# La couleur dans le livre de littérature ivoirien pour enfant comme facteur d'hybridation culturelle

**Béatrice Akissi Boutin**
Université Félix Houphouët-Boigny, Institut de Linguistique Appliquée, Abidjan-Cocody, Côte d'Ivoire
Université La Sapienza, Département des Sciences Politiques, IT-00185 Rome, Italie
boubeaki[at]gmail.com

**Yah Nadia Dangui**
UFR Information Comunication, Arts, Université Félix Houphouët-Boigny, Abidjan-Cocody, Côte d'Ivoire
nadiadangui[at]gmail.com

## Introduction

Peu de recherches se sont intéressées à la littérature africaine en général et à la couleur en particulier dans la littérature enfantine africaine. La couleur a la spécificité d'être étroitement liée à la culture qui lui donne sa valeur selon les évènements et les circonstances. Longtemps calqué sur le modèle occidental tant dans son contenu que dans sa forme, la littérature enfantine africaine conserve des accents d'autochtonie qui fonde son hybridité et que la couleur pourrait aider à appréhender.

La littérature ivoirienne écrite s'est forgée au contact du pays colonisateur. Ce que la colonisation a impliqué, avec l'introduction de l'école, au sens occidental du terme, et donc du savoir écrit, du livre et de l'activité de lecture, a modifié peu à peu la physionomie de la littérature ivoirienne, dont fait partie la littérature enfantine ivoirienne. Ce changement de physionomie à long terme a commencé à travers les premières générations d'enfants scolarisés, lorsque le manuel scolaire est entré peu à peu dans leur champ de connaissance. Depuis cette période coloniale, une culture dite moderne est présentée comme supérieure à la culture traditionnelle et le livre, en tant que vecteur du savoir, devient un emblème de la vie moderne et évoluée qui ne serait plus tributaire de l'ignorance dans laquelle l'analphabétisme maintiendrait les personnes. Bahi (2010) analyse les traits de la modernité dans la Côte d'Ivoire du 21e siècle, et les rapports des Ivoiriens avec cette modernité, imposée au départ mais dont ils se sont accommodés. En plus du savoir, « l'ouverture sur l'extérieur, l'Occident, et la technologie sous toutes ses formes ont été les moteurs idéologiques de la modernité » (*ibid.*, p. 6). Cependant, les Ivoiriens n'ont pas eu une posture passive

devant les « fournisseurs de modernisme », au contraire le « rapport des Africains à la modernité tend plutôt à être envisagé en termes de négociation, supposant adaptation, mélange voire hybridation et une certaine créativité » (*ibid.*, 2010, p. 2).

Ainsi, alors qu'un changement progressif s'amorce avec la colonisation, allant vers un délaissement progressif de la littérature orale et, partant, des valeurs qu'elle véhicule, deux paradoxes se côtoient. D'une part, la culture occidentale, présentée depuis le début comme moderne, tend à se greffer sur la culture traditionnelle et même à la phagocyter. D'autre part, plusieurs instances de veille mettent la société en garde contre une appropriation indifférenciée des valeurs et modes de vie occidentaux, alors même que la modernité est exaltée. Si dans le premier cas, on peut sans doute reconnaitre l'ambivalence du discours colonial qu'observe Bhabha (1994), on peut interpréter le deuxième paradoxe en termes d'hybridation des cultures, qu'analyse aussi ce même auteur : la théorie de l'hybridité repose sur le caractère traductionnel des cultures (*cultural translation*) et le tiers-espace qui nait du contact entre une culture colonialiste autoritaire et normative et des cultures devenues indigènes, ethniques, colonisées, par le fait même de ce contact. Ce tiers-espace apparait dans toutes les pratiques sociales et communicationnelles, mais plus visiblement dans la langue.

> Le tiers-espace constitue alors les nouvelles conditions de l'énonciation, ouvertes à l'abandon des normes sociales et linguistiques ante-coloniales et coloniales, dans lesquelles de nouvelles solutions sont trouvées. [Boutin, 2020]

Il faudra attendre la fin des années 1970 et le début des années 1980 pour voir apparaître les premiers livres littéraires destinés aux enfants ivoiriens. Cette littérature introduit une dimension esthétique particulière dans la mesure où les images et couleurs qui accompagnent la narration sont des signifiants aussi nécessaires que le texte lui-même. L'émergence des femmes écrivains dans la sphère littéraire y est pour beaucoup (Traoré-Série, 1987). En effet, c'est à cette période que l'on assiste à l'entrée, dans l'arène de la littérature, de femmes comme Jeanne de Cavally (1949-1990), une des pionnières de la littérature enfantine ivoirienne, Micheline Coulibaly, Véronique Tadjo, Flore Hazoumé et Gina Dick, toutes nées dans les 10 dernières années avant l'Indépendance et toujours actives. Leur nombre est restreint mais le fait que certaines de ces femmes soient renommées avant tout comme écrivains avant d'être écrivains pour enfants rehaussent la crédibilité des contenus (Moudileno, 2003, p. 78). À sa naissance, la littérature enfantine ivoirienne a un but précis : s'investir dans la réécriture des contes traditionnels comme une manière de revenir aux sources de la culture et permettre aux enfants de rester attachés à la tradition ou à des valeurs présentées en accord avec une certaine vision de la société moderne.

Par la suite, timidement au début (Martin-Koné, 1987), la littérature enfantine tend à se rapprocher d'une réalité de plus en plus urbaine, décrivant les milieux « modernes » où vivent et évoluent les enfants. Dans cette deuxième période, la littérature enfantine de par ses codes et ses contenus est très influencée par la culture

occidentale. Déjà durant la première période, la métropole manifestait une très forte implication dans l'apprentissage scolaire, mais également dans la tentative d'aliénation culturelle des populations autochtones à travers l'introduction de l'école occidentale, du savoir écrit et par conséquent du livre avec ses illustrations (Gnaoulé-Oupoh, 2000). Durant les premières décennies après l'Indépendance, cette forte implication s'est manifestée également dans le système éducatif postcolonial et dans les institutions ivoiriennes liées aux livres telles que les maisons d'éditions, qui produisaient à la fois des manuels scolaires et des livres de loisirs, souvent en partenariat avec une maison d'édition française (Moudileno, 2003).

La littérature enfantine est bien souvent considérée comme une littérature secondaire, une sous-littérature (Moudileno, 2003). Or, la complexité de la conception des livres pour enfants (graphisme, couleurs et illustrations, formes et styles d'écriture, lexique, thèmes prioritaires) fait de la littérature enfantine un domaine parfois difficile à cerner même si, au premier abord, elle semble relativement simple. En outre, si elle nous intéresse ici, c'est bien parce qu'elle fait partie de l'héritage culturel transmis par la colonisation. Notre étude vise à comprendre comment, dans un contexte d'occidentalisation de la culture, les illustrations et surtout les couleurs utilisées interfèrent dans la transmission des valeurs autour de la tradition ou de la culture autochtone et de la modernité proposées par les auteurs de ces livres.

Connaissant le projet éducatif des livres littéraires pour enfants (Dangui, 2018) dans un contexte d'hybridation des valeurs culturelles, peut-on voir en ceux-ci un support entièrement occidental véhiculant des valeurs africaines ou hybrides, ou perçoit-on déjà dans les couleurs utilisées des traces de cette hybridation culturelle ?

Après quelques éléments de cadrage théoriques sur l'image, les paramètres de couleur et leur codification dans les langues ivoiriennes (1), nous examinons plusieurs livres littéraires ivoiriens pour enfants (2). Enfin, nous discutons le concept d'hybridation culturelle à travers la couleur (3). Auparavant, nous présentons brièvement le domaine de notre étude.

## Quelques éléments de cadrage théoriques et méthodologiques

Notre étude s'appuie sur 15 livres ivoiriens pour enfants[1] édités entre 1988 et 2004, qui avaient été rassemblés en corpus pour une autre étude (Dangui, 2018). Ces

1. Dans cet article, nous citons neufs de ces albums pour enfants :
   - Abondio Josette (aut.) et Studios Zohoré (illus.), *Le Rêve de Kimi*, Abidjan, NEI/NETER, 1999.
   - Aka Marie-Danielle (aut.) et Studios Zohoré (illus.), *Mificao*, Abidjan, NEI, 2002.
   - Assemian Annick, *Issa au pays fou*, Abidjan, CEDA, 1999.
   - Assemian Anick, *Yaya Assikongo et Krangba*, Abidjan, CEDA, 2003.

livres sont ivoiriens tant par les auteurs que par les illustrateurs et les maisons d'édition. Il ne s'agit pas pour nous de faire une comparaison avec des livres pour enfants d'un autre pays, mais de faire une première observation sur les couleurs de livres pour enfants qui n'ont pas de projet affiché d'éducation aux couleurs. Enfin, il s'agit d'une étude perceptive, c'est-à-dire que nous n'avons pas réalisé de mesure des divers paramètres des couleurs. De fait, les couleurs des albums ne sont pas (toujours) d'une qualité excellente.

Selon Roland Barthes (1964), les images se lisent et se comprennent parce qu'elles réunissent, au-delà des formes et des couleurs, des objets identifiables. Elles constituent un message iconique et analogique, c'est-à-dire que l'image représente quelque chose, à quoi elle ressemble, au point que l'usage ou la fonction de son référent peut aider l'enfant à déterminer le sens de l'image. Dans le message iconique que constitue l'image :

> Les signifiés [...] sont formés par les objets réels de la scène, les signifiants par ces mêmes objets photographiés, car il est évident que dans la représentation analogique le rapport de la chose signifiée et de l'image signifiante n'étant plus « arbitraire » (comme il l'est dans la langue). [Barthes, 1964, p. 42].

Pour l'enfant, il s'agit de lire et comprendre les composantes des images, de donner aux couleurs, objets, personnages et lieux représentés, leurs significations selon les usages courants afin de prévoir, ou de confirmer, l'articulation entre le texte et les images.

Dans les albums pour enfants, nous pouvons considérer l'image comme une représentation visuelle iconique non codée, ou analogique. L'image met en mouvement tout un ensemble de signes plastiques : forme, couleur ; de signes iconiques : motifs reconnaissables ; de signes linguistiques : texte écrit avec lequel l'image s'articule. De plus, nous supposons que pour l'enfant qui appréhende le livre, le texte est perçu de façon secondaire par rapport à l'image qu'il perçoit en premier. Les 15 livres pour enfants que nous avons étudiés sont destinés à des enfants autour de l'âge de l'entrée dans l'écrit, soit juste avant, lorsque l'éditeur mentionne « 3 à 6 ans », soit après lorsqu'il indique « 7 à 10 ans ». L'enfant voudra lire ou qu'on lui lise l'histoire, mais son imaginaire aura déjà construit une narration autour de l'image, et c'est justement pour conforter son imaginaire qu'il va chercher à connaitre le contenu du message linguistique. De la sorte, le

---

- Gba Mariame (aut.) et Koffi Mark Jolsen (illus.), *Un village dans les montagnes*, Abidjan, NEI, 1999.
- Keita Fatou (aut.) et Mobio Claire (illus.), *Le Petit garçon bleu*, Abidjan, NEI/EDICEF, 1996.
- Keita Fatou (aut.) et Mobio Claire (illus.), *Sinabani, la petite dernière*, Abidjan, NEI, 1998.
- Malendoma Carelle (aut.) et Assemian Annick (illus.), *Le Soleil d'une nuit*, CEDA, 1997.
- Mayabe Hortense, Souroukani, Abidjan, NEI, 2002.
- Yapobi Annie (aut.) et Assémian Annnick (illus.), *Le Secret de Lunelle*, Abidjan, CEDA, 1988.

texte et l'image s'articulent pour faire passer un message, la relation entre ces différents signes, iconiques et linguistiques, aidant à la construction du sens.

Pour appréhender la couleur dans le média que constitue le livre pour enfants, un détour par les langues ivoiriennes semble pertinent. De fait, un malentendu de fond semble persister dans les études sur la couleur dans les langues, qui nous pousse ici à rappeler premièrement ce que peut désigner une catégorie linguistique et conceptuelle « couleur », et deuxièmement à explorer les mots de couleur dans quelques langues ivoiriennes. Dans les langues européennes actuelles, les mots des couleurs (rouge, vert, jaune, etc.) indiquent surtout la tonalité ou teinte. Ces langues présupposent une conception de la vision des couleurs comme une capacité à distinguer et à classifier les teintes, autrement dit des lumières de différentes distributions spectrales. Ce paradigme des couleurs européennes est souvent pris comme étalon dans toutes nos formations en beaux-arts, arts graphiques, arts plastiques, et pour expliquer (en français) les couleurs en langues africaines. Pourtant, la « couleur » perçue par l'œil humain est plus que la tonalité : elle se définit selon trois paramètres. Le premier est la luminance, ou sensation de clarté, de brillance ou d'éclat, dont la valeur est mesurée par la luminance photométrique. Ce paramètre permet d'opérer une division entre couleurs claires *vs* foncées. Le deuxième est la saturation, ou sensation de pureté, de vivacité et d'intensité d'une couleur. De manière simple, une couleur saturée apparait parfaitement pure, vive et intense, et une couleur désaturée sera terne, rabattue, comme mêlée de gris. En cas d'absence totale de saturation, il n'y a plus de couleur mais seulement des niveaux de gris. Ce deuxième paramètre permet d'opérer une dichotomie entre couleurs vives *vs* pâles, par exemple. Le troisième paramètre est relatif aux longueurs d'onde du spectre ou cercle chromatique. Il permet de distinguer des teintes ou tonalités, et d'opérer par exemple une division entre couleurs chaudes *vs* froides. Ce système à trois paramètres est celui de la palette Teinte-Saturation-Luminosité (TSL, ou HSL [*Hue-Saturation-Lightness*]), basé sur le ressenti de la perception humaine, qui est retenu pour certaines interfaces graphiques numériques.

Ce rappel physique se garde bien de confondre sens et référence, mais il laisse entendre que, si les langues européennes ont privilégié la référence au cercle chromatique, d'autres paramètres peuvent être pris en compte dans d'autres langues. Pour les langues ivoiriennes par exemple, Dodo et Youant (2017) décomptent un nombre important de ressources en termes de couleurs dans les principales langues ivoiriennes des quatre grands groupes ethnolinguistiques présents : groupes Kru, Mandé Nord et Sud, Gur et Kwa. Toutefois, le lexique des langues africaines de Côte d'Ivoire comporte toujours trois mots de base, qu'ils soient adjectifs, noms, ou verbes, qu'on traduit habituellement par blanc, noir et rouge mais qui dénotent davantage de nuances. À ces termes sont adjoints des modifieurs pour caractériser les couleurs. Toutefois, on peut se demander si ces mots de base ne sont pas plutôt relatifs à la luminance qu'à la

teinte : blanc *vs* noir indiquent alors clair *vs* sombre, ou encore à la saturation : rouge indique alors typiquement une couleur vive.

En akyé (langue kwa), aux trois termes de base les plus courants s'ajoutent deux termes, moins courants, dénotant l'éclat, pour former un paradigme de cinq mots à base simple (1). Cependant, seuls les trois termes de base peuvent être gradés par des indicateurs de degré de coloration (2 à 4) :

(1) *fí* : blanc
*bí* : noir, bleu, vert, marron
*nén* : rouge, orangé, jaune, leurs variantes
*pó* (+ éclatant)
*pá* (- éclatant) (Atsé N'Cho & Diané, 2016)

(2) *nén gbò (gbò)* / *nén kyɔ̀n*
rouge complètement (complètement) / rouge foncé
Rouge vif/ Rouge foncé

(3) *bí hœn / bí kálí (kálí) / bí tùn*
noir clair ; légèrement noir/ noir foncé/ très noir

(4) *fí tá*
blanc pur (*ibid.*)

En baoulé (langue kwa), les trois concepts fondamentaux se répartissent en 4 termes, mais seuls trois d'entre eux peuvent désigner des teints de personnes. En outre, ces termes de base connotent plusieurs teintes lorsqu'on veut les traduire en une langue européenne :

(5) *ble* : noir, toutes les couleurs foncées bleu, vert, indigo ;
personne noire,
*kɔkwlɛ, ɔkwlɛ* : rouge, orange, rose ; personne au teint clair
*klengle, klonglo, klein, klun* : clair, vif, limpide, propre
*ufue* : blanc ; personne blanche (Timyan, Kouadio et Loucou, 2003 ; Dodo et Youant, 2017)

En alladian (langue kwa), les termes de couleurs semblent se répartir selon des critères naturels de maturation des fruits, mais pourraient aussi suivre l'opposition entre couleurs chaudes et froides, selon une étude en cours[2] :

(6) *ankɔ* : (non mûr) vert, bleu, leurs dérivés (couleurs froides)
*anhonsin* : (mûr) rouge, jaune, leurs dérivés (couleur chaudes)

Le malinké/dioula de Côte d'Ivoire, plutôt que préciser les trois termes de base comme l'akyé par exemple, préfère avoir recours à des mots composés qui, par métonymie avec une réalité représentative, évoquent une teinte, ou encore à des emprunts aux langues européennes :

2. Il s'agit d'une recherche de doctorat menée par Djava E.P.

(7) *gbɛ* : blanc, clair (-man marque d'adjectif)
*fi* : noir
*wulenman*[3] : rouge, brun, rose, jaune
*bingɛnɛn* : vert, (herbe + lumière)
*nuguji* : vert clair (eau d'intestin) (Dodo & Youant, 2017)
*bulaman* : bleu (emprunt)
*bugurinjɛ* : gris (cendre)
*nɛrɛmuguman* : jaune (poudre de soumbala/nèrè) (*Lexique*, Bambara.org)

Ce bref aperçu nous permet tout d'abord de confirmer la potentialité, pour ces langues et d'autres, de nommer des nuances fines de couleurs à l'aide de termes de base ou de termes métonymiques. Il montre aussi une sensibilité non seulement aux teintes mais aussi à la luminance et à la saturation ou vivacité des couleurs. En effet, on constate l'importance de la perception de la luminosité, puisque le « blanc » et le « noir » indiquent avant tout des aspects lumineux. Les mots traduits par « blanc » indiquent aussi les couleurs claires ; ceux traduits par « noir » indiquent aussi le bleu ou le vert. Les mots traduits par « rouge » indiquent toute une gamme à l'opposé de la luminosité que l'on peut peut-être traduire par « vif ». Ces aspects généraux de la couleur dans les langues ivoiriennes nous incitent maintenant à aborder l'étude de la couleur dans les livres littéraires ivoiriens pour enfants selon les trois paramètres perceptifs.

## La couleur dans le livre littéraire ivoirien pour enfant

Les pages de couverture donnent le ton du livre : elles ont des couleurs vives, qu'elles soient bleues, rouges, jaunes, vertes, avec une image représentant, en général, le personnage principal dans une situation qui veut laisser entrevoir la trame du livre. Aux Nouvelles Éditions Ivoiriennes (NEI), l'image couvre toute la page de couverture, le titre est en surimpression sur l'image en haut et au centre de la page (fig. 1, en annexe). Par exemple, la page de couverture de *Le Rêve de Kimi* présente une petite fille, Kimi, endormie, vêtue de vert, entourée de bleu étoilé représentant le ciel pendant la nuit. Son visage est illuminé et souriant. Souroukani est représenté sur la page de couverture dans la gueule de la lionne et Sinabani entoure de ses bras le ventre arrondi de sa mère. Mificao est représentée dans l'eau, entourée des autres enfants et de la forêt environnante.

Au Centre d'Édition et de Diffusion Africaines (CEDA), l'image est limitée par un cadre (fig. 2, en annexe). La collection et l'âge de l'enfant destinataire du livre sont indiqués en haut à gauche de l'image. La couverture est jaune ou rouge et le cadre qui entoure l'image est rouge ou jaune en contraste avec la couleur générale de la couverture. Par exemple, *Yaya Assikongo et Krangba*, Histoires merveilleuses, 7-10

3. *-man* est un suffixe adjectival, obligatoire dans certaines constructions syntaxiques.

ans dans une bulle rouge orangé, la couverture est jaune. L'image est circonscrite par un cadre rouge orangé. *Le Secret de Lunelle*, J'aime Lire, 3-6 ans dans une bulle jaune, la couverture est rouge orangé. L'image est cironscrite par un cadre jaune.

Ces images et couleurs, qui constituent des signifiants iconiques, renvoient à d'autres signifiants, linguistiques, qui sont les titres des livres. Images de couverture et titre constituent un stimulus pour donner envie aux enfants de connaître l'histoire dont il s'agit. Cependant, l'illustration et le titre de la page de couverture pris chacun séparément ont tout un champ d'interprétation possible qui ne permet pas de prévoir précisément le contenu du livre. Il est impossible, avec l'image seule de Mificao en enfant au teint rose vif et aux cheveux longs qui sort de l'eau (fig. 1, en annexe), de deviner qu'elle est une carpe, sans la quatrième de couverture. Signifiants iconiques et linguistiques donnent surtout une idée visuelle du personnage principal. Lunelle est une jeune fille à la tête en forme de lune qui apprend à être heureuse grâce à un ami secret qu'elle trouve dans une petite boite que lui a donné un oiseau qui parle. Yaya Assikongo est un petit garçon avec des mains et des pieds palmés et d'autres aptitudes peu ordinaires. Le bleu de la couverture de *Yaya Assikongo et Krangba* (fig. 2, en annexe) renvoie à l'eau et au métal du vélo, il est associé au signifié de la vitalité du personnage. Le bleu de la couverture de *Le Secret de Lunelle* colorie à la fois la tête du personnage, des plumes de l'oiseau et la boite, établissant un lien entre les trois.

À l'intérieur des livres, les textes sont pour la plupart superposés au dessin. Le dessin couvre toute la page et répète le texte, les deux sont en grande partie redondants l'un par rapport à l'autre. Certains dessins s'étalent sur une double page et, dans ce cas, il y a beaucoup plus de dessin que de texte. Les couleurs dominantes sont des couleurs vives : que ces couleurs soient jaune, orange, bleu, violet, vert, rose, ou rouge. L'utilisation de stimulus images/couleurs est peut-être due à la conception commune selon laquelle l'enfant ne peut se représenter ce qu'il n'a pas vu. Il faut que les mots et les idées avancées, c'est-à-dire les signifiés, fassent référence à quelque chose de visuel, les signifiants, pour que l'enfant puisse les assimiler.

Dans l'ensemble, la thématique des illustrations s'aligne sur celle du texte dans la mesure où les illustrations servent à expliciter un texte précis dans le livre. Parmi les thèmes que Dangui (2018) fait émerger d'une analyse lexico-thématique des contenus, nous retenons ici quatre thèmes les plus en rapport avec l'hybridation : l'amitié, partage et tolérance, la nature, la famille, et la tradition face à la modernité. Ces thèmes vont nous aider à parcourir les différentes images et les couleurs utilisées pour les illustrer.

La thématique de *l'amitié, du partage et de la tolérance* met surtout en scène des enfants qui jouent ensemble. L'amitié est présentée comme une source de bonheur. Mificao, par exemple, pense qu'elle sera heureuse si elle partage les jeux des enfants du village (Aka, 2002, p. 4-5). Les illustrations qui représentent ces jeux sont riches en couleurs, contrastées selon les habits des enfants : rouge, jaune,

bleu, vert, violet, jaune. Les couleurs sont éclatantes, symbolisant la joie, la gaité, l'insouciance enfantines. La thématique de l'amitié et liée à celle de la différence dans plusieurs des albums étudiés. Dans *Le Soleil d'une nuit*, quand François, jeune garçon européen aisé mais aveugle rencontre Souleymane, africain issu d'une famille pauvre (Malendoma et Assémian, 1997, p. 5), il sort de son monde protégé pour entrer dans un monde moins aisé mais heureux. A chaque page où les deux garçons sont représentés ensemble, François portant une chemise verte et un short blanc et Souleymane une chemise orange, les trois couleurs du drapeau ivoirien sont présentes, devenant l'emblème de l'amitié au-delà des diverses conditions et origine. « L'amitié entre ces deux enfants permet de dépasser les différences de couleurs de peaux (blanc/noir), de conditions physiques (cécité de François) et sociales (pauvreté de Souleymane) » (Dangui, 2018, p. 75). Les autres enfants qui jouent plus loin sont en rouge, bleu, vert, orange et jaune. (Malendoma et Assémian, 1997, p. 16 et 17).

C'est dans *Le Petit Garçon bleu* que la thématique des différences apparait plus clairement, symbolisée par la diversité des couleurs de peau. Comme l'a analysé Dangui (2018), le petit garçon bleu, au contraire de Lunelle (*Le Secret de Lunelle,* voir ci-dessus), assume sa différence et argumente sur la tolérance des différences, nécessaire à l'amitié et au respect (Keita et Mobio, 1996, p. 12 et 13). Le message linguistique tourne donc autour de la notion (le signifié chez Barthes) de similarité malgré la diversité humaine.

> Il leur fait comprendre à quel point la couleur de la peau peut être subjective et en même temps accessoire. Car en fin de compte, ce qui compte c'est la personne humaine indépendamment de la couleur de sa peau, de sa taille, etc. La normalité que professe Tchèdjan [un autre personnage] (p. 13) est toute subjective puisque le petit garçon bleu se considère tout aussi normal. [Dangui, 2018, p. 77]

L'illustration de la première rencontre du groupe d'enfants avec le petit garçon bleu qui sort enfin de sa maison, les montraient entourant celui-ci, étonnés de voir un enfant de cette couleur, cherchant à le toucher (p. 11). À la fin du livre, les mêmes enfants viennent se regrouper autour de lui et partager leurs jeux, cette fois dans l'amitié (fig. 3, en annexe).

> Et ce sont ces mêmes enfants que l'on retrouve à la fin du livre dans la maison du petit garçon bleu en train de jouer avec lui, tout heureux au grand étonnement des parents cette fois (p. 23). L'attitude des enfants a changé d'une image à une autre, marquant la progression de leur relation avec le petit garçon bleu et de leur manière de le voir. Sur la première image, ils sont tous regroupés autour de lui, debout avec les bouches ouvertes d'étonnement et les mains tendues vers lui comme pour le toucher et voir si sa couleur de peau est artificielle. Sur la seconde image, les enfants sont regroupés autour de lui mais à la manière de personnes plus ou moins habituées. Certains sont assis à même le sol, d'autres viennent avec des tabourets. Les visages sont éclairés par des sourires. Ils semblent écouter avec intérêt ce que raconte le petit garçon bleu. L'étonnement a disparu pour faire place à l'intérêt, à l'attention et à la joie. Ils ont appris à accepter et à aimer la différence, à la surmonter pour une vraie amitié. [Dangui, 2018, p. 77]

En plus de la couleur peu commune du petit garçon bleu, le groupe d'enfants présente un certain éventail de teints de peaux et cheveux différents, foncés, clairs et rouquin, qu'on peut interpréter comme un signifiant de plus du signifié similarité malgré la diversité humaine.

Le thème de la nature est le deuxième abondamment représenté, associé surtout à la vie au village (Aka, 2002*, Issa au pays fou, Un village dans les montages*). Les couleurs les plus utilisées pour faire référence à la nature sont le vert, le bleu, le rose. Elles représentent la nature verdoyante à protéger (Aka, 2002, p. 24-25). Les conotations de ces couleurs sont sans doute empruntées aux codes occidentaux : le bleu, couleur du ciel, symbolise la pureté, le vert représente l'abondance et le rose la tendresse. Mificao n'a pas un teint marron comme les autres enfants mais rose, dénotant à la fois son origine différente puisqu'elle est une carpe, et sa bienveillance et son amour pour la nature. Cependant, en nuances de gris, Mificao a la même teinte que les autres enfants, ce qui montre son harmonie avec eux. Pour faire allusion à la désolation de la nature exploitée jusqu'à son épuisement par l'homme, c'est un paysage terne avec des nuances de gris et marron clair qui est montré aux enfants (Aka, 2002, p. 28-29). Les couleurs vives, vert, bleu, rose sont absentes, en contraste avec la forêt verdoyante des pages précédentes. Seul apparait le rose du visage de Mificao, dans un cadre qui le met en regard de la scène de désolation. C'est une opposition basée sur la luminance et la saturation qui est le signifiant de la notion de destruction de la nature.

Le thème de la famille fait appel, en termes de signifiants mis en illustrations, aux images du père, de la mère et des enfants. Le signifié famille, en tant que concept, est rendu par ces différents signifiants mis ensemble. Le signifié mère est associé à plusieurs types de signifiants images mettant la mère dans différentes situations qui lui sont attribuées. Ce thème de la famille est particulièrement visible dans *Sinabani, la petite dernière*. Ce livre parle d'une petite fille qui, en tant que dernier enfant de sa famille, est choyée jusqu'à l'apparition de son petit frère. Elle se voit, à ce moment-là, reléguée au second plan et a du mal à l'accepter. Il s'agit d'une famille moderne et plus ou moins nantie si l'on tient compte du lieu d'habitation qui est représenté dans les dessins, de l'agencement de la maison (salle d'étude, salle à manger, salon, chambre), du mobilier (bibliothèque, livres dans la salle d'étude) et des jeux des enfants (vélo, panier de basket). Ces espaces sont visibles et participent à la narration de l'histoire. Malgré ce mode de vie typiquement moderne, en opposé de la tradition, il reste des marqueurs d'africanité dans les prénoms des enfants par exemple : Sinabani signifie petite dernière en malinké/dioula, Séry est un prénom bété, Kouakou akan, Sidou un prénom de plusieurs ethnies du Nord de l'Afrique de l'Ouest. Dans une scène où Sinabani est représentée à l'écart du reste de la famille (fig. 4, en annexe), les tenues des personnages sont mises en opposition : le bleu des parents et du bébé permet de faire ressortir le contraste entre le jaune de la page, la couleur orange de la robe de Sinabani et le jaune clair de son frère ressort sur le marron de la table.

La couleur de la peau des personnages est un même marron très foncé pour tous. Il est possible que cette couleur constitue une contrainte pour l'illustrateur, qui doit alors utiliser des couleurs plus vives pour créer un contraste. En tout état de cause, on se retrouve, dans ce livre, avec des pages entièrement colorées avec des fonds bleu, jaune, ou vert, ce qui, en termes d'espace, donne la primauté à l'image et aux couleurs. Les images répondent au texte, c'est-à-dire qu'elles reflètent une situation marquante du texte dont elles sont le support. La couleur vient mettre en évidence le texte, qui vient se superposer à l'image et fait corps avec lui : image et texte sont en prolongement l'un de l'autre.

Le thème du conflit de valeurs entre tradition et modernité apparait en filigrane de la plupart des livres étudiés, ne serait-ce qu'à travers une référence plus ou moins appuyée au village comme lieu de repli par rapport à la ville. Le village n'est jamais le lieu de la pure tradition, mais est toujours montré avec des référents de la ville et de la modernité, telle la boîte de chocolats dans *Le Petit Garçon bleu*. Le village renvoie essentiellement à la tradition bien sûr, il en matérialise les coutumes, douces ou terrifiantes. En effet, communiquer sur le village, par l'image ou par le texte, entraîne la référence à des coutumes positives comme peindre les maisons (Gba et Koffi, 1999), bruler des herbes odorantes (Abondio, 1999), ou à des coutumes négatives comme tuer un enfant qui naît avec des « dents », en l'occurrence des cartilages (*Souroukani*), bruler les terres pour les semailles (Aka, 2002). Hormis le contraste sur la saturation et luminance vu plus haut dans *Mificao*, nous n'avons pas remarqué de contrastes dans les couleurs associé au caractère positif ou négatif de ces coutumes. Le village, ce sont les cases marrons ou orange, la forêt verte, l'eau bleue. Dans *Un village dans les montagnes*, l'ensemble des marrons des cases et de la terre est vivifié par des reflets rouges et violets sur les toits de paille, ou par le vert de la forêt. Les personnages aussi portent les couleurs vives : les habits et décorations corporelles de la grand-mère (jaune, rouge, violet, bleu et blanc) qui accueille en dansant sa petite fille en blanc et rouge (fig. 5, en annexe).

Dans *Le Rêve de Kimi* apparaissent la voiture, ou dans la maison les rideaux et la fenêtre vitrée, la table à manger avec sa nappe, le pot de fleurs, et d'autres artefacts de la modernité. Dans la scène de la voiture qui emmène la famille au village (p. 22-23), la sensation de brillance domine, associée à la modernité. Les couleurs sont plus claires que sur d'autres pages, en harmonie de luminance avec les teints de peau à travers la vitre avant de la voiture. On observe une distinction des genres dans les couleurs et les motifs des habits. Celles-ci sont plus éclatantes pour les femmes : Kimi est en vert, sa mère en jaune ; elles sont plus sobres pour les hommes : le frère de Kimi est en rayures bleues et blanches, son père a des motifs en bâtonnets violets sur du blanc. Les reflets blancs du pare-brise de la voiture s'ajoutent à l'éclat de ces couleurs, formant un ensemble avec un haut degré de luminance.

## La couleur reflet de l'hybridation culturelle

Les quelques observations que nous avons fait sur les couleurs dans les albums pour enfants étudiés, et les remarques préliminaires sur les paramètres de couleur dénotés par les langues ivoiriennes, sur les représentations de la modernité, ou encore sur l'hybridation des cultures, nous permettent d'éclairer un peu notre problématique : les livres littéraires pour enfant sont plus que de simples supports occidentaux véhiculant des valeurs africaines ou hybrides notamment parce qu'on perçoit déjà dans la façon d'utiliser les couleurs des traces d'hybridation culturelle.

Le concept même d'album pour enfant avec ses illustrations est un concept d'origine occidentale. L'Afrique a une littérature originelle orale : texte déclamé, chants et gestuelle (N'Da, 1984) dans lesquels les couleurs interviennent peu. Si l'album pour enfant a fait l'objet d'une appropriation de la part des écrivains ivoiriens, relayés par les illustrateurs, c'est bien parce qu'ils ont des messages à communiquer. Les contenus étudiés manifestent le rôle d'arbitrage des valeurs qu'ils assument, établissant une relation nécessaire entre l'héritage culturel traditionnel et la construction d'un Ivoirien authentique. Les tableaux textuels et illustratifs des albums mêlant tradition et modernité, village et ville, avec des représentations de la nature exubérante, de la famille traditionnelle, de l'amitié dans la diversité humaine, transcendent le temps, dans le sens du concept de « multi-temporalité » de Garcia Canclini (2000). Toutefois, l'hétérogénéité de ces tableaux, qui est un aspect de l'hybridation culturelle, sera mieux rendu par l'idée de « multi profondeurs temporelles » parce que tous ces tableaux ne se produisent pas à des périodes distinctes mais sont bien actuels.

Comment alors évaluer la part de conservatisme du discours colonial sur l'Afrique, toujours gaie et naïve, avec une joie de vivre insouciante ? Nous avons effectivement relevé des dominances de couleurs vives et contrastées plutôt que des dégradés recherchés, qu'on aurait tort d'interpréter comme une permanence de ce discours. Au-delà de cette représentation du passé, nous voyons émerger plusieurs traits d'un « tiers-espace » accueillant la diversité (Bhabha, 2006), le premier étant cette tolérance aux contrastes. En outre, les oppositions d'harmonies entre saturées (vives) *vs* non saturées (ternes, pâles) répondent à une sensibilité fine au paramètre de saturation de la couleur. Par ailleurs, nous avons reconnu des harmonies de couleurs claires, mais aucun ensemble de couleurs uniquement foncées ni de noir. Enfin, nous avons repéré des harmonies créées du fait des teints de peaux : soit plusieurs valeurs de marrons se côtoient en harmonies de teintes, soit les autres couleurs de la page sont de mêmes valeurs lumineuses que les marrons, créant une harmonie de luminance. Toutes ces observations nous autorisent à penser que les gammes de couleurs ne suivent pas entièrement les normes occidentales, un « tiers-espace » émerge, qui laisse la place à de nouveaux principes et harmonies, au-delà des normes et stratégies coloniales et précoloniales (Bhabha, 1994).

La couleur dans les livres littéraires pour enfants en Côte d'Ivoire remplit deux grandes fonctions classiques : appuyer le message écrit à des fins narratives sur la page et la double page et individualiser les personnages (Nières-Chevrel, 2012). Or, le message écrit tout au long des livres se présente comme un va-et-vient entre le besoin de valoriser la culture africaine et celui de s'identifier, d'appartenir à une culture occidentale plus moderne. Cette hybridation dans le domaine des valeurs, très marquée dans les contenus écrits, se trouve reflétée par une hybridation naissante dans l'utilisation des couleurs. Cette émergence rejoint sans doute la timide introduction d'un parler hybride comme le nouchi dans les livres pour enfants (Boutin et Dangui, 2019) et la couleur, comme la langue, peut effectivement permettre une approche de l'hybridation des cultures.

## Références

Abondio Josette (aut.) et Studios Zohoré (illus.), 1999, *Le Rêve de Kimi*, Abidjan, NEI/NETER.

Aka Marie-Danielle (aut.) et Studios Zohoré (illus.), 2002, *Mificao*, Abidjan, NEI.

Assémian Annick, 1999, *Issa au pays fou*, Abidjan, CEDA.

Assémian Anick, 2003, *Yaya Assikongo et Krangba*, Abidjan, CEDA.

Atsé N'cho Jean-Baptiste et Diané Ambemou Oscar, 2016, « Dénomination et usage discursif des couleurs chez les Akyé », *Lɔŋgbowu : Revue des Langues, Lettres et Sciences de l'Homme et de la Société*, Faculté des Lettres et Sciences Humaines, Université de Kara (Togo), 2, p. 351-366.

Bahi Aghi, 2010, « Jeunes et Imaginaire de la Modernité à Abidjan », Cadernos de Estudos Africanos, 18/19, p. 56-67.

Barthes Roland, 1964, « Rhétorique de l'image », *Communications*, 4, 1, p. 40-51.

Bhabha Homi K., 1994, *The location of culture*, London ; New York, Routledge.

Bhabha Homi K., 2006, « Cultural Diversity and Cultural Differences », dans Ashcroft Bill, Griffiths Gareth et Tiffin Helen (dirs.), *The Post-Colonial Studies Reader*, New York, Routledge, p. 155-157.

Boutin Béatrice Akissi, 2020, « Nouchi, français ivoirien : quelles hybridités ? » [en ligne], *InterFrancophonies*, 1, 11. Disponible sur : https://hal-auf.archives-ouvertes.fr/hal-03337981 [consulté le 31 mai 2022].

Boutin Béatrice Akissi et Dangui Nadia, 2019, « La transmission des normes et valeurs dans les livres litté-raires ivoiriens pour enfants à travers le nouchi ».

Dangui Nadia, 2018, *Le livre littéraire ivoirien pour enfant et construction de l'imaginaire de l'enfant*, thèse de doctorat, Abidjan, Université Félix Houphouët Boigny - UFRICA.

Dodo J.C. et Youant Y.M., 2017, « Étude comparée de la dénomination des couleurs dans 16 langues ivoiriennes issues des groupes Kwa, Kru, Gur et Man-dé ».

García Canclini Néstor, 2000, « Cultures hybrides et stratégies communicationnelles », *Hermès*, La Revue, 28, 3, p. 71-81.

Gba Mariame (aut.) et Koffi Mark Jolsen (illus.), 1999, *Un village dans les montagnes*, Abidjan, NEI.

Gnaoulé-Oupoh Bruno, 2000, *La littérature ivoirienne*, Paris, Karthala, 444 p.

Keita Fatou (aut.) et Mobio Claire (illus.), 1996, *Le Petit Garçon bleu*, Abidjan, NEI/EDICEF.

Keita Fatou (aut.) et Mobio Claire (illus.), 1998, *Sinabani, la petite dernière*, Abidjan, NEI.

Malendoma Carelle (aut.) et Assémian Annick (illus.), 1997, *Le Soleil d'une nuit*, CEDA.

Martin-Koné Mary-Lee, 1987, « La littérature pour enfants », *Notre Librairie,* 87, p. 122-124.

Mayabe Hortense, 2002, *Souroukani*, Abidjan, NEI.

Moudileno Lydie, 2003, *Littératures africaines francophones des années 1980 et 1990*, Dakar, CODESRIA (Document de travail), 94 p.

N'Da Pierre, 1984, *Le conte africain et l'éducation*, Paris, L'Harmattan.

Nières-Chevrel Isabelle, 2012, « Les albums de Jean de Brunhoff : usages de la couleur » [en ligne], *Strenae, Recherches sur les livres et objets culturels de l'enfance*, 3. Disponible sur : http://journals.openedition.org/strenae/520 [consulté le 31 mai 2022].

SIL International, 2010, « Lexique Pro Bambara » [en ligne]. Disponible sur : www.bambara.org [consulté le 31 mai 2022].

Timyan Judith, Kouadio N'Guessan et Loucou Jean-Noël (dirs.), 2003, *Dictionnaire baoulé-français*, Abidjan, Nouvelles Editions ivoiriennes, 610 p.

1987, « Entretien avec Jeanne de Cavally », *Notre Librairie*, 87, p. 125-127.

Yapobi Annie (aut.) et Assémian Annnick (illus.), 1988, *Le secret de Lunelle*, Abidjan, CEDA.

## Annexe

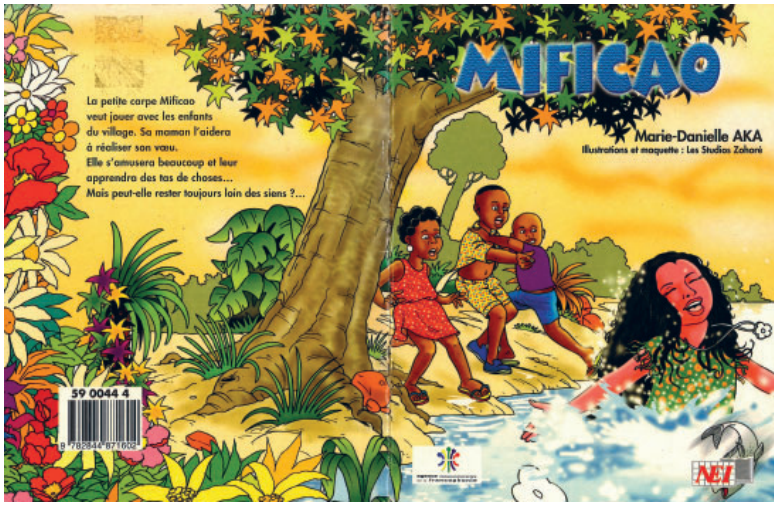


**Figure 1.** Double page de couverture de *Mificao* (source : NEI)

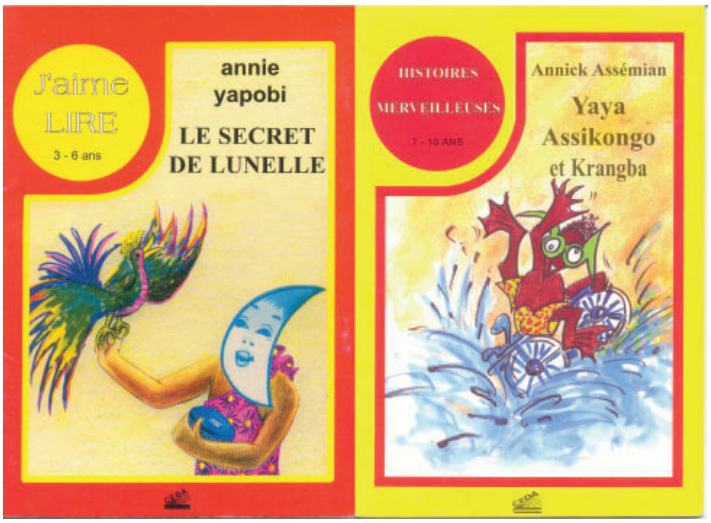


**Figure 2.** Premières de couverture de *Yaya Assikongo et Krangba*, et *Le Secret de Lunelle* (source : CEDA)

**Figure 3.** *Le Petit garçon bleu*, p. 22-23 (source : NEI/EDICEF)

**Figure 4**. *Sinabani, la petite dernière*, p. 22-23 (source : NEI)

**Figure 5.** *Un village dans les montagnes*, p. 8-9 (source : NEI)