des cas) que la famille répond. Même si ce droit à l'égalité dans les responsabilités



maritales lui est légalement accordé<sup>9</sup> depuis moins d'une dizaine d'années, ce film montre qu'en réalité, dans certaines familles africaines, elle jouissait déjà pleinement de ce droit. Et son discours dans ce film, à la fois authentique et autonome, le prouve.

Pour revenir à l'usage de pronoms dans le discours, à travers l'emploi de la première personne du singulier « je », c'est une prise de parole assumée, une déclaration consciente de son rôle pour la survie de sa famille. La femme parle pour elle, elle est consciente de ce qu'elle représente, de ce qu'elle doit faire, de ce qu'elle veut et où elle veut arriver. Elle pose un regard sur elle, sur ses enfants, sur sa famille. Le point commun qui revient dans leur prise de parole, c'est l'éducation et la réussite sociale de leurs enfants. Pour cela, elles se doivent d'agir, de travailler, etc. C'est une attitude qu'on retrouve chez tous les protagonistes du film. Colette, affirme :

Ce qu'il faut faire pour que les enfants réussissent, même si c'est dur, je le fais. Je prends de l'âge, mais j'ai le courage (...) La femme porte l'Afrique, c'est moi. Et cette vie que je vous raconte, c'est la mienne depuis 12, 15 ans, et j'ai toujours le courage, je suis fière de ce que je fais.

Le discours de Colette ici engage sa responsabilité personnelle dans la vie de ses enfants, cette femme vaillante, laborieuse qu'elle a toujours été. Gnoumou par exemple s'est toujours considérée comme une personne capable d'accomplir ce qu'elle désirait. Dans l'une de ses prises de parole, elle parle du manque de confiance de son mari et de sa belle-famille devant son désir de se lancer dans la fabrication du dolo. Ils la croyaient dans l'incapacité d'y arriver. « Est-ce que tu en seras capable ? », c'est la question qui lui est posée. Les compétences de la femme sont mises en doute, ou du moins ont toujours été minimisées. Elle continue en parlant de son apprentissage, en disant : « J'insistais pour qu'on me laisse tout faire », « pour la commercialisation, je faisais la même chose, comment recevoir les clients, comment les accueillir », « c'était important pour moi ».

Ces propos mettent aussi en évidence l'importance de l'éducation de la femme africaine, son droit d'apprendre, d'exercer et la valeur que cette émancipation éducative peut apporter pour la femme elle-même mais aussi pour son entourage. En plus de s'occuper de l'éducation des enfants, la femme est consciente que la connaissance d'un savoir est la clé de sa réussite à la fois pour elle que pour les autres. Comme le disait M. Kassé en citant les propos d'Engels :

---

<sup>9</sup> Article 51 de la loi N° 2019-570 du 26 juin 2019 relative au droit au mariage « La famille est gérée conjointement par les époux dans l'intérêt du ménage et des enfants. Ils assurent ensemble la direction morale et matérielle de la famille, et pourvoient à l'éducation des enfants et préparent leur avenir. »



« L'émancipation de la femme est la mesure de l'émancipation universelle<sup>10</sup> » (Discours, 2025). L'éducation n'est plus réservée pour le garçon, mais pour tout le monde sur un même pied d'égalité. Lorsqu'une femme est instruite, c'est le niveau de la société qui est transformé.

Par son travail générateur de revenus ou non, peu importe le type, la femme devient autonome et responsable. Ce travail domestique, champêtre, dans la production, la vente, la restauration, de la femme qui est mis en exergue dans le film n'est en quelque sorte pas insignifiant et subalterne, mais mérite d'être revalorisé tant dans la gestion du foyer que dans d'autres responsabilités plus générales. C'est ce travail qui nourrit la famille, qui met les enfants à l'école. Certes, les situations tragiques qu'ont connu les maris des protagonistes du film sont présentées comme les éléments déclencheurs. Mais cela a permis de peser le poids de ces tâches quotidiennes qu'elles font depuis toujours dans nos sociétés africaines sans qu'on y prête attention ou sans qu'on y accorde de la valeur. Ce qui ne peut que justifier leur place dans plus d'instances de décision de la société comme le revendiquent les actions féministes.

Le film est représentatif de la femme africaine active au sein de sa famille et même de la société dans sa diversité culturelle et sociale. Active dans le travail, dans l'éducation des enfants, dans la gestion du ménage, dans son rôle d'épouse et au sein de sa société. Elle prend la parole pas seulement pour parler de sa condition, mais pour revendiquer son rôle, ses droits, la revalorisation de son apport dans la société. La position de l'homme n'est plus celle du sexe dominant vers qui les intérêts et satisfactions sont portés. Idriss oppose ce discours avec celui de la femme africaine, sujet central et pensant. Il organise alors ses éléments narratifs en conséquence. Le spectateur est donc invité à partager l'expérience des femmes à travers les témoignages, ce qui favorise l'identification. En agissant ainsi, l'auteur se place dans une posture engagée dans la revalorisation de cette image de la femme objet que le cinéma classique a construite.

### **Conclusion**

Le cinéma documentaire a apporté un regard authentique de la pratique cinématographique dans de multiples actions de lutte pour l'autonomisation de la femme et pour son insertion dans toutes les sphères de la vie culturelle, politique et sociale. Il permet de mettre en évidence la vérité sur le rôle important de la femme dans sa famille comme dans le développement de sa société. Non, sans faire fi de son contexte culturel, il a contribué à réorienter la représentation de la femme à

---

<sup>10</sup> Tiré du discours du professeur Magueye KASSE, le jeudi 17 juillet 2025 à l'Université International d'Abidjan lors de la conférence plénière sur le thème : De la nécessité d'articuler des initiatives sensibles au genre pour un féminisme triomphant.



l'écran en lui permettant de s'exprimer et en documentant les expériences personnelles de chaque femme dans son appartenance culturelle. Le regard que pose le film d'Idriss sur la condition de la femme démontre que le film féministe n'est pas que porté par des cinéastes femmes, mais à la fois par des femmes et des hommes préoccupés par ces questions d'émancipation. En somme, l'analyse de son film *La femme porte l'Afrique* a permis d'identifier dans le discours filmique les éléments qui valorisent, reconnaissent et glorifient le rôle de la femme. Ces éléments font d'elle un modèle du féminisme. Le film devient alors un outil de déconstruction et de reconstruction, mais aussi un lieu où se manifestent les multiples identités.

### Références bibliographiques

- BARDIN Laurence, 2013, *L'analyse de contenu*, Paris, Presses Universitaires de France, 304 p.
- CASETTI Francesco, 1999, *Les théories du cinéma depuis 1945*, Paris, Nathan, 374 p.
- GAUTHIER Guy, 2015, *le documentaire, un autre cinéma. Histoire et création*, 5<sup>e</sup> éd, Paris, Armand Colin, 416 p.
- HALL Stuart, 1997, *Cultural Representations and Signifying Practices*, California, SAGE Publication, 400 p.
- KILBORN Yann, 2022, *L'Analyse du film documentaire*, Paris, Armand Colin, 192 p.
- LACOH Thérèse, PUECH Isabelle, 2008, « Fatou Sow. Les défis d'une féministe en Afrique », *Travail, genre et sociétés*, La Découverte, 5, n<sup>o</sup> 20, p.5-22.
- Le Silo, (2014), « The Look, regard féministe sur le cinéma », *VACARME*, 3, n<sup>o</sup> 68, p.78-97.
- MAURO Didier, 2013, *Praxi du cinéma documentaire, une théorie et une pratique*, Paris, Publibook, 686 p.
- MULVEY Laura, 1975, « Visual Pleasure and Narrative Cinema », p.57-68, disponible sur [mulvey-visualpleasure](http://mulvey-visualpleasure), consulté le 26/04/2026.
- POULENC Beti Ellerson, 2013, « Plénière : 40 ans de cinéma fait par les femmes en Afrique », *Africine.org*, disponible sur <https://www.africine.org/critique/pleniere-40-ans-de-cinema-fait-par-des-femmes-en-afrique/11858>, consulté le 14/06/2025.
- ROLLET Brigitte, 2019, « Réflexions sur les féministes au cinéma (chantier en cours) », *Diogène*, 3, n<sup>o</sup> 267-268, p.102-116.



SOLANAS Fernando, GETINO Octavio, 1973, *L'heure des brasiers : vers un troisième cinéma*, Buenos Aires, Siglo veintiuno Argentina Editores, 20 p.

TCHEUYAP Alexie, 2010, « Cinéma documentaire et expression féminine en Afrique francophone », *Academia*, 35, n<sup>o</sup>2-3, p.57-77, disponible sur [https://www.academia.edu/24444229/Cin%C3%A9ma\\_documentaire\\_et\\_exp%C3%A9rience\\_f%C3%A9minine\\_en\\_Afrique](https://www.academia.edu/24444229/Cin%C3%A9ma_documentaire_et_exp%C3%A9rience_f%C3%A9minine_en_Afrique), consulté le 28/08/2025.

THACKWAY Melissa, 2009, « Cinéma au féminin », *Africultures*, disponible sur [Cinéma au féminin | Africultures](#), consulté le 25/04/2025.

### Sources Orales

N°	Nom et Prénoms	Date et lieu de l'entretien	Qualité et profession	Âge	Thème abordé
1	Kassé Magueye	17 juillet 2025 à l'université internationale d'Abidjan	Professeur		Discours sur : De la nécessité d'articuler des initiatives sensibles au genre pour un féminisme triomphant.
2	Vautier René	2008 sur vidéo, disponible sur <a href="#">Entretien avec René Vautier "Afrique 50"</a> ,	Réalisateur	87 ans	Le tournage du film Afrique 50