



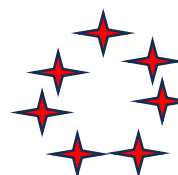
ORALITÉ ET SÉMIOTIQUE : UTILITÉ SOCIALE ET QUÊTE DE SENS

**Actes du 3^e colloque international du laboratoire
Langues, Discours et Pratiques artistiques**

En hommage aux professeurs Albert Ouédraogo et Joseph Paré

26, 27 et 28 avril 2022, Université Joseph Ki-Zerbo, Ouagadougou

Sous la direction de
Sidiki Traoré
Valentine Palm-Sanou,
Moumouni Zoungrana



ISSN: 1840-9148

REISL vol.8, n°2

Janvier 2025

Consignes aux auteurs

Modalités de soumission

Un appel à contribution permanent est lancé une fois par an, en **octobre**, afin de permettre la diffusion du volume annuel. La thématique est précisée à chaque appel à contribution. L'envoi des contributions est gratuit. Les articles doivent être envoyés au directeur de publication à l'adresse suivante : **revue_reisl@yahoo.com**

Chaque proposition est évaluée par deux relecteurs anonymes dans un délai d'un mois (les propositions seront anonymées pour la relecture). Un article proposé pourra être refusé, accepté sous réserve de modifications, accepté tel quel. Les articles peuvent être rédigés en français ou en anglais, ou en version bilingue.

Ils doivent comporter un résumé de 20 lignes maximum en français ou en anglais, ainsi que 4 mots-clefs en français ou en anglais. Le nombre de pages ou de caractères d'un article n'est pas limité. En revanche, un minimum de 8 pages est requis.

Présentation des contributions

Mise en page: Format A4 ; Marges = 2,5 cm (haut, bas, droite, gauche) ; Reliure = 0 cm ;

Style normal (pour le corps de texte) : Police Bookman Old Style 13 points, sans couleurs, sans attributs (gras et italiques sont acceptés pour des mises en relief) ; paragraphe justifié, pas de retrait, pas d'espacement, interligne simple.

Titre de l'article : Police Bookman Old Style 14 points, sans couleurs, majuscules, gras ; paragraphe centré, pas de retrait, espacement après = 18 points, pas de retrait de première ligne, interligne simple. Titre 1 : Police Bookman Old Style 14 points, sans couleurs, pas de retrait, pas de retrait de première ligne, interligne simple.

Titre 2 : Police Bookman Old Style 13 points, sans couleurs, gras ; paragraphe gauche, espacement avant = 13 points, espacement après = 6 points, pas de retrait, pas de retrait de première ligne, interligne simple.

Titre 3 : Police Bookman Old Style 13 points, sans couleurs, italiques ; paragraphe gauche, espacement avant = 12 points, espacement après = 3 points, pas de retrait, interligne simple.

Notes : notes de bas de page, numérotation continue, 1...2...3... ; Police Bookman Old Style 10 points, sans couleurs, sans attributs (gras et italiques sont acceptés pour des mises en relief) ; paragraphe justifié, pas de retrait, pas d'espacement, pas de retrait de première ligne, interligne simple.

Références bibliographiques : Police Bookman Old Style 13 points, sans couleurs, sans attributs (gras et italiques sont acceptés pour des mises en relief) ; paragraphe justifié, pas de retrait, pas d'espacement, interligne simple.

Frais de publication: 50.000 FCFA / 78 euros

Payable par Ria, Wari, Money Gram ou Western Union à l'adresse

NOM : BASSABI SAMA CHRISTOPHE

PRENOM : Justine

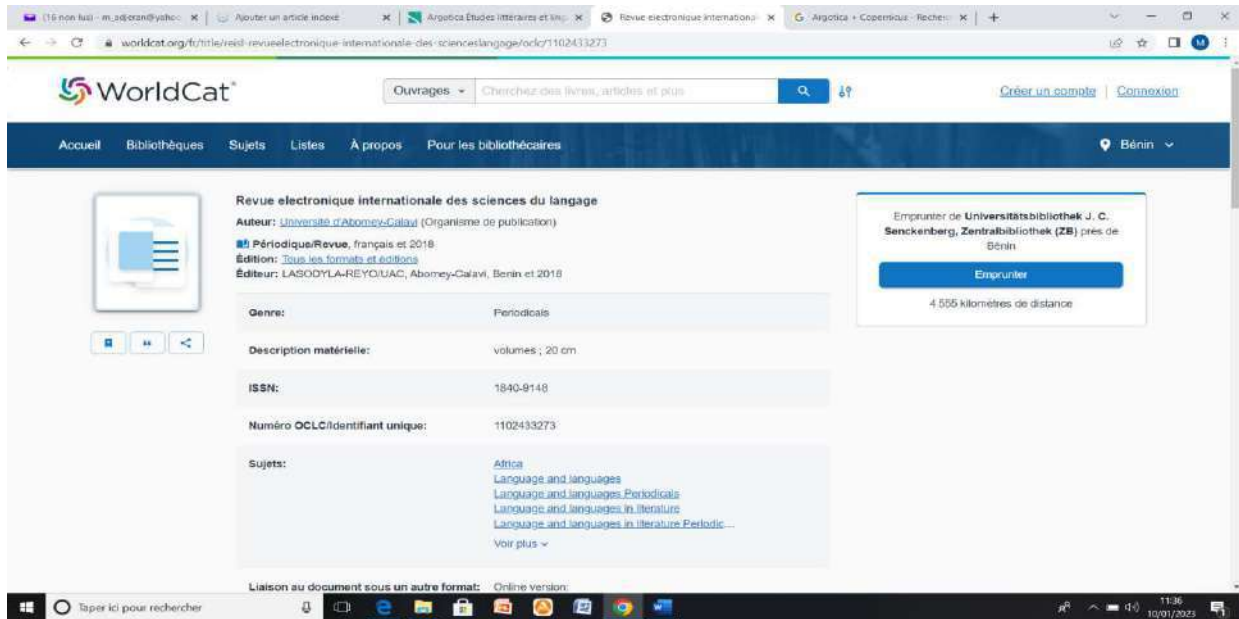
NB : respectez l'ordre des noms. Il n'y a qu'un seul prénom.

Renvoi du reçu de paiement : laboratoiresociolinguistique@yahoo.fr

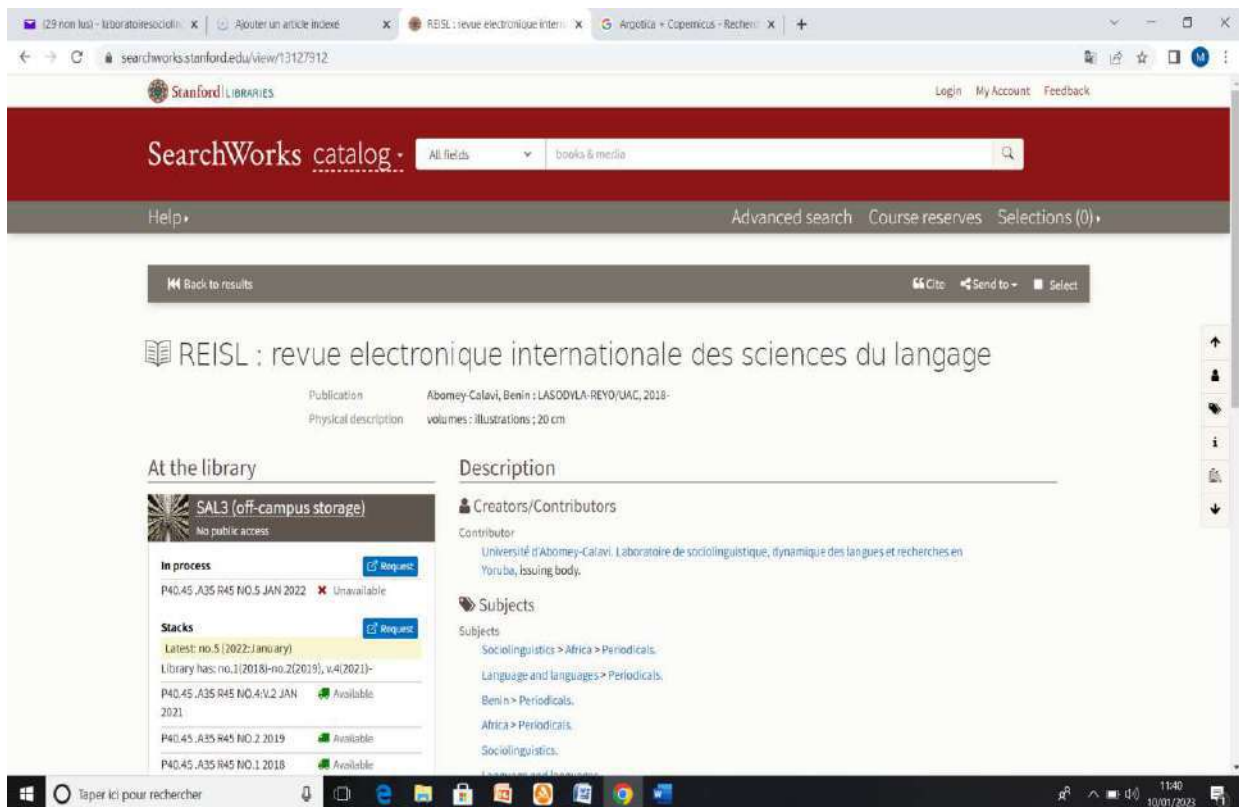
Mobile Money: +229 01 66 33 30 54 (ajoutez les frais de retrait)

ISSN: 1840-9148

Indexation de la Revue Electronique Internationale des Sciences du Langage (REISL)



The screenshot shows the WorldCat.org interface. The main record is for "Revue electronique internationale des sciences du langage". The author is "Université d'Abomey-Calavi (Organisme de publication)". The publication is a "Périodique/Revue, française et 2018". The edition is "Tous les formats et éditions". The publisher is "LASODVLA-REYO/UAC, Abomey-Calavi, Bénin et 2018". The genre is "Periodicals". The physical description is "volumes ; 20 cm". The ISSN is "1840-9148". The OCLC identifier is "1102433273". The subjects are "Africa", "Language and languages", "Language and languages--Periodicals", "Language and languages in literature", and "Language and languages in literature--Periodicals". There is a button to "Emprunter" (Borrow) from the Universitätsbibliothek J. C. Senckenberg, Zentralbibliothek (ZB) in Berlin, which is 4,555 kilometers away.



The screenshot shows the Stanford Libraries SearchWorks catalog. The record is for "REISL : revue electronique internationale des sciences du langage". The publication is "Abomey-Calavi, Bénin : LASODVLA-REYO/UAC, 2018-". The physical description is "volumes ; illustrations ; 20 cm". The record is available at the library. The description includes the contributor "Université d'Abomey-Calavi. Laboratoire de sociolinguistique, dynamique des langues et recherches en Yoruba, Issuing body." and the subjects "Sociolinguistics > Africa > Periodicals.", "Language and languages > Periodicals.", "Bénin > Periodicals.", "Africa > Periodicals.", and "Sociolinguistics.".

ISSN: 1840-9148

← → ↻ citefactor.org/journal/index/28863/international-journal-of-language-sciences#.Y71A2nbMJPZ

 CiteFactor Home About Us Impact Factor Publishers Suggest Contact Login

Top Publication Journals

- BUSINESS, ECONOMICS & MANAGEMENT
- CHEMICAL & MATERIAL SCIENCES
- ENGINEERING & COMPUTER SCIENCE
- HEALTH & MEDICAL SCI
- HUMANITIES, LITERATURE & ARTS
- LIFE SCIENCES & EARTH SCIENCES
- PHYSICS & MATHEMATICS
- SOCIAL SCIENCES

Categories

Articles **212169**

Journals **23790**

News

Journal Impact Factor Report 2021
[↗](#)
Date: 14th February, 2021

Submit Journal for Impact Factor Evaluation [↗](#)
Date: 10th May, 2020

Submit Your Journal for Indexing [↗](#)
Date: 10th May, 2020

Journal Impact Factor Report 2020
[↗](#)
Date: 22nd April, 2020

Journal Impact Factor Report 2018
[↗](#)
Date: 14th November, 2018

World's Largest Indexing of Scholarly Journals

International Journal of Language Sciences



REISL (Revue Electronique Internationale des Sciences du Langage) est une revue internationale qui regroupe des chercheurs de différents pays et de différentes universités. Elle est mise en ligne par la plateforme de l'Université d'Abomey-Calavi (UAC). L'originalité de REISL est son caractère thématique. Notre choix éditorial est de publier des contributions sur des thèmes relatifs aux sciences du Langage. Nous souhaitons accueillir des contributions abordant le plus grand nombre de champs relevant du domaine des Sciences du Langage. REISL permet également la diffusion de travaux de jeunes chercheurs, ou de chercheurs confirmés, des travaux en sciences du langage, des actes des journées scientifiques, de colloques et autres manifestations scientifiques. L'objectif de REISL est d'encourager des discussions scientifiques et théoriques les plus larges possibles portant sur les sciences du langage.

URL: reisl.uac.bj [↗](#)

Keywords: Language, Sociolinguistics, didactics, Linguistics

ISSN: 1840-9148

EISSN:

Subject: Languages and Literatures

Publisher: Université d'Abomey-Calavi

Year: 2018

Country: Benin

Research Paper Indexed by Citefactor - Not Available

Views: 175

Search

Keywords [↗](#)

☒ Journals ☐ Articles

[↗](#) Advance Search



Note: Get EOI for Journal/Conference/ Thesis paper.
(contact: eoi@citefactor.org).



POWERED BY 

COORDONNATEUR SCIENTIFIQUE DU COLLOQUE

Pr Yves DAKOUO, Université Joseph KI-ZERBO

COMITÉ SCIENTIFIQUE DU COLLOQUE

Président

Pr Yves DAKOUO, Université Joseph KI-ZERBO

Membres

Pr Joseph PARE, Université Joseph KI-ZERBO

Pr Albert OUEDRAOGO, Université Joseph KI-ZERBO

Pr Jacques FONTANILLE, Université de Limoges

Pr Alain Sié KAM, Université Joseph KI-ZERBO

Pr Salaka SANOU, Université Joseph KI-ZERBO

Pr Youssouf OUEDRAOGO, Université Joseph KI-ZERBO

Pr Adama COULIBALY, Université Felix Houphouët -BOIGNY

Pr Bahouman André KAMATE, Université Felix Houphouët -BOIGNY

Pr Justin Toro OUORO, Université Joseph KI-ZERBO

Pr Mahamadé SAWADOGO, Université Joseph KI-ZERBO

Pr Amadou SAIBOU ADAMOU, Université Abdou Moumouni

Pr Célestin Djah DADIE, Université Alassane Ouattara

Pr Vincent OUATTARA, Université Norbert ZONGO

Pr Alou KEITA, Université Joseph KI-ZERBO

Pr Pierre MALGOUBRI, Université Joseph KI-ZERBO

Pr Bernard KABORE, Université Joseph KI-ZERBO

Pr Isaac BAZIE, Université du Québec à Montréal

Pr Amade FAYE, Université Cheikh Anta Diop

Dr Abdoulaye KEITA, MC, Université Cheikh Anta Diop

Dr Mahamadou Lamine OUÉDRAOGO, MC, Université Norbert ZONGO

Dr Sidiki TRAORE, MC, Université Joseph KI-ZERBO

Dr Valentine PALM/SANOU, MC, Université Joseph KI-ZERBO

Dr Souleymane GANOU, MC, Université Joseph KI-ZERBO

Dr Honorine SARE-MARE, MC, Université Joseph KI-ZERBO

Dr Noël SANOU, MC, Université Joseph KI-ZERBO

Dr Moumouni ZOUNGRANA, MC, Université Joseph KI-ZERBO

Dr Goa KACOU, M.C., Université Felix-Houphouët BOIGNY

Dr Alain SANOU, MC, Université Joseph KI-ZERBO

Dr Régina ODJOLA, MC, Université Marien N'Gouabi

Dr Dorgelès HOUESSOU, MC, Université Alassane Ouattara

COMITÉ DE LECTURE

Pr Yves DAKOUO, Université Joseph KI-ZERBO

Pr Justin Toro OUORO, Université Joseph KI-ZERBO

Pr Bernard KABORÉ, Université Joseph KI-ZERBO

Dr Sidiki TRAORE, MC, Université Joseph KI-ZERBO

Dr Moumouni ZOUNGRANA, MC, Université Joseph KI-ZERBO

Dr Valentine PALM-SANOU, MC, Université Joseph KI-ZERBO

Dr Issiaka TIENDREBÉOGO, MA, Université Joseph KI-ZERBO

Dr Mahamadou Hassane Cissé, MA, Université Nazi BONI
Dr Clément KOAMA, MA, Université Nazi BONI
Dr Adamou KANTAGBA, MA, Université Nazi BONI
Dr Boukary TARNAGDA, MA, Université NAZI BONI
Dr Jacques BARRO, MA, Université Norbert ZONGO
Dr Guillaume TOLOGO, MA, Université Joseph KI-ZERBO
Dr Alexis KOUENOU, MA, Université Joseph KI-ZERBO
Dr Virginie KABORE, MA, Université Joseph KI-ZERBO
Dr Fatou Ghislaine SANOU, MA, Université Joseph KI-ZERBO
Dr Ignace SANGARE, MA, Université Joseph KI-ZERBO
Dr Yves ZONGO, Centre universitaire de Banfora
Dr Béli Mathieu DAÏLA, Université de Dédougou
Dr Oboussa SOUGUE, Centre universitaire de Banfora
Dr Boukari NÉBIÉ, Université de Fada N’Gourma

SECRÉTARIAT DU COLLOQUE

Dr Jérôme Tilado NATAMA, M.A., Université Joseph Ki-Zerbo
Dr Oboussa SOUGUÉ, M.A., Centre universitaire de Banfora
Mme Alice KÉRÉ-KAMBIRÉ, secrétaire à l’École doctorale

COMITÉ D’ORGANISATION

Président

Dr Sidiki TRAORÉ, MC, Université Joseph KI-ZERBO

Vice-Président chargé des thèmes

Dr Noël SANOU, MC, Université Joseph KI-ZERBO

Vice-Président chargé de la logistique

Dr Moumouni ZOUNGRANA, MC, Université Joseph KI-ZERBO

Vice-Présidente chargée de la communication

Dr Valentine PALM-SANOU, MC, Université Joseph KI-ZERBO

Membres

Dr Jacques BARRO, MA, Université Norbert ZONGO
Dr Ignace SANGARE, MA, Université Joseph KI-ZERBO
Dr Guillaume TOLOGO, MA, Université Joseph KI-ZERBO
Dr Zakaria SORÉ, MA, Université Joseph Ki-ZERBO
Dr Yves ZONGO, Centre universitaire de Banfora
Dr Béli Mathieu DAÏLA, Université de Dédougou
Dr Jeanne TIENDREBEOGO, Université Joseph Ki-ZERBO
Dr Oboussa SOUGUE, Centre universitaire de Banfora
Dr Boukary NEBIE, Université de Fada N’Gourma
Dr Joseline N. YAMEOGO, Université Joseph KI-ZERBO
Dr Bernard DRABO, Université de Fada N’Gourma
Dr Arouna YAMEOGO, Université Joseph –KI-ZERBO

Dr Barthélémy KABORE, Université Joseph KI-ZERBO
Dr Yamba Prosper NIKIEMA, Université de Dédougou
Dr Abdoulaye SAWADOGO, Université Joseph KI-ZERBO
Dr Jérôme Tilado T NATAMA, Université Joseph Ki-ZERBO
Fourmié HEMA, doctorant, Université Joseph KI-ZERBO
Inoussa NIKIEMA, Doctorant, Université Joseph KI-ZERBO
Djéneba TRAORÉ, Doctorante, Université Joseph KI-ZERBO

1. Pour une écostylistique globale : exemple du recueil de nouvelles *Journal d'un vacancier* de Laurent K. Bado, Sidiki TRAORÉ.. **13-24**
2. Anthropomorphisme et règlement de la crise raciale en Afrique du Sud dans le roman *The Conservationist* de Nadine Gordimer, Donisongoh SORO..... **25-36**
3. De l'imposture au pathétique : l'intervention meurtrière otanienne en Irak dans le poème « La pendaison » d'Albert Ouédraogo, Boureima Alexis KOËNOU..... **37-50**
4. Articulation tensive du désespoir dans le conte poétique *Le Pays disparu* de Jacques Boureima Guégané, Pingdwindé Hervé KINDA..... **51-73**
5. Subversion syntaxique et écriture du désarroi dans le recueil de poèmes *Les Braises du plaisir* d'Albert Ouédraogo, Soamindi Gilbert ONADJA, Koulzi Viviane SANOGO..... **74-85**
6. *Quand s'envolent les grues couronnées* de Titinga Frédéric Pacéré ou la vision pluridimensionnelle de la mort chez les Mossé du Burkina Faso, Mamadou GOGBEU..... **86-103**
7. Style et prosodie ironique dans quelques romans burkinabè, Jeanne TIENDREBEOGO..... **104-122**
8. L'irruption de l'oralité traditionnelle africaine dans le discours romanesque migratoire : vers le partage d'une mémoire culturelle africaine ? Ferdinand KAMBIRÉ..... **123-143**
9. Discursivisation filmique de l'orature : exemple d'*Un certain matin* de Fanta R. Nacro, Pingdewendé Paule Valérie KOLOGO, Léonard NABALOU..... **144-160**
10. Costume et modélisation pulsionnelle dans le film *la villa rouge* de Boubakar Diallo, Fidèle TIAMASSA..... **161-177**
11. L'Antigone africaine ou *Sya, le rêve du python* de Dany Kouyaté : entre théâtralité et cinémacité, Pingdewindé Issiaka TIENDREBEOGO..... **178-190**
12. Ancrage culturel et enjeu narratologique du récit filmique dans *La Colère des dieux* de Idrissa Ouédraogo, Soungalo COULIBALY..... **191-204**
13. Narrativité et manifestation figurative des corps-actants dans le film d'animation *Adama* de Simon Rouby, Mariame SANOGO..... **205-220**
14. La musique zouglo comme cadre de communication et de promotion de la Côte d'Ivoire, Kacou GOA..... **221-235**
15. Enjeux et défis des politiques de développement des arts du spectacle au Burkina Faso (2012-2018), Balguissa ZONG-NABA..... **236-250**

AVANT-PROPOS

Sitôt après leur admission à faire valoir leurs droits à la retraite, l'idée de rendre hommage aux professeurs Albert Ouédraogo et Joseph Paré s'est vite imposée et a fait consensus au sein de la communauté universitaire et des milieux de lettres burkinabè.

C'est que les deux professeurs ont plus que marqué de leurs bienveillantes empreintes l'enseignement supérieur au Burkina Faso. Outre les nombreuses publications scientifiques à leur actif, les thèses de doctorat qu'ils ont dirigées, assurant ainsi au passage la relève, ils ont été de grands serviteurs de l'enseignement supérieur du Burkina. Le premier, professeur titulaire de tradition et de littérature orales, fut successivement doyen de la Faculté des langues, des lettres, des arts, des sciences humaines et sociales (FLASHS) de l'Université de Ouagadougou, vice-président chargé de la Recherche et de la Coopération internationale, ministre des Enseignements secondaire, supérieur et de la Recherche scientifique, responsable du laboratoire Langues, Discours et Pratiques artistiques (LADIPA), directeur de l'École doctorale des lettres, des sciences humaines et de la communication (E.D. LESHCO). Et le second, professeur titulaire de sémiotique littéraire, fut chef du département de lettres modernes, directeur des Affaires académiques, de l'Orientation et de l'Information (DAOI), vice-président chargé des Relations université-entreprises, président de l'Université de Ouagadougou, ministre des Enseignements secondaire, supérieur et de la Recherche scientifique, directeur du Centre de recherche et d'études sur les littératures et les arts du Sahel (CRELAS), responsable du master en sciences du langage et stratégies.

Hommage leur sera donc rendu à juste titre et sans encombre les 26, 27 et 28 avril 2022 à l'Université Joseph Ki-Zerbo avec deux activités phares. La première a été la cérémonie officielle, placée sous le patronage du ministre de l'Enseignement supérieur, de la Recherche et de l'Innovation. La seconde, c'est le colloque en marge de l'hommage, regroupant des participants d'Afrique sur l'apport des études de littérature orale et de sémiotique dans la quête de sens social. La thématique du colloque, naturellement, s'inscrit dans les spécialités des deux professeurs, à savoir la littérature orale et la sémiotique et la littérature. Porté par le laboratoire Langues, Discours et Pratiques artistiques en partenariat avec le Fonds national pour l'éducation et la recherche (FONER) qui en a d'ailleurs assuré une partie du financement, le colloque a enregistré une centaine de communications.

Mais ce que l'on est en droit d'attendre d'actes d'un colloque organisé en hommage à d'émérites professeurs, c'est que ce soit la tribune privilégiée pour exposer et approfondir prioritairement les thématiques et axes de recherche qui ont constitué les préoccupations majeures de ces scientifiques tout au long de leur carrière universitaire.

C'est pourquoi, de la centaine de communications qu'a enregistrées le colloque, une trentaine a été retenue au titre des présents actes ; il s'agit de celles qui ont été jugées intéressantes et pertinentes au regard des thématiques chères aux deux professeurs honorés. De façon agrégée, ces communications portent sur le développement et la quête de sens dans les littératures et les arts en Afrique au travers de trois sous-thématiques : oralité, traditions et culture ; linguistique, sémiotique et stratégie ; littérature, cinéma, musique et arts du spectacle.

Ces communications représentent, à bien des égards, l'idéologie, voire l'idéal des deux enseignants émérites, qui n'est autre qu'une Afrique réconciliée avec elle-même, réconciliée avec sa culture et ses arts. Le pari est incontestablement de rassembler et de mettre à disposition différentes représentations de la quête sociale et du développement à travers textes oraux et écrits littéraires et non littéraires, productions cinématographiques et musicales et pratiques sociales. Mais que le lecteur ne s'y méprenne pas, ces communications, loin d'être des solutions toutes faites, définitives, intangibles, restent des apports dans l'appréhension de l'humain et de ses pratiques culturelles et sociales dans toute leur complexité. Ouvriraient-ils d'autres horizons de réflexion ou déboucheraient-ils sur d'autres questionnements que le pari n'en serait pas moins levé. C'est à ce propos que prend tout son sens cette boutade si chère à Titinga Frédéric Pacéré, avocat, ethnologue, écrivain, chef coutumier, dépositaire de traditions et de culture, mastodonte de la culture burkinabè et africaine et grand ami des deux professeurs honorés : « Si la termitière vit, qu'elle ajoute de la terre à la terre ! »

Sidiki Traoré

Professeur titulaire de grammaire et stylistique françaises
Responsable du laboratoire Langues, Discours et Pratiques artistiques

Président du comité d'organisation du colloque

Membre du Comité scientifique

**LITTÉRATURE, CINÉMA, MUSIQUE
ET ARTS DU SPECTACLE**

**POUR UNE ÉCOSTYLISTIQUE GLOBALE : EXEMPLE DU
RECUEIL DE NOUVELLES JOURNAL D'UN VACANCIER DE
LAURENT KILACHIU BADO**

Sidiki TRAORÉ
Université Joseph Ki-Zerbo, Burkina Faso
traorekonate@yahoo.fr

Résumé

Le présent article s'inscrit dans l'écostylistique. Il analyse l'idéologie environnementaliste prégnante dans le recueil de nouvelles *Journal d'un vacancier* de Laurent Bado à partir de procédés linguistiques, rhétoriques et discursifs spécifiques. De l'analyse, il ressort que l'écostyle de cette œuvre est une conception du développement qui ménage, idéalise et sacralise l'environnement au moyen de procédés tels que les descriptions bucoliques et pittoresques, les comparaisons et métaphores incrustées dans le relief, la faune et la flore, l'anthropomorphisme, les personnifications et prosopopées. Mais, en passant de la qualité des rapports entre l'homme et l'environnement à la qualité des rapports entre les différentes sociétés humaines, l'écostyle de l'œuvre devient global, en ce sens qu'il promeut la félicité universelle, récuse l'accaparement des ressources par une minorité, l'exploitation de l'homme par l'homme, la domination du Sud par le Nord, l'unipolarité du monde.

Mots-clés : écostyle global, procédés, idéologie environnementaliste, multipolarité du monde.

Abstract

This article is part of the ecostylistic. It analyzes the environmentalist ideology prevalent in the collection of short stories *Journal d'un vacancier* by Laurent Bado based on specific linguistic, rhetorical and discursive processes. From the analysis, it emerges that the ecostyle of this work is a conception of development that spares, idealizes and sanctifies the environment by means of processes such as bucolic and picturesque descriptions, comparisons and metaphors embedded in the relief, the fauna and flora, anthropomorphism, personifications and prosopopeia. But, by moving from the quality of the relationship between man and the environment to the quality of the relationship between the different human societies, the ecostyle of the work becomes global, in the sense that it promotes universal happiness, rejects the monopolization of resources by a minority, the exploitation of man by man, the domination of the South by the North, the unipolarity of the world.

Keywords: global ecostyle, processes, environmentalist ideology, multipolarity of the world.

Introduction

Laurent Kilachiu Bado, émérite professeur de droit constitutionnel et homme politique burkinabè, est surtout connu pour ses sorties médiatiques incendiaires et ses productions scientifiques sur les questions de développement et de démocratie. Les plus connues de ces publications sont : *Refaire la Haute-Volta : ni l'Est ni l'Ouest* (1981), *Au-delà du libéralisme et du socialisme : pour une société africaine de liberté et de solidarité* (1987), *Quel modèle de démocratie pour l'Afrique noire ?* (1998), *Mort au socialisme* (2006), *Mort au libéralisme* (2006), *Le Grégarisme africain ou la mort* (2008). Mais à la fin de sa carrière, il publie, aux éditions Kraal en 2014, une œuvre littéraire, *Journal d'un vacancier*, recueil de nouvelles d'un volume total de 130 pages. Si cette œuvre reste peu connue en raison du profil premier de son auteur, il n'en demeure pas moins qu'elle est originale à plus d'un titre au regard de son ancrage résolument écostylistique.

L'écostylistique est une approche récente, née en marge et dans les sillages de l'écocritique. Si l'on s'en tient à la théorisation qu'en fait son pionnier Bienvenue Bekone Bekone dans *Écostylistique : méthodologie et application* (2021), elle s'appuie sur les ressources formelles des œuvres, en particulier les procédés rhétoriques et sémiotiques, pour décoder leur idéologie environnementaliste.

La préoccupation, en choisissant de nous pencher sur le recueil de nouvelles de Bado, peut se formuler à travers cette question : En quoi *Journal d'un vacancier* est-il un modèle d'écostyle, mieux, plus que de l'écostyle ? Pour y répondre, nous formulons l'hypothèse selon laquelle le recueil met en œuvre des procédés linguistiques, rhétoriques et discursifs spécifiques promouvant une idéologie environnementaliste liant le salut de l'humanité au ménagement, voire à la vénération de la nature. Qui plus est, l'écostyle de Bado est global, en ce sens qu'il va au-delà de la théorisation qu'en donne Bienvenue Bekone Bekone, pour englober les relations cordiales entre les différentes sociétés humaines. Dans ces relations intra- et inter-sociales cordiales, l'œuvre met à l'index le consumérisme, l'accaparement des ressources par une minorité, l'exploitation de l'homme par l'homme, l'unipolarité du monde au nom de la diversité.

La réflexion s'articule en deux parties. La première analyse l'écostyle du recueil suivant la démarche de Bekone Bekone. Elle décode l'idéologie environnementaliste prégnante de l'œuvre à travers non seulement les descriptions élogieuses et pittoresques

qui en font un véritable hymne à la nature, mais également les métaphores et comparaisons profondément incrustées dans l'environnement ainsi que l'anthropomorphisme, les personnifications et prosopopées qui font des monts, vallées et autres créatures de véritables humains à part entière, capables de parole. La deuxième partie est le dépassement de l'approche bekonienne qui s'avère restrictive dans le cas du recueil de Bado. Il s'agit, en l'espèce, du constat et de l'analyse d'une sorte d'écostyle global de l'œuvre, sachant que le salut de l'humanité, déjà indissociable du ménagement de l'environnement, s'y étend aux relations cordiales entre les différentes sociétés.

1. L'écostylistique minimal de Bado : l'anthropomorphisme contre l'anthropocentrisme

Pour Bado, l'homme est une créature dont le salut est déterminé par ses relations cordiales et conviviales avec les autres créatures, animaux, végétaux, monts et valons. En clair, le salut de l'humanité est intrinsèquement lié au cadre de vie, à l'environnement, à la nature. Et chaque trait linguistique de son art, en tant qu'écrivain dans cette œuvre, enfile, il va sans dire, cette idéologie environnementaliste. Cet écostyle structure le recueil le plus souvent en usant autrement des catégories rhétoriques classiques. Ainsi, alors que traditionnellement la nouvelle laisse peu de place à la description (G. Genette, 1972 ; P. Hamon, 1993) pour se consacrer prioritairement à l'intrigue et à son dénouement, la description est au cœur de l'écostyle novellistique badoënnne eu égard justement à sa conception du bonheur incrusté dans la nature, à son idéologie environnementaliste, voire biocentriste. Dès l'entame, le décor est planté, l'auteur se réjouissant déjà de la perspective des vacances en campagne, dans la nature :

Oui, deux bons mois de vacances chez moi à courir la campagne du matin au soir [...] loin de la capitale corrompue et bruyante (p. 12).

Et la suite de l'œuvre, l'ensemble des vingt nouvelles embouchent, pour ainsi dire, la même trompette avec des descriptions élogieuses et pittoresques de la nature et de la campagne qui en disent long sur l'idéologie environnementaliste et l'écostyle de l'auteur.

C'était au lendemain de mon arrivée. Au premier cocorico du coq de la basse-cour, je m'étais rué sur un sentier tortueux menant aux collines verdoyantes de Réo, un sentier qui semblait

dégringoler des sommets comme un oued dans les dunes de sable du désert. (p. 19)

Devant moi, le sentier jouait à cache-cache avec les bosquets, les ravins, les petites collines parsemées de gros nérés ou de vieux caïlcédrats. Le soir descendait lentement car le soleil, à l'horizon du couchant, incendiait le mont Sanguié de ses flammes d'or. (p. 44)

Depuis trois jours, mon esprit n'est pas en repos, mon âme n'est pas en paix et tout mon corps est lourd comme un couvercle de marmite. Je reste étendu à l'ombre de mes manguiers du matin au soir, ressentant au plus profond de mon être un morne plaisir à voir les feuilles mortes se détacher des branches, tournoyer au plus près du vent avant de choir au sol avec un léger bruissement [...] (p. 117)

L'on se croirait avec ces trois passages descriptifs ci-dessus et leur place de choix dans ce recueil de nouvelles de Bado avoir plutôt affaire à une œuvre romanesque. Et nous pourrions en citer bien d'autres, aux pages 12, 21, 23, 26, 92, 100, 122 par exemple, tous montrant un personnage heureux dans et grâce à la nature.

En appoint à ces descriptions qui font du recueil un véritable hymne à la nature, tout aussi nombreuses sont les métaphores et comparaisons qui contribuent à donner une coloration écostylistique particulière à cette œuvre. Pour C. Peyroutet (1994, p. 66), qui lui attribue les effets de topicalisation et de désautomatisation du réel, la métaphore est « l'essence même de la littérature, du portrait au récit merveilleux, de la description à l'imaginaire poétique. » Aristote (1977, p. 65), lui, considère que

ce qui est de beaucoup le plus important, c'est d'exceller dans les métaphores. En effet c'est la seule chose qu'on ne peut prendre à autrui, et c'est un indice de dons naturels ; car bien faire les métaphores c'est bien apercevoir les ressemblances.

Et l'on ne saurait mieux dire s'agissant de Bado, dont l'étymon spirituel, la métaphore obsédante provient de la nature.

Végétaux et animaux sont partout à l'honneur à travers des métaphores et comparaisons écostylistiques pour ainsi dire :

Élancée comme une biche de la Gnagna, la chevelure abondante comme celle de la fée Estérelle, elle était belle comme un rêve de pierre [...] (p. 61)

[...] je n'ai cessé de poursuivre des yeux cet être de tendresse et de douceur qui semblait subir la vie comme un oiseau blessé, retransché dans les bois profonds pour mourir. (p. 90)

Et qu'est-ce que ces deux moineaux avaient affaire avec ce vieux conflit des ancêtres quand leurs cœurs battent à l'unisson ? (p. 91)

[...] un homme d'une cinquantaine d'années, au torse d'un haltérophile, les bras poilus comme un chimpanzé [...] (p. 100)

Même dans les accès satiriques du narrateur, l'écostyle de Laurent Bado fait toujours la part belle aux métaphores et comparaisons toutes trouvées dans l'environnement animal et végétal. C'est ce qui a précisément lieu dans les passages suivants (le gras est de nous).

Quand je suis arrivé à sa hauteur, notre homme s'est tu **comme l'oiseau qui cesse la fête à l'approche du braconnier** [...] (p. 45)

Mon appétit **s'envola à tire d'aile** pour laisser place à la gêne. (p. 54)

Ainsi, nous pourrions accélérer notre processus de développement tout en instaurant une société vraiment humaine, sans avoir besoin de tendre la main à l'étranger jusqu'à accepter, **de façon bovine, caprine et asinienne**, son orgueilleuse domination. (p. 57)

[...] vous les verrez le 21 de Réo, nonchalantes, traînant dans les buvettes, bavardant **comme des pies** (p. 94)

Mes deux oncles, deux frères de même père et de même mère, ne se reconnaissent plus [...] parce qu'**un loup politique** est entré dans **la bergerie familiale**. (p. 105)

Ou si, elle se contente de suivre l'Occident **comme un chien suit son maître**. (p. 127)

Que sera demain pour nos enfants de moins en moins instruits et de moins en moins éduqués dans un monde qui ne sera qu'**un fond marin** où **les alevins noirs** serviront de pâture aux **requins blancs** ? (p. 129)

Le parti gouvernemental, accroché ad vitam aeternam au pouvoir **comme gui sur karité** [...] (p. 104)

Parallèlement, et comme on pourrait s'en douter, les attaques à la nature, le pillage des ressources naturelles et le consumérisme sont brocardés par le nouvelliste qui y voit une impasse pour l'avenir de l'humanité. C'est ce qui apparaît clairement dans les deux passages suivants :

N'est-il pas étrange, n'est-il pas d'un comique effroyable que le siècle qui altère tout et dérègle tout, qui invente la bombe atomique et fabrique des monstres, qui détruit méthodiquement et dans tous les ordres des choses l'équilibre de la nature [...] soit aussi le siècle qui s'opiniâtre, avec le plus de fanatisme servile, à chanter, du reste sur des musiques lugubres, la liberté, le progrès, la vertu, la félicité universelle et l'âge d'or pour demain ? (p. 126)

Et enfin, de quoi l'âge d'or pour demain sera fait si les Blancs continuent à détruire la nature et à gaspiller les ressources de notre planète ? (p. 127)

Ailleurs dans ce recueil de nouvelles, la description, véritable hymne à la nature, élève les autres créatures au rang d'êtres humains, révélant ainsi la personnification, mieux l'anthropomorphisme, comme autre trait caractéristique de son écostyle. Il en est ainsi du mont Sanguié, du vieux raisinier, des caïlcédrats, etc. :

Imaginez le mont Sanguié, debout sur son torse colossal, tout de vert habillé, le sommet perçant audacieusement la voûte céleste et les nuages jaillissant de derrière comme des boulets de lumière ! (Laurent Bado, 2014, p. 23)

Quelqu'un avec qui j'ai causé longtemps : un vieux raisinier à moitié paralysé de mon temps et que je croyais mort. C'est sous son ombre que je venais apprendre mon Mamadou et Bineta ou pleurer quand le maître m'avait puni. Quel attachant arbre ! (p. 21)

Quand je suis entré dans la cour, tous les caïlcédrats avaient incliné le front pour me saluer ; dans les vérandas, les pigeons, les moineaux et les hirondelles entonnaient en chœur les mêmes refrains d'antan. (p. 21)

De la personnification et de l'anthropomorphisme, nous en venons à un autre procédé, la prosopopée. Sous la plume écostylistique de Bado en effet, monts, vallées, végétaux et animaux acquièrent davantage le statut d'êtres humains par la parole dont ils sont eux aussi capables, à l'image justement de l'homme :

Et, tout le long de la route Ouaga-Koudougou, la brousse entière chantait avec moi comme une folle : « Deux mois de vacances ! Deux bons mois de vacances ! » (p. 12)

Et, par moments, une cigale cachée dans les broussailles semblait me dire : « On n'y peut rien mon grand, on n'y peut rien, l'ami. » (p. 22)

Et toute la brousse qui nous suivait d'un rythme égal murmurait : « À chacun son destin ! À chacun son destin ! » (p. 92)

[...] les arbres, vieillissant sous la saison sèche qui s'annonçait, avaient les branches pendues jusqu'au sol et l'horizon grisâtre, devant moi, au-devant de moi, fuyait en murmurant : « Ainsi va le monde, l'ami ! Ainsi va le monde, mon grand ! »

Ainsi analysé à travers des procédés tels que le pittoresque, la personnification, l'anthropomorphisme, les comparaisons, métaphores et prosopopées qui indiquent sans ambages que le bonheur de l'homme réside dans sa relation privilégiée et conviviale avec l'environnement, le recueil de nouvelles *Journal d'un vacancier* est bel et bien un exemple d'écostyle. Ou, pour être juste, un exemple d'écostyle à minima, puisque la convivialité, la qualité des rapports intra- et inter-sociaux sont tout aussi déterminantes dans ce que l'auteur appelle « la félicité universelle » (p. 127). De là, le tournant décisif dans son écostyle, qui devient écostyle global.

2. L'écostyle global de Bado : de l'anthropomorphisme au biocentrisme

L'écostyle, tel que théorisé par Bienvenue Bekone Bekone, est loin d'être une invention de Laurent Kilachiu Bado. L'histoire littéraire foisonne de textes qui idéalisent et sacralisent la campagne et la nature par antinomie à l'atmosphère bruyante, corrompue et immorale de la ville. Dans l'Antiquité déjà, Virgile, l'auteur de *Bucoliques*, présentait la campagne et la nature comme un refuge. Au XVIII^e siècle, *l'Émile* de Jean-Jacques Rousseau (1762) établissait sans fioritures une dichotomie entre le système de valeurs de la nature perçue comme un artefact socioculturel et l'hypocrisie loufoque de la vie en ville. C'est la même idéologie, le même style qui régent *Le Médecin de campagne* (1833) de Balzac, *L'Oiseau* (1856) de Jules Michelet, *Jean-Christophe* (1904-1912) de Romain Rolland, *Le Lion* (1958) de Joseph Kessel, *Vendredi ou la vie sauvage* (1971) de Tournier.

Mais ce qu'il convient de noter, c'est que tous ces textes croient suffisante la relation de l'homme à l'environnement, faite de confiance, de convivialité et de vénération, comme garantie du salut de l'humanité. Mais que non ! insinue le recueil de Bado pour qui cela n'est qu'une écostylistique à minima, pour ne pas dire étriquée, ainsi que Vladimir Jankélévitch préférant l'éthique à la justice : « Être juste, si ce n'est que juste, c'est comme un habit qui habille juste et qui par suite fait étriqué et mesquin. »

En fait, il apparaît clairement dans le texte de l'universitaire burkinabè devenu nouvelliste que la qualité des relations entre les différentes sociétés humaines modernes, au-delà de la vénération de la nature et de l'environnement par l'homme, constitue le degré suprême de l'écostylistique, une écostylistique globale donc. L'écostyle n'est donc plus, n'est donc pas seulement pittoresque, métaphores animalières et végétales, personnifications,

prosopopées, anthropomorphisme. Il est aussi et surtout anti-consumérisme, solidarité, multipolarisme, spiritualisme, théocentrisme.

S'il respecte et invite à respecter, voire à vénérer la nature, c'est que celle-ci est régie par une « loi naturelle » (p. 127). Au nom de cette loi naturelle, nul, l'homme en premier, n'a le droit de dérégler l'environnement et de porter atteinte à l'équilibre des choses. C'est pourquoi il s'élève contre cette époque qui, sous de fallacieux prétextes, dérégule tout :

N'est-il pas étrange, n'est-il pas d'un comique effroyable [...] le siècle qui altère tout et dérègle tout, qui invente la bombe atomique et fabrique des monstres, qui détruit méthodiquement et dans tous les ordres des choses l'équilibre de la nature, les ressources de la tradition et les fondements du bien [...] ? (p. 126).

Très clairement, dans cette écostylistique de Laurent Kilachiu Bado, le ménagement de l'environnement et le bien sont intimement liés, il n'y a aucune différence fondamentale entre les deux. Pareillement, consumérisme, pillage, prédation et accaparement des ressources constituent le même crime que l'exploitation de l'homme par l'homme, de la masse par une minorité, du riche par le pauvre, du Sud par le Nord. Voici en quels termes il le dit :

Et que signifie encore la félicité universelle quand un tiers de l'humanité s'accapare évidemment des trois quarts des richesses de la planète ? Quand le Nord riche exploite à mort le Sud pauvre ? (pp. 126-127)

En fait, c'est l'Occident qui est visé en premier dans cette idéologie de l'environnement de Bado parce que l'Occident représente à ses yeux le prototype de la pseudo-civilisation, une civilisation lugubre et autodestructrice. C'est ce qu'il écrit ainsi sans détours : « Et enfin, de quoi l'âge d'or pour demain sera fait si les Blancs continuent à détruire la nature et à gaspiller les ressources de notre planète ? » (p. 127).

Par conséquent, il ne manque de démonter, de mettre en pièces le progrès mis en avant et tant vanté par l'Occident en le considérant comme destructeur plutôt que salubre pour l'humanité :

Le progrès qui s'accompagne de guerres fratricides, de violences gratuites, de culte de l'avoir, de génocides, d'avortements, de divorce, d'homosexualité, de pédophilie, de trafic de drogue, est-il encore un progrès ? (p. 126)

Pour toutes ces raisons, l'œuvre met en garde contre cette civilisation, invite même à s'en démarquer et surtout à ne pas l'imiter : « Oui, monsieur, copier l'Occident décadent à force d'individualisme et de matérialisme, c'est choisir de mourir » (p.128). Ici apparaît clairement dans cet écostyle de Bado, un anti-occidentalisme, le rejet d'un monde unipolaire pour un monde bipolaire, voire multipolaire.

Mais à y voir de près, c'est l'individualisme et le matérialisme outranciers de la civilisation occidentale qu'il rejette en les considérant comme contraires à l'humanisme, aux « valeurs proprement humaines » (p. 127). Il écrit à ce propos et avec insistance : « Oui, les Blancs sont montés très haut dans le matérialisme pour tomber très bas dans l'humanisme. » (p. 15). Pour sûr, il ne fait pas dans la dentelle quand il s'agit de récuser l'individualisme et le matérialisme au regard de leurs conséquences désastreuses :

Le matérialisme et l'individualisme sont en train de fragiliser la cellule familiale, d'atomiser la société, d'évacuer des valeurs cardinales comme le respect de la vie humaine, le respect des anciens, l'entraide, etc. (p. 128)

Comme on pouvait s'y attendre, le texte propose, en lieu et place, « la sagesse, la fraternité et la solidarité » (p. 129) en expliquant, par des antithèses fort surprenantes, que l'essentiel ne se trouve pas dans la jouissance matérielle : « Il n'avait donc pas tort, ce fou d'Etienne Pivert de Senancour de dire que jouir et être heureux, ce n'est pas une même chose, souffrir et être malheureux, ce n'est pas non plus une même chose ! (p. 14) Il insiste d'ailleurs sur cette philosophie de la félicité plutôt que de l'avoir en adjoignant à la boutade d'Étienne Pivert de Senancour l'oxymore du pauvre heureux, à l'exemple du vieux griot Dabal :

Un pauvre heureux ! Il n'a sans doute pas tort de le dire car, effectivement, jouir et être heureux, ce n'est pas une même chose ; souffrir et être malheureux, ce n'est pas non plus une même chose. (p. 46)

Tel est encore l'exemple de ces habitants de Zoula : Oui, dans ce village reculé, accroché à la tradition, éloigné du mouvement corrompu des villes, exclu de l'avoir moderne, on vit pauvre mais heureux. Quel paradoxe ! (p. 14)

En fin de compte, c'est dans ce qu'il appelle « la félicité universelle » (p. 126, p. 127) que réside le bonheur de l'humanité, le salut de l'homme. Un certain conservatisme émaille toute l'œuvre, selon lequel le ménagement de l'environnement et la morale ne font qu'un, la vénération de la nature est intriquée dans le bien, le visible est indissociable du visible.

Le spiritualisme est l'aboutissement normal, logique de ce conservatisme, de la vénération de l'environnement, de la faune et de la flore. D'abord, ainsi que nous l'avons montré dans la première partie de la réflexion, il élève monts, vallées, végétaux et animaux au rang d'humains et auxquels d'ailleurs il prête souvent la parole au demeurant, à travers le procédé de la prosopopée. Puis, comme on peut s'y attendre, l'auteur en arrive au respect des morts comme l'aurait dit un Amadou Koné (2002). En maintes occasions, tel un Birago Diop dans son célèbre poème « Souffles » du recueil *Leurres et Lueurs* (1960), Bado proclame que les morts ne sont pas morts. Et c'est sur le ton d'un témoignage qu'il l'exprime en indiquant comment tout l'environnement ressent le passage de vie à trépas d'un aîné du village :

Les morts ne sont vraiment pas morts. Je m'en suis rendu compte, l'autre jour, au décès brutal du vieux Ékoulou [...] Et toute la nuit, on se serait cru en pleine mer agitée, tellement les êtres et les choses avaient perdu leur voix naturelle et que le village entier était secoué par de mystérieux, sourds et profonds bruissements. (p. 78)

Si « les morts ne sont vraiment pas morts » comme il le témoigne dans le passage ci-dessus, l'on comprend que le cimetière ne soit pas un banal endroit où l'on se débarrasse des morts, un lieu neutre pour tout dire. Pour lui, c'en est tout le contraire du fait qu'il devient un port où l'on embarque après notre vie terrestre :

Dieu ! Que de petites croix dans le cimetière paroissial ! [...] Mais c'est ici le port pour tous les voyageurs. Ni riches, ni pauvres, ni princes, ni palefreniers, ni maîtres, ni esclaves, peut-être seulement les bons et les méchants. (p. 24)

Il va sans dire que l'écostylistique de Bado, fondamentalement antimatérialiste, devient pur spiritualisme. Dans cette phase de son écostyle, la religion occupe une place centrale. L'auteur déplore, de ce fait, la mécréance et invite à accorder à la religion une place de choix au regard des incertitudes qui saisissent de plus en plus l'humanité : Bien sûr, seule la religion devait rester, en ces

temps plus que jamais incertains, l'oasis rare dans le désert de l'inhumanité croissante. Mais hélas ! l'oasis se tarit [...] (p. 118)

Pour autant, il n'est guère partisan du fondamentalisme religieux, loin s'en faut. Au nom de la diversité, qui est, et il ne manque aucune occasion pour le rappeler, une loi naturelle, au nom aussi de la multipolarité du monde, il dénonce toutes les formes d'intolérance religieuse et de fanatisme. Il écrit à ce propos :

Cette fureur religieuse aurait tout pour plaire si la liberté de croyance et de culte s'exerçait dans le strict respect de la loi de l'État laïc et multiconfessionnel. Malheureusement, elle a un ressort qui a de quoi inquiéter : le fanatisme ! En cette fin de siècle et de millénaire pleine de doutes et d'interrogations, d'angoisses sur fond de misérialisation du plus grand nombre, des fous de Dieu, les plus analphabètes et les plus incultes des temps modernes, et dont le comportement social est souvent pire que celui des athées agressifs, entendent imposer leur loi religieuse à tous, par la violence au besoin au vu et au su de gouvernements démoniaques opportunistes, prêts à sacrifier la paix et la cohésion sociale de demain à leur maintien aujourd'hui au pouvoir. (p. 110)

Conclusion

L'examen du recueil de nouvelles *Journal d'un vacancier* de Laurent Kilachiu Bado a permis de mettre en lumière son écostyle. Celui-ci, au premier abord, correspond à la théorisation que donne Bienvenue Bekone Bekone dans son ouvrage fondateur, *Écostylistique : méthode et application* (2021). Il y a, à cet effet, toute une batterie de moyens formels spécifiques destinés à véhiculer une idéologie du développement qui idéalise et sacralise l'environnement : descriptions bucoliques et pittoresques, comparaisons et métaphores incrustées dans l'environnement, anthropomorphisme, personnifications et prosopopées. Mais par la suite, c'est une sorte d'écostyle global qui est à l'œuvre dans le recueil et qui dépasse ou déborde sur le cadre élaboré par Bekone Bekone ; la « félicité universelle », que le recueil appelle de ses vœux, englobe dans une sorte d'indissociabilité non seulement la qualité des rapports de l'homme à l'environnement, mais également la qualité des rapports entre les différentes sociétés humaines. Cette stylistique globale, fondamentalement antimatérialiste, est fondée dans ce que l'auteur appelle « les valeurs proprement humaines », à savoir spiritualité, diversité et solidarité. Elle met autant à l'index le consumérisme, la prédation et le pillage des ressources de la planète que leur accaparement

par une minorité, l'exploitation de l'homme par l'homme, la domination du Sud par le Nord, l'unipolarité du monde.

Avec les crises et incertitudes de tous ordres « qui se saisissent de l'humanité », pour reprendre l'expression de l'auteur, il y a fort à parier que cet écostyle global trouvera de plus en plus un terrain de prédilection à l'avenir dans nombre d'œuvres littéraires et de créations artistiques.

Références bibliographiques

- Aristote. 1977. *Poétique*. Paris : Société d'édition Les belles lettres.
- Bado, L. K. 2014. *Journal d'un vacancier*. Ouagadougou : Kraal.
- Bekone Bekone, B. 2018. *L'Univers du roman écologique*. Sarrebruck : Éditions universitaires européennes.
- Bekone Bekone, B. 2021. *Écostylistique : méthodologie et application*. Sarrebruck : Éditions universitaires européennes.
- Genette, G. 1972. *Figures III*. Paris : Le Seuil.
- Hamon, P. 1993. *Du Descriptif*. Paris : Hachette Éducation supérieure
- Peyroutet C. 1994. *Style et rhétorique*. Paris : Nathan.

**ANTHROPOMORPHISME ET RÈGLEMENT DE LA CRISE
RACIALE EN AFRIQUE DU SUD DANS LE ROMAN THE
CONSERVATIONIST DE NADINE GORDIMER**

Donissongoh SORO
Université Jean Lorougnon Guédé, Côte d'Ivoire
soro.donis1@gmail.com

Résumé

La beauté des textes dans le roman de Nadine Gordimer se reflète non seulement par l'attribution des traits de comportement anthropomorphe, tels que des intentions, des perceptions et même des sentiments à des animaux et des objets de la nature. Mais aussi, par les figures de style dont l'emploi particularisent sa technique narrative. En effet, par ce moyen, Nadine Gordimer se propose d'analyser dans *The Conservationist* les bases de la crise sud-africaine et annoncer par la suite des solutions qui faciliteront le développement de ce pays. L'attribution d'une telle intensification s'étend à exprimer l'état barbare de l'homme qui a favorisé la crise sociale en Afrique du Sud. L'écrivaine reconstitue une notion de l'animalité ou de la chosification des dynamiques de l'action humaine dans son œuvre, en insistant surtout sur la déshumanisation. Par ailleurs, une analyse narratologique aiguisé l'aisance de l'écrivaine quant au choix du style indirect libre qui insère le discours des personnages dans la narration.

Mots-clés : anthropomorphisme, crise sociale, développement, Sud-Africains.

Abstract

The beauty of the texts in Nadine Gordimer's novel is reflected not only in the attribution of anthropomorphic behavioral traits, such as intentions, perceptions and even feelings to animals and objects in nature. But also, by the figures of speech whose use particularize his narrative technique. Indeed, by this means, Nadine Gordimer intends to analyze in *The Conservationist* the bases of the South African crisis and subsequently announce solutions which will facilitate the development of this country. The attribution of such intensification extends to express the barbaric state of man which favored the social crisis in South Africa. The writer reconstitutes a notion of animality or the objectification of the dynamics of human action in her work, placing particular emphasis on dehumanization. Furthermore, a narratological analysis sharpens the writer's ease with regard to the choice of the free indirect style which inserts the speech of the characters into the narration.

Keywords: anthropomorphism, social crisis, development, South Africans.

Introduction

Le récit dans le roman de Gordimer étale la beauté de ses textes à travers non seulement les figures de style mais aussi par l'emploi d'éléments qui particularisent sa technique narrative. En plus du style indirect libre qui insère le discours des personnages dans la narration, Gordimer introduit des faits nouveaux dans *The Conservationist*. Il s'agit de la déformation des mots ou expressions, de l'utilisation des mots composés, des flashbacks et surtout l'utilisation de l'anthropomorphisme pour peindre la crise sociale liée à la ségrégation raciale. Ce choix narratif correspond à la définition du mot. En effet, l'encyclopédie universalis.fr, (consulté, le 18 octobre 2022) affirme qu'

Au sens usuel et étroit, le terme « anthropomorphisme » définit le procédé erroné et illégitime par lequel une pensée insuffisamment critique attribue à des objets situés hors du domaine humain – objets naturels ou objets divins – des prédicats empruntés à la détermination du domaine humain, à des fins explicatives ou simplement représentatives.

Ainsi, il apparaît important de savoir comment l'inversion des rôles entre l'homme et les éléments de la nature peut contribuer au changement et au développement de l'Afrique du Sud. Cette problématique est la dénonciation que fait l'écrivaine pour absorber la crise raciale, ce qui vise à mettre l'homme au centre de la richesse de la culture et de la pensée sud-africaine.

La narratologie est l'outil d'analyse que nous utiliserons pour montrer à travers ce roman de Nadine Gordimer que l'homme a abandonné son rôle aux choses. C'est la méthode adéquate pour décrypter le récit de dénonciation de Gordimer parce que selon D. Ferrer, E. Le Calvez, (<http://www.item.ens.fr>, consulté, le 18 octobre 2022) : « La narratologie, science des formes narratives, classiquement fondée sur la distinction entre « récit », « histoire » et « narration », est une des disciplines les plus anciennement et les plus fructueusement mises à contribution par la critique génétique. » Notre analyse qui se fera en trois volets, concerne la prise de conscience nécessaire dont le peuple d'Afrique du Sud a besoin pour atteindre le développement. Aussi, il s'agit d'abord pour nous de relever les éléments de preuve de l'anthropomorphisme dans le récit de Nadine Gordimer. Ensuite, il faut souligner les conséquences de cette inversion des rôles entre l'homme et les choses qui l'entourent et nous finirons par mettre

en lumière la fonction idéologique de l'auteure suivant les jugements émis par le narrateur.

1. Les preuves de l'anthropomorphisme dans *The Conservationist*

L'anthropomorphisme est présent dans le récit de *The Conservationist* à travers de nombreuses figures de style. C'est le cas par exemple de la personnification. Ici, les éléments de la nature sont élevés à un niveau de considération extrême comme dans ce passage de N. Gordimer (1974, p. 42) : « ...now, the river he can hear feeling its dark tongue round the watercress and weeds, there inside the reeds ». L'auteure prête à la rivière l'intelligence et une morphologie humaines. Elle aurait une bouche de laquelle l'eau coule et aurait une langue qui produit le son audible de l'eau sur les rives. La rivière est aussi la seule personne vivante après que le feu a détruit et consumé tout, selon le constat suivant de Mehring dans N. Gordimer (1974, p.95) : « They are black as everything except the glancing river, but alive, like it, where everything is dead. The river is extraordinarily strong, slithering and shining... »

La rivière a réussi là où l'investissement de l'homme a échoué. C'est la rivière qui désormais renferme des qualités humaines à savoir la force, le brio pour résister à l'incendie ravageur du feu. Le feu lui-même a du mérite qui vient à bout de l'homme, à qui il impose son autorité. Le narrateur ne manque pas de montrer la stupéfaction du Blanc dans le passage qui suit, devant le feu qui dévore les choses sauf une seule ; la rivière :

... He walks along the new boundaries of black and finds at close quarters how inexplicably the fire has reaped a patch of tall grasses here, skirted one there, gutted itself greedily in a ditch, fanned a shrivelling heat over a clump of some tough marsh-plant without devouring it, leaked a trickle of black towards the fence. (N. Gordimer 1974, p.95)

Le feu de par son pouvoir réussit à arracher à l'homme son appétit et sa gourmandise avec la consommation du travail énergétique que celui-ci a abattu. Si des objets censés être sous l'emprise de l'homme se mettent à jouer le rôle de domination qui a toujours été le sien, que devient-il alors ? parce que comme nous l'avons dit plus haut, l'anthropomorphisme est un

Concept essentiellement critique, sa fonction est de dénoncer une erreur d'un type particulier, sorte de vice inhérent à la nature humaine, propension de l'homme à se représenter sous forme

humaine tout ce qui n'est pas lui, soit comme effet d'une simple projection, soit sous une forme conceptuellement élaborée et presque doctrinale. (universalis.fr, consulté, le 18 octobre 2022).

Le narrateur, outre la personnification comme moyen de dénonciation de la crise sociale sud-africaine, souligne la chosification de l'homme. Il fustige l'inaction de ce dernier pour freiner le mal de l'apartheid qui gangrène la société sud-africaine. En effet, la gestion de l'apartheid ôte à l'humain l'intelligence de maîtriser son environnement pour la satisfaction de tous les peuples de ce pays. En fait, celui-ci s'est si rabaissé par la violence que l'écrivaine lui enlève le titre d'homme. Il est désormais digne d'une chose tout simplement mobile. C'est l'inversion des rôles entre l'homme et les objets. De même, compare-t-elle Solomon à un reptile dans le passage suivant, N. Gordimer (1974, p.88) : « ...Solomon lying naked except for a vest, in the weld. His hands and feet were cold and scaly as a reptile. He had lost a lot of blood from a wound in the head. »

Si l'homme ne peut cesser d'être une menace pour son prochain, s'il n'est pas capable de se créer un environnement de paix et de sécurité, alors il n'est pas meilleur qu'un serpent. C'est le même jugement que fait le narrateur de l'attitude agressive du mari de Dorcas dans la boutique indienne de Bismillah. Il commence par agresser verbalement l'employeur de son épouse sans même lui donner la possibilité de lui expliquer clairement et paisiblement la réalité des choses. Prêtant sa colère à son personnage, le narrateur profère la pire des injures, à travers un "question tag" de chosification dans la réponse de Bismillah à son agresseur, N. Gordimer (1974, p.122) : « – I don't know who you are. I don't hear anything about money from you – do you work for me? That girl works for me, ins't it? ».

Au lieu de dire un « n'est-ce pas » qui humanise la femme, ce qui donnerait : « doesn't she ? » le mari pousse l'Indien à chosifier sa femme. C'est une analyse possible si l'on se réfère à la description suivante de la narratologie lorsque D. Ferrer, E. Le Calvez, (<http://www.item.ens.fr>, consulté, le 18 octobre 2022) pensent que l'on peut étudier :

ainsi les fluctuations des différentes composantes de la narration, la focalisation, la modalisation, les voix (...), les problèmes de temporalité, d'ellipses, bref, les multiples facettes qui constituent les innombrables éléments d'un récit.

Aussi, nous estimons que la colère du boutiquier est aussi celle de l'auteure qui veut bannir du comportement humain toute forme d'agression, aussi bien physique que verbale. C'est elle qui déshumanise l'homme. Elle le réduit à sa forme la plus animale, digne de la jungle où il semble opportun de situer les forts qui règnent et les faibles qui subissent. C'est une invite à l'humain de récupérer ce rôle naturelle et logique de l'être intelligent, une sorte de quête qui aboutira à la satisfaction de l'homme.

Le coup de foudre du Blanc rime avec la folie aux yeux du narrateur qui personnifie la campagne. Cet amour entre le Blanc et la campagne sud-africaine est indéniable au point de pousser le narrateur à la conviction suivante, N. Gordimer (1974, p.177) : « – I can hear it. 'He's in love with his farm,' they'll say. » Cet amour contre nature désoriente même le Blanc qui finit par ignorer son épouse et les Noirs (les humains) au profit de la campagne. Celle-ci devient une rivale sérieuse pour la femme blanche. A bout de force face à la ferme personnifiée très concurrente, l'épouse ne peut qu'abdiquer, laissant Mehring à sa ferme dans ces paroles de lamentation, N. Gordimer (1974, p.1776) : « The Hadedas looked around from time to time but went on sticking their backs into the earth as if I weren't there. – Mother it and husband it and lover it. » La colère et la déception de la femme déchue souligne la crise de la chosification qui à son tour, met à nu la déchéance de la conscience du Blanc. Celui-ci perd toute sa lucidité en sacrifiant sa vie conjugale au profit du gain matériel.

Pourtant, c'est un amour et un choix de vie qui ne sont pas sans conséquence. Ils vont l'égarer selon la prédiction de l'épouse frustrée en ces termes, N. Gordimer (1974, p.160) : « The location will have to be extended, you'll need to let your land go...Oh God. You're on : – you'll opt yourself out of existence, Mehring.– ». Ces prévisions de l'ex-Madame Mehring ne réservent aucune issue heureuse au Blanc dans son choix de la campagne qu'il tient à contrôler sans partage.

1. La conséquence de l'inversion des rôles entre l'homme et les objets

L'inversion des rôles entre l'homme et les objets de son environnement est contre nature. C'est un moyen que l'écrivaine utilise pour dénoncer la ségrégation raciale dans la société sud-africaine. C'est son cri de cœur pour attirer l'attention sur une société en perdition. A défaut de l'améliorer après son intrusion, le narrateur pense que le Blanc aurait dû laisser la société sud-africaine et la vie du Noir en l'état.

L'une des conséquences de l'inversion des rôles entre l'homme et les objets est la marginalisation du Noir. Gordimer nous présente des personnages noirs dont on ne connaîtra jamais le nom, encore moins l'identité complète. Ils appartiennent à la race noire et sont responsables d'actes criminels et d'agression. Ce sont par exemple les auteurs de l'assassinat du Noir inconnu dont le corps est découvert sur la ferme de Mehring. Il s'agit aussi des inconnus coupables de l'enlèvement et des agressions physiques de Solomon, l'un des employés de Mehring. C'est l'information que nous donne la conversation suivante entre Jacobus et son patron dans N. Gordimer (1974, pp.12-13) :

- A man? (...)
- Dead man Solomon find it yesterday three o'clock.
- Has something happened to one of the boys? What man?
- No. Yes, we don't know who is it. Or what. Where he come to be dead here on this farm.
- A strange man. Not one of our people? -

Le cadavre découvert est lui-même inconnu des travailleurs du Blanc et des habitants du bidonville. Il est tout aussi étrange que la disparition des criminels, auteurs de son assassinat. Le narrateur lui-même reconnaît que c'est étrange d'assassiner quelqu'un sans être vu, ni reconnu par des témoins de la scène. Ces assassins sont aussi futés que les agresseurs de Salomon qui, même s'ils ont laissé des traces, ne peuvent malheureusement être pistés par défaut d'enquêtes minutieuses. Personne ne peut dire avec exactitude d'où ils sont venus et où ils se sont dirigés. C'est l'idée que l'on retrouve dans ce passage :

Two men came out of the dark, unafraid of the cowardly dogs. The cooking fires were dead and Izak saw uprights casting hoods of shadow across the kraal yard in the winter moon light. They were pressed forward, driven within the circle of yelping and snarling. They asked for Solomon (...) At twelve o'clock, Jacobus ... himself discovered Solomon lying naked except for a vest, in the veld. (N. Gordimer, 1974, pp.87-88)

Gordimer dénonce le taux élevé d'insécurité au sein de la communauté noire, avec des individus qui disparaissent dans la nature sans jamais laisser de traces, après avoir été coupables d'actes qui jettent l'opprobre sur la race noire. Les inquiétudes du propriétaire des lieux ne font que s'accroître avec les agressions multiples qui ont lieu sur sa ferme et dont les auteurs sont inconnus de tout le voisinage. Cela devient de plus en plus

insupportable pour Mehring en tant qu'humain de faire face à des agresseurs qui se fondent dans la nature, lui laissant à chaque fois des conséquences à gérer. La seule identité que les agresseurs laissent derrière eux est leur appartenance à la race noire. C'est la race qui, de par sa taille démographique, paraît non-quantifiable d'où la facilité des Noirs à disparaître, échappant ainsi à la punition qu'ils méritent.

Ainsi, la marginalisation du Noir a pour but de souligner le flou et le désordre qui règnent dans cette communauté où nul ne peut être identifié correctement. C'est l'idée que tente de faire accepter l'opinion blanche, en pointant du doigt la confusion chez le Noir. Celui-ci semble difficilement identifiable dans un groupe de personnes, comme le soulignent les passages suivants de N. Gordimer (1974, p.10) :

... A woman appears from behind the lean-tos of wire and tin that obscure or are part of the habitations...

Et

A woman who had not spoken turned out to be the man's wife: Hallo, sister hallo, brother. – She's staying here, but she can't stay – someone said. (N. Gordimer, 1974, p.37)

Par conséquent, le narrateur, en omettant de nommer clairement des personnages dont il rapporte les faits, expose la marginalisation du Noir dans ce manque d'identification. C'est la preuve que Nadine Gordimer met à nu la discrimination, ce pan de l'apartheid dont souffre le Noir dans une société d'hégémonie à caractère clanique et racial. Le narrateur pousse la crise de l'anonymat jusque dans les foyers noirs, comme c'est le cas avec le mari de Dorcas. La seule identité connue de lui est son lien conjugal avec l'employée de la boutique indienne de Bismillah. Il est lui aussi auteur d'une agression verbale au lieu de travail de son épouse, pour réclamer le reliquat amputé sur le salaire de sa femme. Son anonymat est révélé par l'Indien dans l'altercation que les deux hommes ont dans le passage ci-après, N. Gordimer (1974, p.122) :

– This the husband of Dorcas, the girt the (...)
– I don't know anything about any money (...)
– I don't know who you are. I don't hear anything about money from you– do you work for me?

L'anonymat se révèle dans le manque d'importance accordé au Noir. Même quand on lui trouve un lieu et une personne de repère comme une preuve de son identification, il est peu considéré à cause de sa fainéantise. Il ne fait rien, il n'apporte rien. Donc il est inconnu parce qu'il est inutile à la Société. Il est même un poids à la charge de sa femme et de la Société. L'analyse de *The Conservationist* nous amène à savoir la pensée qui se cache derrière ce style d'écriture de l'auteure.

1. Que vise l'idéologie de Nadine Gordimer ?

Tout comme la ferme qui représente son âme, l'homme est au centre du récit de Gordimer. La romancière développe un anthropomorphisme sans égal dans son roman qui institue une étude scientifique en vue de l'analyser et le comprendre. C'est l'élément social qui focalise toute l'attention de l'écrivaine qui, à partir de son œuvre littéraire, révèle l'homme dans la gestion ou l'animation de son environnement social.

Comme dans tout discours prosaïque, l'élaboration du récit et le choix des personnages de Nadine Gordimer obéissent à une logique idéologique. Ils sont savamment choisis par l'écrivaine pour véhiculer le message de son combat contre la discrimination. L'orchestration du récit de son roman qui est le support de notre analyse de la crise sud-africaine, n'échappe pas au mythe ancien de personne et personnage. Ce mythe fait toujours allusion au lien presque certain entre ces éléments, comme ne le contredit pas B. Valette (1985, p.85) lorsqu'il soutient que :

Pendant longtemps le personnage de roman n'a pas été distingué de l'individu effectivement vivant dans la société quotidienne. Le culte de la liberté du héros échappant à la volonté de son créateur a savamment été entretenu par les romanciers eux-mêmes. Les intrusions de l'auteur, dès les romans les plus anciens, en gommant la spécificité du narrateur par rapport à l'acteur, ont contribué à accréditer ce mythe.

Cela nous permet de dire que les personnages sont choisis en fonction du rôle que Nadine Gordimer veut leur attribuer dans le récit. Ils incarnent dès lors une symbolique dont les fondements sont à rechercher dans l'environnement social sud-africain qu'elle ne fait que maquiller dans l'imaginaire parce que la pensée de B. Valette (1985, p.132) : « l'un des soucis majeurs du romancier soit de se faire oublier. S'il veut faire passer ses idées (...), il laisse s'exprimer ses personnages pour donner l'illusion de l'impartialité

et l'objectivité de l'auteur. Celui-ci s'efface et c'est au lecteur d'interpréter « le message » de la fiction ».

Dès lors, nous comprenons la subtilité de Nadine Gordimer met ainsi l'accent sur les défis à relever, en interpellant l'homme sur le fait qu'il a déchanté en Afrique du Sud. Pour attirer l'attention sur la dangerosité de l'apartheid, elle prête un comportement humain aux objets. L'on note que des choses sont capables d'agir comme sous la conduite d'une force invisible qui les guide. Le rôle de la romancière est de contribuer à la transformation positive de la société ségréguée d'Afrique du Sud.

C'est le réveil qu'elle semble réussir à atteindre avec le refus Terry d'appartenir à une armée de destruction de ses semblables dans cette injonction à son père dans N. Gordeimer (1974, p.76) : « ...All I can tell you, that if anyone thinks I am going into their army to learn to "kill kaffirs" like a ware our, well I'm damn well not. » il a compris que pour réussir le développement, les Blancs doivent penser à accorder au Noir du mérite et une certaine respectabilité. Ils doivent accepter d'accorder au Noir une image plus positive. Il est plus tolérant en accordant de la considération et de la dignité à la lutte libératrice des Noirs en ces termes :

I don't see anything (...) anything to be gained by (...) learning to be the master race because you're got the guns. I would be a good experience, too, I suppose, to be sent up to the Caprivi Strip to shot Freedom Fighter. (N. Gordeimer, 1974, p.76)

La dignité que Terry accorde au Noir se lit dans les lettres capitales au début des mots résumant l'action du Noir pour son émancipation. Ce personnage s'érige contre l'oppression des dignes personnes qu'il trouve logiques et conséquents de lutter pour la survie de leur race et surtout de s'élever contre leur oppression que le Blanc veut éterniser. Terry troque l'appellation « kaffirs » par l'expression phare de « Combattant de la Liberté », qui est plus digne et acceptable. Ce style d'écriture donne à l'œuvre romanesque de Nadine Gordimer, une vision singulière dans l'exposition de la crise raciale qui a secoué l'Afrique du Sud durant plusieurs décennies.

Ainsi, Nadine Gordimer expose dans *The Conservationist* un fait presque banal, voire familier et quotidien qui est abordé dans le récit. En effet, un Blanc qui vit en ville précisément à Johannesburg, avec toutes les commodités dues à son rang et qui emploie des Noirs dans sa ferme, n'a rien d'extraordinaire en Afrique du Sud durant l'apartheid. Aussi, que les Noirs vivent entassés dans les townships appelés « locations » dans l'œuvre,

non loin de la décharge publique, au service du Blanc, est un fait banal à cette époque de l'histoire du pays. Le sage dans *Mine Boy* partage cet avis quand il fait la même dénonciation de l'inopportunité du manque de considération d'un peuple à l'égard d'un autre peuple dans la remarque suivante de P. Abrahams, (1946, pp.172-173) :

...It is good to love one's people and not to be ashamed of what one is. But it is not good to think only as a black man or only as a white man. The white people in this country think only as a white people and that is why they do this harm to your people.

La vision égoïste du Blanc a ruiné les espoirs des races de vivre comme une nation et en tant que peuple uni. La dénonciation a pour objectif d'inviter chacun à se ressaisir afin que la réconciliation soit envisageable. Le privilège que lui confère son complexe de supériorité, donne de la contenance au Blanc. La terre et ce qu'elle renferme, sont le quotidien des Noirs. C'est cet univers qu'ils connaissent depuis toujours. C'est par le mythe de la terre qu'ils s'identifient en tant qu'Africains. Il y a donc de quoi se battre pour la conserver. La vie relatée dans l'œuvre n'est pas nouvelle. C'est une œuvre qui met en lumière un thème récurrent : l'apartheid. Cette dénonciation en appelle à la révolution et à une prise de conscience par rapport à ses aspirations racistes et ségrégationnistes.

Le défi des Sud-africains doit être autre chose : le développement. Voilà la fonction idéologique que véhicule le récit dans cette œuvre romanesque de Gordimer. La vision singulière de Nadine Gordimer se lit aussi à travers l'espoir qui sous-tend l'action des personnages. Ils sont la preuve que malgré le ciel nuageux de l'apartheid qui plane sur l'Afrique du Sud, elle garde une foi inébranlable en un avenir radieux pour son pays. Le passage suivant est la métaphore de cette certitude que tout finira par s'arranger :

...the Great Impartial. Development. No dirty hands or compromised minds. Neither dirty racist nor kaffir-boetie. Neither dirty Commie nor Capitalist pig. It's all going to be decided by computer... (N. Gordimer, 1974, p.82).

Nadine Gordimer a un don d'anticipation sur la fin de l'apartheid. Elle est certaine que l'incapacité de l'homme sera comblée par l'ordinateur pour imposer la justice et l'égalité entre les races d'Afrique du Sud. L'instauration de celles-ci est un

baromètre qui annonce le développement. C'est pourquoi Valérie Thorin-Plottier, Journaliste à *Jeune Afrique* pense que

Les questions qu'elle pose à ses personnages sont les reflets de ses propres doutes : qu'est-ce qui nous pousse à agir ? De quoi sommes-nous faits ? Quelle est la qualité des relations que nous entretenons avec nos proches ? Les personnages de Gordimer errent, leur vie semble parfois vide de sens, dénuée de but, mais ce sont des êtres qui s'ignorent eux-mêmes et leur incertitude renvoie à l'humanité tout entière. (V. Thorin-Plottier, www.jeuneafrique.com, 1998, n°1954, consulté le 20 novembre 2014).

C'est ce potentiel de développement que le Blanc et le Noir doivent ensemble apprendre à valoriser en Afrique du Sud. C'est également l'idée que l'ex épouse de Mehring souligne dans ses propos, N. Gordimer (1974, pp.222-223) : « ... –You still keep that beautiful place I once saw, Mehring? If you knew how homesick I get for Africa! Not the people – the shitty whites, god know – but the country ». Aussi, elle ne manque pas de préciser que c'est uniquement cet endroit ; la végétation, la campagne en somme toutes les valeurs que renferme ce pays qui lui manque. Cette nostalgie ne concerne que le pays en tant que peuple sud-africain uni et non les races séparément, encore moins les Blancs. Ils sont à la base de sa dénaturation avec l'apartheid, et tous les maux que ce régime ségrégationniste a engendrés.

Ceux-ci sont un frein au décollage et à la démarcation de l'Afrique du Sud en tant que pays émergent. Son rôle et sa contribution pour y parvenir en tant que membre de cette société est d'écrire. Parce que, comme elle l'affirme dans N. Gordimer (1996, p.162) :

La littérature a un rôle social implicite et inaltérable dans l'exploration de la réalité existentielle, rôle duquel procède tous les autres, personnel auprès des amis, public dans une manifestation de protestation.

Ainsi, la jeune génération de Sud-africains pourra apporter certainement de la valeur ajoutée aux richesses du pays où la nouvelle donne sera basée sur « ce que je fais, ce que vous faites. C'est à peu près le seul sujet à leur disposition » (N. Gordimer, 2002, p.19).

Conclusion

La beauté du récit dans *The Conservationist* se révèle par l'utilisation de l'anthropomorphisme pour peindre la crise sociale. Au moyen de la personnification, le narrateur prête un pouvoir surréaliste aux éléments de la nature. Ceux-ci bénéficient d'un niveau de considération extrême. Outre la personnification comme moyen de dénonciation de la crise sociale sud-africaine, le récit met en lumière la chosification de l'homme qui s'illustre par son incapacité à freiner le mal de l'apartheid qui gangrène la société sud-africaine. Ainsi, l'écrivaine lui enlève le titre d'homme. Il peut tout simplement être comparé à un reptile tel que le serpent à qui l'inaction parce qu'il est dépourvu de membres pour agir. Toute cette marginalisation a pour conséquence le maintien de l'Afrique du Sud dans un état d'instabilité sociale sans pareil.

La romancière, en tant qu'éveilleuse de conscience se donne les moyens à travers son œuvre de sonner la révolte du peuple sud-africain. L'anthropomorphisme est l'électrochoc dont elle a recours pour provoquer le réveil du Blanc et du Noir afin qu'il se donnent un défi noble autre que la crise sociale. Il y a évidemment le défi du développement pour garantir le progrès et l'épanouissement de tous les Sud-africains.

Références bibliographiques

- Abrahams P. 1946. *Mine Boy*, London, Heinemann.
- Armengaud F. « Anthropomorphisme » in *UNIVERSALIS.fr*, dans <https://www.universalis.fr>, Consulté, le 18 octobre 2022.
- Ferrer D. Le Calvez E., « Narratologie », dans <http://www.item.ens.fr>, Consulté, le 18 octobre 2022.
- Gordimer N. 1974. *The Conservationist*. London, Penguins Books.
- Gordimer N. 1996. *L'écriture et l'existence*. Bibliothèque 10/18, Paris, Plon.
- Gordimer N. 2002. *Un amour de fortune*. Le livre de poche, Paris, Éditions Grasset & Fasquelle.
- Thorin-Plottier V., « Afrique du Sud : Nadine Gordimer et la transition postapartheid », in *Jeune Afrique*, n°1954 du 23 au 29 juin 1998. <http://www.jeuneafrique.com>, consulté le 20 novembre 2014.
- Valette B. 1985. *Esthétique du roman moderne, le roman en France : XIX^e - XX^e siècles*, Paris, Éditions Fernand Nathan.

**DE L'IMPOSTURE AU PATHÉTIQUE : L'INTERVENTION
MEURTRIÈRE OTANIENNE EN IRAK DANS LE POÈME « LA
PENDAISON » D'ALBERT OUÉDRAOGO**

Boureima Alexis KOENOU
Université Joseph Ki-Zerbo, Burkina Faso
alexiskoenou@yahoo.fr

Ratoguessiyaoba Virginie KABORE
Université Joseph Ki-Zerbo, Burkina Faso
bkvirginies@yahoo.fr

Résumé

De tous les genres littéraires, la poésie passe pour le canal privilégié de l'expression des émotions et des sensations. Le poète, dans un langage singulier et parfois empreint de symbolisme, y exprime ses sentiments de joie, de mélancolie, de révolte, etc. Dans la présente contribution, nous décrivons et justifions les phénomènes stylistiques caractéristiques de la complainte du Burkinabè Albert Ouédraogo suite à l'intervention sanglante de l'Organisation du Traité de l'Atlantique Nord (OTAN) en Irak, dans son poème intitulé « La pendaison ». L'étude s'appuie sur la théorie stylistique de Leo Spitzer pour traduire l'état psychologique de l'auteur : la déception, l'incompréhension, l'indignation. Elle est structurée autour de trois procédés stylistiques, à savoir l'inversion, la dérision et la répétition.

Mots-clés : poésie, stylistique, complainte, satire.

Abstract

Of all literary genres, poetry is considered to be the preferred channel for the expression of emotions and sensations. The poet, in a singular language sometimes imbued with symbolism, expresses his feelings of joy, melancholy, revolt, etc. In this contribution, we describe and justify the stylistic phenomena characteristic of the lament of the Burkinabe Albert Ouédraogo following the bloody intervention of the North Atlantic Treaty Organization (NATO) in Iraq, in his poem entitled "The Hanging". The study draws on Leo Spitzer's stylistic theory to convey the author's psychological state : disappointment, incomprehension, indignation. It is structured around three stylistic devices, namely inversion, derision and repetition.

Keywords : poetry, stylistics, lament, satire.

Introduction

Le 20 mars 2003, sur injonction de George Walker Bush et avec le soutien de l'OTAN, les États-Unis envahissent l'Irak. Les raisons officielles avancées par la Maison-Blanche pour justifier cette invasion furent la possession d'armes de destruction massive par l'Irak, la lutte contre le terrorisme et l'instauration de la démocratie. Cependant, selon certains experts, la motivation réelle de cette opération militaire était l'accaparement des richesses de ce pays du Moyen-Orient. Cette guerre, qui a pris fin en 2011, a détruit les infrastructures, ôté la vie à des centaines de milliers d'Irakiens et plongé le pays dans le chaos. Sur la liste des victimes figure Saddam Hussein, alors dirigeant de l'Irak, qui a été pendu en 2006 en pleine célébration de la Tabaski. C'est ce contexte qui a inspiré au Burkinabè Albert Ouédraogo le poème intitulé « La pendaison », extrait du recueil *Les Braises du plaisir* publié en 2016 aux éditions Amazon Fulfillment, et que nous nous proposons d'étudier sous le thème « Lecture stylistique de la complainte de l'intervention otanienne en Irak ». « La pendaison » est un poème de six strophes dont les vers sont, pour l'essentiel, rimés. L'étude est structurée autour de deux questions : quels sont les procédés stylistiques caractéristiques de la complainte du poète ? Quelle en est la portée ? L'examen du corpus dévoile trois procédés essentiels rendant compte de la complainte de l'auteur : l'inversion stylistique, la dérision et l'insistance, caractérisée par les répétitions. Ces procédés à caractère plaintif participent de la satire de l'imposture américaine et traduisent la douleur de l'auteur face à l'horreur provoquée par cette guerre. Le fondement théorique de l'article est la stylistique, plus précisément celle de Leo Spitzer, dont la démarche peut être résumée dans l'interrogation suivante : « Peut-on connaître l'esprit d'un écrivain à son langage singulier ? » (1970, p. 54). Sa démarche stylistique consiste à déterminer « l'étymon spirituel », c'est-à-dire l'état psychologique de l'auteur au moment où il écrit son œuvre. Le choix de la théorie de Leo Spitzer se justifie par le fait que le poème « La pendaison » reflète la personnalité de son auteur, fervent défenseur des droits de l'homme. Albert Ouédraogo a, de fait, présidé l'association le TOCSIN, qui a vu le jour en 1997 et qui établit le pont entre Burkinabè de l'intérieur et de l'extérieur, fait la promotion des droits de l'homme et œuvre à l'intégration régionale en faveur des rapatriés et des réfugiés. Il a également occupé le département ministériel des droits humains en 2013. La théorie de Leo Spitzer trouve alors un terrain d'application dans le

poème « La pendaison ». Pour le stylisticien autrichien, en effet, « il n'est rien dans l'œuvre littéraire qui ne manifeste l'âme de l'écrivain ». Nous organisons l'étude autour des trois procédés majeurs caractéristiques du poème : l'inversion, la dérision et la répétition. Avant l'étude des procédés précités, nous présentons le poème, qui constitue le corpus d'étude.

La pendaison

Mais pourquoi l'ont-ils, le sinistre assassin, pendu ?
Pourquoi l'ont-ils, le sanguinaire, à une corde suspendu ?
Alors qu'Allah espérait le blanc mouton à la sauvette vendu ?
Pourquoi avoir l'immonde martyrisé ?
Le faisant au bout d'une corde impie expirer ?
Il flottait dans l'air rouge de Bagdad tel un fanion
A l'aube vagissant le Monde libre avait sa punition
Le Saint Coran à la main et le mépris sur le visage
L'abject tyran a bravement arpenté de la mort le rivage
De la geôle étoilée il fut livré nuitamment à ses anciennes victimes,
Tandis que le sang noir de la terre de Bagdad brûle et fume
Pour le sang noir de la terre, le sang rouge de milliers d'innocents a coulé
Le sang noir de la mort a jusqu'aux tréfonds de la terre roulé
Le sang rouge et vengeur des martyrs
Gronde et sourd aux oreilles du satyre
Ils l'ont enfin tué l'immonde
Tel est le sens d'une guerre commode
Au prix de milliers de morts innocents
Qui payent pour la Puissance arrogante
Ils l'ont pendu en oubliant le brasier purificateur
Des croisés du Ku Klux Klan consumant la chair des suppliciés
d'Atlanta
Ils l'ont pendu haut et court, des Kurdes le gazeur,
Le Vatican pouvait s'indigner, le monde protester et se multiplier les attentats
La Force a décidé et les pucerons n'ont qu'à se ranger
La justice du fort a tonné et le verdict rendu
Le droit du faible n'est que peine perdue et vomissures
Au nom du père, du fils et du pétrole
La messe est dite pour un siècle sous contrôle
Ils l'ont pendu, vite et propre, en se lavant les mains de la souillure
À l'appel de l'amante, il a tendu le cou et enlacé la mort avec bravoure
Et l'humanité s'est sentie mal et très peu civilisée
Et tout redevint vent, vain et rien que VANITÉ !

1. L'inversion stylistique

La phrase canonique française correspond à l'ordre sujet + verbe + complément/attribut. C'est en référence à ce schéma, appelé « modèle opératoire » par M. Riegel et *alii* (2004, p. 109), que s'opèrent les analyses sur la phrase. En réalité, pour diverses raisons, cet agencement peut connaître des bouleversements et donner naissance à des regroupements syntaxiques inhabituels dont l'inversion. Par inversion stylistique, il faut retenir le déplacement des constituants de la phrase dans le but de produire des effets stylistiques. Pour N. Ricalens-Pourchot (2016, p. 81), l'inversion peut être facultative ou obligatoire. Quand elle est facultative, elle « passe pour littéraire et recherchée, fréquente surtout en poésie où elle répond aux conventions du langage poétique ». Dans le poème « La pendaïson », ce phénomène linguistique est observable à travers le bouleversement de l'ordre habituel des mots, l'antéposition, la postposition et l'hypallage.

1.1. Le bouleversement syntaxique

En vue de donner plus d'expressivité au texte, le poète Ouédraogo a procédé à une désorganisation de la suite linéaire des mots constitutifs de certaines phrases.

Considérons cette strophe :

Ils l'ont pendu en oubliant le brasier purificateur (v. 20)

Des croisés du Ku Klux Klan consumant la chair des suppliciés d'Atlanta (v. 21)

Ils l'ont pendu haut et court, des Kurdes le gazeur (v. 22)

Le Vatican pouvait s'indigner, le monde protester et se multiplier les attentats (v. 23)

Dans le vers n°23, au nom de la correspondance syntaxique, le poète aurait dû écrire « Le Vatican pouvait s'indigner, le monde protester et les attentats se multiplier » ; mais contre toute attente, il a opté pour « et se multiplier les attentats », qui est contraire aux règles syntaxiques. Mais cette technique scripturale s'avère efficace dans le cadre du poème puisqu'elle permet à l'auteur de former, avec le vers n°21, des rimes croisées avec les mots « Atlanta » et « attentats ». De fait, dans le cadre d'un poème, les rimes ou bien les sonorités opèrent un choix lexical non pas à partir de critères syntaxiques et sémantiques, mais phonétiques. Elles associent les mots qui ont en commun un certain nombre de ressemblances phoniques ; toutes choses qui justifient l'attitude du poète. Le retour à intervalles réguliers ou rapprochés d'un même son produit des effets acoustiques plaisants et frappe les lecteurs. De plus, en

transgressant les canons de la syntaxe française à des fins euphoniques, le poète focalise l'attention du lecteur sur l'attitude des Américains : ces derniers sont restés de marbre quelle que fût la forme de dénonciation de leur imposture.

1.2. L'antéposition et la postposition d'unités grammaticales

L'antéposition désigne le fait de placer un mot avant un autre. Ce phénomène se présente dans le poème sous deux angles : l'antéposition du complément du nom et l'antéposition de l'adjectif qualificatif. Quant à la postposition, elle est le fait de placer un constituant après un autre dans une situation où il ne devrait pas l'être ; c'est le cas du participe passé.

1.2.1. L'antéposition du complément du nom

Selon les règles de la syntaxe, le complément du nom complète le nom qu'il accompagne pour permettre sa réalisation dans une construction. Traditionnellement, c'est un nom ou un syntagme nominal relié au nom, entre autres, par les prépositions : *de, à, en, avec, sans, pour, contre*. Cette fonction grammaticale ne trouve pas une application adéquate dans le poème étudié.

Soient les vers 8 et 9 :

Le Saint Coran à la main et le mépris sur le **visage** (v. 8)

L'abject tyran a bravement arpenté de la mort le **rivage** (v. 9)

Dans le neuvième vers, le nom « rivage », qui devrait être complété par le syntagme nominal « la mort », se retrouve à la fin du vers. La norme syntaxique aurait voulu que le poète écrivît « L'abject tyran a bravement arpenté le rivage de la mort » et non « [...] arpenté de la mort le rivage », qui constitue une construction agrammaticale. La présence des rimes plates, à travers la ressemblance phonique des mots « visage » et « rivage » qui terminent les vers n°8 et 9, commande ce type de construction non conventionnelle. Par ce procédé poétique déchirant, l'auteur s'apitoie sur le triste sort de l'humain qu'est Saddam Hussein.

Examinons cette autre strophe :

Ils l'ont pendu en oubliant le brasier purificateur (v. 20)

Des croisés du Ku Klux Klan consumant la chair des suppliciés d'Atlanta (v. 21)

Ils l'ont pendu haut et court, des Kurdes le gazeur, (v. 22)

Le Vatican pouvait s'indigner, le monde protester et se multiplier les attentats (v. 23)

La Force a décidé et les pucerons n'ont qu'à se ranger (v. 24)

Le vers n°22 se caractérise par une tournure atypique : « des Kurdes le gazeur ». Le poète Albert Ouédraogo a antéposé le complément du nom « des Kurdes » au nom « gazeur » qu'il devrait naturellement compléter pour que la phrase soit syntaxiquement et sémantiquement pleine. Par ce procédé, le segment « des Kurdes le gazeur » est formé, et dans lequel l'auteur met un accent particulier sur les Kurdes, victimes de la répression du gazeur. Il sied de ne pas perdre de vue que c'est pour des besoins de rimes croisées ou alternées que cette tournure a été forgée. En fait, l'association des rimes -eur de « purificateur » (v. 20) et de « gazeur » (v. 22) provoque une symétrie du discours et crée une atmosphère de solennité par l'effet de rime produit. Si le poète Ouédraogo s'était conformé aux règles syntaxiques en écrivant « Ils l'ont pendu haut et court, le gazeur des Kurdes », il n'aurait pas pu accéder à la ressemblance phonique soulignée. De plus, le recours à cette tournure lui permet de mettre à nu l'imposture américaine. En effet, en postposant cette unité grammaticale normalement antéposée, le poète met en relief un des arguments avancés par les Américains pour attaquer l'Irak, mais qui s'est finalement avéré comme un simple prétexte : Saddam Hussein aurait gazé des Kurdes.

1.2.2. L'antéposition de l'adjectif qualificatif

Il est, dans le poème, une construction phrastique caractérisée par l'antéposition de l'adjectif qualificatif au nom qu'il est censé qualifier : « le blanc mouton », où l'épithète « blanc » précède le nom commun « mouton » qu'il qualifie pourtant. Dans cette tournure, le « mouton » renvoie à l'animal à sacrifier le jour de la Tabaski ; ce qui contribue à l'amplification de l'horreur. Par l'antéposition de cet adjectif qualificatif, le poème « La pendaison » se démarque de l'agencement ordinaire des constituants de la phrase pour répondre à une volonté de mise en évidence. R. Tomassone (2002, p. 221) affirme que « les adjectifs qualificatifs antéposés sont des épithètes de nature ; leur valeur déterminative s'efface au profit d'une valeur symbolique et poétique ». Dans le cas présent, c'est la valeur symbolique de l'adjectif qualificatif antéposé qui se laisse découvrir ; il rappelle le caractère abominable de l'acte posé. En effet, Saddam Hussein a été pendu un jour de Tabaski, la plus grande fête musulmane. D'ailleurs, C. Delhay et *alii* (2021, p. 201) estiment que « les adjectifs non classifiants, qui caractérisent de manière subjective, et traduisent la position de l'énonciateur, sont généralement antéposés ». Par ailleurs, « blanc

mouton » est un procédé très subtil et un appel lancé à la mémoire du lecteur puisque ce syntagme, en plus d'autres éléments comme « Bagdad » et « brasier purificateur », rappelle la pendaison de Saddam Hussein. Implicitement, l'auteur ne le mentionne pas, mais la présence de ces éléments permet au lecteur de décoder le message. Il apparaît une sorte de communication entre le poète et son lecteur, le premier faisant fi des détails ; ce qui donne à l'imagination du lecteur de larges espaces pour se déployer. Et c'est à juste titre que Stendhal avait soutenu que l'écrivain ne devrait pas tout dire, qu'il ne peut représenter que des fractions de vie.

1.2.3. *La postposition du participe passé*

Le participe passé est régulièrement placé avant le complément d'objet direct communément appelé COD. Dans le poème, on constate qu'il vient après ce constituant, créant une rupture syntaxique.

Pourquoi avoir l'immonde **martyrisé** ? (v. 4)

Le faisant au bout d'une corde impie expirer ? (v. 5)

Le vers n°4 présente une singularité en ce sens que le participe passé « martyrisé » est postposé au syntagme nominal « l'immonde ». En effet, l'auxiliaire « avoir » est séparé du participe passé « martyrisé » par l'insertion de « l'immonde », une forme hypostasiée : « Pourquoi avoir l'immonde martyrisé ? » L'usage classique aurait recommandé « Pourquoi avoir martyrisé l'immonde ? » Lorsque l'on examine les rimes des deux vers (4 et 5), on appréhende mieux les raisons d'une telle transgression. N'eût été cette démarcation d'avec la norme syntaxique, l'auteur n'aurait pas pu former les rimes suivies « -é » et « -er » contenues dans « martyrisé » et « expirer », qui donnent un retour vocalique similaire au poème. Par ailleurs, le ton pathétique se fait découvrir dans une telle construction en raison de la mise en relief du participe passé postposé ; ce qui confère au poème une force capable d'émouvoir le lecteur. En somme, la valeur expressive et rythmique de cette construction est attestée.

1.3. **L'hypallage**

L'hypallage, type de construction permettant d'attribuer à certains constituants d'un énoncé ce qui devrait être normalement attribué à d'autres, s'observe dans le poème « La pendaison » :

Pourquoi l'ont-ils, le sanguinaire, **à une corde suspendu** ? (v. 2)

Alors qu'Allah espérait le blanc mouton **à la sauvette vendu** ?
(v. 3)

Le sang noir de la mort a jusqu'aux tréfonds **de la terre roulé**
(v. 13)

Dans le premier vers, l'hypallage résulte du choix, par l'auteur, de la construction « à une corde suspendu » qu'il a préférée à la norme syntaxique « suspendu à une corde ». Le même phénomène est visible dans le deuxième vers, où le complément circonstanciel de manière « à la sauvette » est placé avant le verbe « vendu ». Ce type de construction inhabituelle a pour avantage de produire des effets phoniques en même temps qu'il souligne emphatiquement les éléments mis en valeur. Dans les deux premiers vers, l'on distingue nettement les rimes suivies « suspendu » et « vendu » ; ce qui n'aurait pas été possible si le poète avait respecté l'ordre des constituants en écrivant : « Pourquoi l'ont-ils, le sanguinaire, suspendu à une **corde** ? v. 2 » et « Alors qu'Allah espérait le blanc mouton vendu à la **sauvette** ? (v. 3)

Dans le troisième exemple (v. 13), la construction « Le sang noir de la mort a roulé jusqu'aux tréfonds de la terre » ne permet pas d'atteindre l'identité phonique avec le vers 12, « Le sang noir de la terre, le sang rouge de milliers d'innocents a **coulé** », qui se termine par « coulé ». C'est à juste titre qu'Albert Ouédraogo s'adonne à la transgression linéaire des constituants pour produire la phrase « Le sang noir de la mort a jusqu'aux tréfonds de la terre **roulé**. » C'est toujours pour des besoins d'identité phonique matérialisée par les rimes suivies « -lé » des participes passés « roulé » et « coulé » que cette construction insolite est née. Aussi convient-il d'ajouter que ce désordre linguistique est l'expression de la satire d'un monde à l'envers ; un monde où les valeurs matérielles passent avant celles humaines, un monde où, pour des desseins inavoués, pour des intérêts égoïstes, les grandes puissances sont prêtes à endeuiller toute une nation.

2. La dérision

La dérision est définie comme un mépris qui pousse à rire, à se moquer de quelqu'un ou de quelque chose. La lecture du poème « La pendaison » dévoile l'usage d'une esthétique de la raillerie comme style d'écriture. Nous étudions deux procédés stylistiques caractéristiques du ridicule, de la raillerie, en l'occurrence l'ironie et la parodie pour apprécier la satire qu'Albert Ouédraogo fait de l'intervention meurtrière otanienne en Irak.

2.1. L'ironie

L'ironie est un procédé stylistique permettant de désigner une chose tout en indiquant qu'on veut précisément dire le contraire. C'est grâce au contexte du discours que le lecteur comprendra le double niveau de langage qu'elle met en œuvre. Dans le poème, cette figure est caractérisée par le champ lexical de la dépréciation *a priori* centré sur le dirigeant exécuté, mais qu'une lecture au second degré démontre le contraire : seule l'Organisation du Traité de l'Atlantique Nord (l'OTAN) semble la cible des critiques du poète burkinabè. Les éléments constitutifs de ce champ lexical sont : « sinistre », « assassin », « sanguinaire », « l'immonde », (strophe 1, vers 1, 2 et 4) ; « abject tyran » (strophe 2, v. 1) ; « guerre commode » (strophe 3, v. 2) et « des Kurdes le gazeur » (strophe 4, v. 3). Par ce champ lexical de la dépréciation, Albert Ouédraogo semble tourner en dérision les arguments présentés par l'OTAN pour attaquer l'Irak. Selon cette organisation, en effet, Saddam Hussein était un assassin, un sanguinaire, un tyran ; d'où l'obligation de lui faire la guerre, une guerre que le poète qualifie ironiquement de « commode ». Une guerre peut certes être juste, défendable, donc « commode », mais dans son poème, Albert Ouédraogo use de cette tournure pour se rire des Américains eu égard aux raisons invoquées pour envahir l'Irak. Pour mieux saisir la portée de l'ironie incarnée par le champ lexical de la dépréciation, il convient de décrypter les vers suivants :

Au prix de milliers de morts innocents (strophe 3, v. 3)

Qui payent pour la Puissance arrogante (strophe 3, v. 4)

La Force a décidé et les pucerons n'ont qu'à se ranger (strophe 4, v. 5)

Et l'humanité s'est sentie mal et très peu civilisée (strophe 6, v. 3)

À travers ces vers, l'auteur critique les conséquences de l'invasion de l'Irak par les Américains, qu'il qualifie de « Puissance arrogante » par le biais de la métonymie de l'abstrait pour le concret. Tout compte fait, ces puissances, qui ont justifié la guerre contre l'Irak par les écarts de conduite de Saddam Hussein, auraient fait pire que ce dernier. En usant donc d'un champ lexical défavorable à l'ex-dirigeant irakien, le poète vise, en réalité, l'OTAN ; d'où la portée ironique des éléments formant ce champ lexical. L'ironie met ainsi à nu l'imposture des Américains.

2.2. La parodie

La parodie est une imitation consciente faite dans une intention moqueuse, mais qui peut avoir aussi une visée comique ; c'est une figure de style qui désigne « tout détournement à visée ludique ou satirique d'une œuvre » (N. Piegay-Gros, 2002, p. 57). Dans le poème « La pendaison », elle est incarnée par le troisième vers de l'avant-dernière strophe :

La justice du fort a tonné et le verdict rendu

Le droit du faible n'est que peine perdue et vomissures

Au nom du père, du fils et du pétrole

La messe est dite pour un siècle sous contrôle

L'auteur exploite, sans aucun doute, la formule par laquelle les chrétiens se réfèrent à la Trinité : « Au nom du Père, du Fils et du Saint-Esprit ». Cette parodie peut s'analyser suivant deux angles : la substitution de caractères et celle de mots.

2.2.1. La substitution de caractères

Dans le vers relevé, l'on constate l'usage de la minuscule à l'initiale des noms « père » et « fils » au lieu de celui de la majuscule attestée dans cette formule chrétienne. L'auteur, à travers ces noms, cite implicitement « George Bush père » et « George Bush fils », les acteurs majeurs des deux interventions en Irak, appelées aussi « Guerres du Golfe ». En rappel, la première invasion de l'Irak a eu lieu de janvier à février 1991 sur injonction du président américain de l'époque, Georges Herbert Walker Bush, couramment appelé George Bush père en référence à son fils George Walker Bush, l'instigateur de la seconde Guerre du Golfe dont il est question dans cet article. La portion « Au nom du père, du fils » signifie donc « par la volonté de George Bush père et celle de George Bush fils ».

2.2.2. La substitution de mots

La troisième personne de la Trinité à laquelle se réfèrent les chrétiens, en l'occurrence le Saint-Esprit, est remplacée par le mot pétrole, pour faire rimer « pétrole » et « contrôle ». La conformité avec la logique n'aurait pas permis d'opérer ce procédé porteur d'efficacité dans la communication poétique. Cependant, cette forme parodiée ne saurait s'expliquer uniquement par les effets euphoniques qu'elle produit, mais justifie également l'imposture, la vraie raison de l'invasion otanienne de l'Irak.

En somme, à travers la parodie « Au nom du père, du fils et du pétrole », le poète semble expliquer que, dans leur volonté d'accaparer les réserves de **pétrole** de l'Irak, George Bush **père** et George Bush **fils** ont fait basculer l'humanité dans un chaos indescriptible, et affermi leur statut de super puissance ; d'où cet autre vers : « La messe est dite pour un siècle sous contrôle ».

3. Les procédés répétitifs

L'insistance est l'une des caractéristiques majeures du poème « La pendaison ». Elle traduit avec force l'indignation, la plainte, voire la complainte d'Albert Ouédraogo et est introduite par l'interrogation, la répétition et le refrain.

3.1. L'interrogation

Le poème débute par cinq interrogations successives :
Mais pourquoi l'ont-ils, le sinistre assassin, pendu ?
Pourquoi l'ont-ils, le sanguinaire, à une corde suspendu ?
Alors qu'Allah espérait le blanc mouton à la sauvette vendu ?
Pourquoi avoir l'immonde martyrisé ?
Le faisant au bout d'une corde impie expirer ?

À travers ces interrogations qui ouvrent le poème, l'auteur exprime son incompréhension quant à l'exécution, par pendaison, de Saddam Hussein. La complainte est d'autant vive qu'Albert Ouédraogo n'attend aucune réponse des questions posées ; il s'agit, en effet, de questions rhétoriques. Si le poète n'attend aucune réponse, c'est parce qu'il connaît les raisons de cette pendaison, des raisons qui tranchent avec les allégations mensongères des alliés de l'OTAN. Il n'ignore pas, en effet, que c'est moins par les armes de destruction massive que par l'accaparement des richesses du sous-sol irakien que s'explique cette exécution ; toutes choses qui accentuent l'expression de son ressenti. Le recours à l'interrogation par l'auteur nous semble donc pertinent. Du reste, pour P. Fontanier (1977, p. 370), « l'interrogation est propre à exprimer l'étonnement, le dépit, l'indignation, la crainte, la douleur, tous les autres mouvements de l'âme, et l'on s'en sert pour délibérer, pour prouver, pour décrire, pour accuser, pour blâmer [...] ». La série d'interrogations utilisées par Albert Ouédraogo au début de son poème n'est pas sans rappeler celles présentes dans « Melancholia » de Victor Hugo (1856), dans la même position :

Où vont tous ces enfants dont pas un seul ne rit ?
Ces doux êtres pensifs que la fièvre maigrit ?

Ces filles de huit ans qu'on voit cheminer seules ?

3.2. La répétition du mot sang

Dans la deuxième strophe, plus précisément aux vers 5 et 6, le poète emploie le mot « sang » à trois reprises :

Pour le **sang noir** de la terre, le **sang rouge** de milliers d'innocents a coulé (v. 5)

Le sang noir de la mort a jusqu'aux tréfonds de la terre roulé (v. 6)

Les adjectifs de couleur « noir » et « rouge » apposés au mot « sang » répété trois fois ont une valeur satirique ; l'auteur s'en sert pour exprimer sa douleur consécutive à la mort de « milliers d'innocents » à cause de la volonté des Américains d'accaparer le sous-sol irakien, plus précisément le pétrole. En effet, l'oxymore à valeur de périphrase « sang noir » désigne le pétrole et le « sang rouge », le liquide rouge qui circule dans les vaisseaux. Ainsi, à cause du « sang noir » (le pétrole), « le sang rouge » (le sang tout simplement) a-t-il coulé en Irak.

3.3. Le refrain

Le refrain est défini comme le retour d'un même vers ou d'un même groupe de vers dans le cours ou à la fin des parties d'une poésie, d'une chanson.

Dans « La pendaison », l'analyse des extraits caractéristiques du refrain révèle une particularité : seule une portion présente des termes linguistiquement identiques, mais l'ensemble forme un parallélisme sémantique. En effet, les quatre extraits relevés débutent tous par la portion « Ils l'ont » et se terminent tous par le rappel de l'exécution de Saddam Hussein, que l'on perçoit à travers les participes passés « tué » et « pendu » :

Ils l'ont enfin tué l'immonde... (strophe 3, vers 1)

Ils l'ont pendu en oubliant... (strophe 4, vers 1)

Ils l'ont pendu haut et court... (strophe 4, vers 3)

Ils l'ont pendu vite et propre (strophe 6, vers 1)

Par le rythme qu'il impose, le refrain du poème a une valeur expressive forte ; il exprime avec emphase la complainte du poète suite à l'exécution de Saddam Hussein et, surtout, le mode opératoire, à savoir la pendaison. Le refrain se présente, alors, comme un procédé d'insistance.

Conclusion

En rappel, l'analyse stylistique de la complainte de l'intervention meurtrière otanienne en Irak dans le poème « La pendaison » d'Albert Ouédraogo a été effectuée à la lumière de la théorie stylistique de Leo Spitzer. Il s'est agi d'établir le lien entre le défenseur des droits de l'homme, Albert Ouédraogo, et son texte poétique. De l'inversion stylistique aux formes d'insistance en passant par les procédés de la dérision, le poète n'a cessé de dénoncer l'imposture américaine. Il est apparu dans l'étude que le souci de produire des sonorités à la fin des vers a guidé un certain nombre de désarticulations syntaxiques. Cette situation nous permet d'affirmer que le poète Albert Ouédraogo a pris une licence d'avec l'ordre grammatical ou canonique, conforme aux règles générales de la syntaxe de la langue pour épouser l'ordre psychologique, qui résulte de l'état d'esprit de celui qui s'exprime dans un contexte donné, selon les termes de C. Baylon et P. Favre (1985, p. 202).

Pour eux, « plus l'émotion du locuteur est vive, plus elle désorganise la phrase, disloque l'ordre naturel et logique des termes et laisse fuser, par priorité, les mots les plus chargés de signification affective ou les plus urgents à transmettre ». D'ailleurs, dans un monde insolite, sans repères où l'on tue des êtres humains comme des moutons de sacrifice, quoi de plus normal que de tels procédés pour décrire et décrier cette réalité. Le poète Albert Ouédraogo se sert, entre autres, de l'ironie, de la parodie, de l'interrogation rhétorique, de la répétition et du refrain pour montrer l'ampleur de la dégradation des valeurs sociales.

De l'ensemble des procédés étudiés, on peut retenir, à la suite de L. Kesteloot (2001, p. 275) : « À société dégradée, parole débridée. L'usage de la débauche langagière s'avère nécessaire pour dire la débauche sociale. » Plus récemment, le titre très suggestif de S. Traoré (2015, p. 4), « À société décadente, écriture décadente » s'inscrit dans cette logique.

Références bibliographiques

- Baylon C. et Fabre P., 1985, *Grammaire systématique de la langue française*, 2^e édition revue et corrigée, Paris, Nathan.
- Delhay C., Lombardero E., Meyer J.-P., Diguët M., Peralez Peslier B. et Rees A., 2021, *Grammaire et stylistique. Etude grammaticale d'un texte de langue française postérieur à 1500*, coordonné par Moricheau-Airaud Bérengère, Paris, Ellipses.
- Fontanier P., 1977, *Les figures du discours*, Paris, Flammarion.

- Hugo V., 2010, *Les Contemplations*, Paris : Éditions Gallimard.
- Kesteloot L., 2001, *Histoire de la littérature négro-africaine*, Paris, Karthala.
- Ouedraogo A., 2016, *Les Braises du plaisir*, Poland, Éditions Amazon Fulfillment.
- Piegay-Gros N., 2002, *Introduction à l'intertextualité*, sous la direction de Daniel Bergez, Paris, Nathan.
- Ricalens-Pourchot N., 2016, *Dictionnaire des figures de style*, Paris, Armand Colin.
- Riegel M., Pellat J.-C. et Rioul R., 2011, *Grammaire méthodique du français*, Paris, PUF.
- Spitzer L., 1970, *Etudes de style*, Paris, Gallimard.
- Tomassone R., 2002, *Pour enseigner la grammaire*, Paris, Delagrave Édition.
- Traoré S., 2015, « À société décadente, écriture décadente : autopsie du picaresque dans le Zéhéros n'est pas n'importe qui de Williams Sassine » in *La question du picaresque dans la littérature africaine : théories et pratiques*, revue *Nodus Sciendi*, volume 13, pp. 4 - 24.

**ARTICULATION TENSIVE DU DÉSESPOIR DANS LE CONTE
POÉTIQUE LE PAYS DISPARU DE JACQUES BOUREIMA
GUÉGANÉ**

Pingdwindé Hervé KINDA
Université Joseph Ki-Zerbo, Burkina Faso
hervekinda6@gmail.com

Résumé

La sémiotique des passions, introduite par A. J. Greimas, est une approche sémiotique qui s'intéresse aux modes de configurations passionnelles dans le discours. L'approche a été largement développée grâce aux travaux des chercheurs du courant sémiotique post-greimassien. Le présent article porte sur l'étude des dispositifs tensifs qui articulent la passion du désespoir dans le conte poétique intitulé *Le pays disparu* de J. B. Guégané. Dans le poème, le phénomène sensible s'articule sous une forme typiquement dysphorique et le mode d'individuation pathémique s'y organise selon un parcours spécifique à un sujet désespéré. Cette œuvre poétique, associant le lyrique et le narratif, donne à lire donc une aventure dysphorique avec un mélange de sentiments d'angoisse, de peur, de découragement, de dégoût, de désespérance, de détresse, de résignation ou d'abandon de soi, etc.

Mots-clés : *Désespoir, sémiotique des passions, sémiotique tensive, Jacques Boureima Guégané, poésie.*

Abstract

The semiotics of passions, introduced by A. J. Greimas, is a semiotic approach which focuses on the modes of passionate configurations in discourse. The approach was largely developed thanks to the work of researchers from the post-greimasian semiotics movement. This article focuses on the study of the devices that articulate the passion of despair in the poetic tale entitled *Le pays disparu* by J. B. Guégané. In the poem, the sensitive phenomenon is articulated in typically dysphoric form, and the pathemic mode of individuation is organized according to a path specific to a desperate subject. This poem, combining the lyrical and the narrative, gives a dysphoric adventure to read with a mixture of feelings of anguish, fear, discouragement, disgust, despair, distress, resignation or self-abandonment, etc.

Keywords : *Despair, Semiotics of passions, Tensive semiotics, Jacques Boureima Guégané, poetry.*

Introduction

L'histoire de la pratique et des formes littéraires africaines montre que l'on a assisté à une grande variété de formes dans les œuvres, en particulier celles romanesques, dans les années 1970. Au cours de cette période, selon J. Bisanswa (2002, p. 24), « Le mélange des genres ne surprend plus (...) On rencontre également un grand nombre de héros problématiques, ambigus, tiraillés entre des penchants contradictoires ». De ce fait, pendant cette période, l'adhésion du sensible dans l'écriture est indéniable lorsque l'on prend alors en considération l'aspect affectif du penchant du sujet. L'œuvre poétique, *Le pays disparu* de Jacques Boureima Guégané, pour nous, peut être inscrite dans ce même contexte. J. B. Guégané est un écrivain connu pour son aspiration à l'originalité et à l'innovation dans son écriture. Parue en 1971 dans les éditions Présence africaine n° 78, *Le pays disparu* est un conte poétique en prose mêlant ainsi le sensible et le narratif. Il s'agit, en clair, d'un récit poétique qui retrace les états de souffrance d'un sujet désespéré à travers des scènes construites sur un ton fortement lyrique. Dans notre étude, nous allons nous intéresser à la dimension pathémique de l'œuvre dans le but de saisir les articulations tensives du désespoir à partir de la théorie sémiotique des passions¹.

Plusieurs motivations nous ont poussé à choisir cette œuvre. Le premier aspect qui a motivé notre choix est lié à sa forme scripturale qui allie conte et poésie. En second lieu, nous remarquons que les recherches sémiotiques consacrées au fond textuel et discursif des poèmes, dans nos universités, ont longuement porté sur l'étude sémio-linguistique, lexicosémantique et narrative² des textes poétiques burkinabè et ceux de Jacques Boureima Guégané en particulier. C'est pourquoi, notre analyse, sans chercher à faire table rase des études qui l'ont précédée, vise à ajouter de la touche aux acquis, en abordant l'œuvre poétique avec une théorie qui analyse les fluctuations

1 Au rang des auteurs qui ont travaillé sur la sémiotique des passions nous pouvons citer, entre autres, A. J. Greimas, J. Fontanille, C. Zilberberg, H. Parret, J. Geninasca, E. Landowski, A. Henault et J. C. Coquet.

2 Nous citons, entre autres, les travaux de Y. Dakouo, 1991, « Jacques Guégané, le poète des sens (lecture de la génisse rousse) », Actes du 12^e Colloque d'Albi (CALS), Langage et signification (Poésie et Modernité), pp. 53-75 ; de J. Paré, 1994, « Particularismes lexicaux et structures logico-sémantiques du discours poétique dans *Ça tire sous le Sahel* de Maître Titinga Pacéré », in Les Cahiers du C.E.R.L.E.S.H.S, numéro 10, F.L.A.S.H., Université de Ouagadougou, et G. Sawadogo, « Les références religieuses comme repères pour une herméneutique des textes poétiques guéganéens », 2003, [URL : <http://biblio.critaoi.auf.org/209/>].

tensives du discours afin de dégager le mode d'articulation de sa dimension passionnelle et affective.

Il faut relever que la sémiotique des passions est une approche qui provient du développement de la théorie des modalités. Elle s'intéresse à la dimension thymique du discours. Les passions sont du domaine de l'énonciation vivante, du discours en acte, de la présence sensible à l'autre et au monde. Elles sont axées sur les phénomènes discursifs dynamiques, continus et affectifs. Dans cette mesure, elles étudient les modes de présence d'un corps perceptivo-sensible soumis à des pressions et des tensions. Dans le cadre de notre étude, nous cherchons à répondre aux questions suivantes : comment les sujets éprouvent-ils et expriment-ils la passion du désespoir dans le poème *Le pays disparu* ? quel est le mode d'émergence de la passion du désespoir dans le poème ? En guise d'hypothèse, nous estimons, d'une part, que le désespoir s'articule à partir des formes sensibles typiquement dysphoriques qui caractérisent le sujet du discours, d'autre part, nous trouvons que le mode d'individuation pathémique s'organise selon un parcours spécifique à un sujet désespéré. Dès lors, notre objectif est de chercher des traits discursifs dans *Le pays disparu* qui expriment la passion du désespoir, et de montrer la manière dont cette passion émerge et s'articule dans le poème du début à la fin selon le schéma passionnel canonique.

1. De la passion du désespoir

La sémiotique des passions a été introduite dans le champ des approches sémiotiques par A. J. Greimas. Cette approche a été largement développée par le courant sémiotique post-greimassien. Dans une œuvre, les passions reconnues et légitimées sont, selon J. Fontanille (1999, p. 13) « celles de l'instance de discours, et des sujets qui organisent progressivement le sens de ce qu'ils éprouvent ». La passion peut être comprise, globalement, comme un état ou un phénomène affectif, une agitation de l'âme par des objets sensibles. En tant que passion, le désespoir, selon le dictionnaire Le Robert, est une « Affliction extrême et sans remède; état de celui qui n'a pas d'espoir ». C'est une passion dysphorique à laquelle le dictionnaire lie les sentiments d'angoisse, de découragement, de dégoût, de désespérance, de détresse... Le désespéré est donc un sujet condamné dans la tristesse et dépourvu de capacités psychiques de *protension* ou de faire une projection vers l'avenir. Nous allons étudier les articulations

affectives du sujet de l'œuvre *Le pays disparu* qui s'inscrit dans cette logique pathémique. Pour ce faire, nous nous servons, en premier lieu, de la méthodologie d'analyse pathémique proposée par J. Fontanille et C. Zilberberg. Selon ces deux auteurs, la dimension passionnelle du discours se construit autour de quelques « grandes catégories sémiotiques » (1998, p. 211) à savoir les dispositifs modaux, aspectuels, factitifs, structuraux et prosodiques. Nous faisons, en second lieu, usage du schéma passionnel canonique pour étudier le parcours du sujet désespéré dans le poème.

2. Analyse des codes passionnels du désespoir dans *Le pays disparu*

Dans l'étude des passions, il est établi un certain nombre de codes qui permettent de mettre en exergue les valeurs intensives relevant du sensible et les valeurs extensives qui appartiennent à l'intelligible. Ces codes sont donc regroupés dans les deux catégories valencielles tensives et chaque code contribue à rendre compte du mode de présence du sujet passionné dans le discours. Nous analyserons successivement les deux codes dans le recueil.

2.1. Les codes sensibles

2.1.1. Le code somatique

Les codes somatiques correspondent aux expressions visibles sur le corps. Ces expressions sont des manifestations ou des traces perceptibles sur le corps. La réaction somatique peut occasionner des transformations de la couleur corporelle, des gestes, des vibrations ou tout autre effet extériorisé par le sujet passionné. Pour J. Fontanille (2016, p. 231), « les expressions somatiques de l'émotion complètent le dialogue instauré avec le monde extérieur par l'impression rythmique, car elles renvoient vers le monde extérieur l'empreinte des rythmes et mouvements intérieurs ». Ainsi, pour un sujet de désespoir, ces expressions somatiques sont à caractère dysphoriques en ce sens que le sujet manifeste la douleur de la tristesse occasionnée par la non-satisfaction de son désir qui était de se voir conjoindre à un objet de valeur qui lui avait été promis. La souffrance qui l'anime intérieurement s'extériorise sous diverses formes selon l'intensité de la douleur. De ce fait, l'on peut noter que plus l'intensité de la douleur est élevée plus le sujet passionné l'exprime très vivement. Examinons dans notre corpus des fragments qui montrent la manifestation somatique de l'état de désespoir du sujet passionné :

La vérité continuait de tuer, mais **pleurer**...ne nous attristait plus.
(*Le pays disparu*, p.129).

Nous avons **crié** et à la pointe du **cri**, la **voix** avait manqué... (*Le pays disparu*, p.170).

Le sujet exprime son désespoir, dans ces exemples, par des « pleurs » et des « cris ». Ayant perdu espoir et ne pouvant plus rien faire face à son accablement, le sujet cherche à noyer ses peines dans des pleurs et des cris. Il extériorise sa profonde douleur intérieure par des réactions corporelles dysphoriques. La manifestation de cet état dysphorique laisse voir également que le sujet vit une lourde peine pérenne. Il semble ne pas parvenir à évacuer et à effacer la tristesse qui l'anime après maints pleurs et d'énormes cris, car il a tellement pleuré que cela ne « l'attristait plus » et il a tellement crié que « la voix avait manqué ». L'affliction du sujet est à un niveau si élevé qu'il trouve son salut dans un état d'angoisse et de peur, vu qu'il est totalement anéanti par la tristesse du désespoir. Examinons dans *Le pays disparu* les expressions du sujet désespéré qui se trouve dos au mur et n'ayant plus d'autres alternatives pour s'en sortir :

La **peur**, ici, **était grâce**, comme pour l'oiseau, les ailes, et pour la biche sauvage, la jeunesse, l'allongement, l'aisance des membres.
(p. 168).

La **peur demeurait**, cependant nous allions apprendre à **finir**, comme nous avons appris à **marcher**, à **aimer**, à **pleurer**. (*Le pays disparu*, p. 169).

L'expression somatique du désespoir se manifeste également dans ce poème par une forte instabilité psychique ou une agitation qui ébranle le sujet. Relevons ici que le sujet de désespoir, eu égard à la teneur extrême de son accablement, se trouve dans un univers vide où il est lui-même perdu ainsi que tout ce qui devrait l'entourer. Ce type de disposition du sujet passionné rejoint le caractère que A. J. Greimas et J. Fontanille (1991, p. 170), donnent au sujet éprouvé. Selon les auteurs de *Sémiotique des passions*, « le comportement passionnel appartient à la classe des manifestations somatiques de la passion : rougeur, pâleur, angoisse, haut-le-corps, crispation, tremblement, etc. ». Le sujet désespéré est dans un profond état d'angoisse similaire à la mort de son corps. Cela le plonge dans un malaise psychique dû à la peur qui l'anime. Il ne peut sentir en lui-même que les vibrations de l'illusion d'une vie :

La **perte** était **parfaite**, même si elle **résonnait** dans l'**âme**. (*Le pays disparu*, p. 169).

2.1.2. Le code figuratif

Le figuratif est la projection d'un univers ou d'éléments construits par un sujet épris d'une passion donnée. Le champ cognitif du sujet en question est couvert par un univers fait de connaissances et de valeurs qui reconfigurent ses appréhensions. Selon J. Fontanille (2016, p. 233):

L'actant passionné est un actant qui a affaire aux valeurs, mais qui, dans la logique qui est provisoirement la sienne, ne peut les reconnaître d'un point de vue conceptuel ; les valeurs se présentent à lui immergées dans un univers figuratif, qui lui procure des sensations ; ces sensations sont sources de plaisir ou de douleur, premières impressions axiologiques.

La perception figurative du sujet passionné est la façon dont celui-ci appréhende le monde en tant que sujet affecté. Ainsi, la connaissance du sujet passionné n'est qu'un « "savoir figuratif", ou plutôt un "croire figuratif" dont le contenu est l'image but, le simulacre idéal... », affirment A. J. Greimas et J. Fontanille (1991, p. 16). Pour un sujet désespéré, nous pouvons dire que le figuratif est l'univers imaginaire dysphorique qu'il se représente. Cette projection dysphorique le maintient dans la souffrance. Ainsi, étant un sujet qui a conscience que son désir ne pourra jamais se réaliser, il ne peut que se projeter un univers négatif vu qu'il a tout perdu et n'a aucun pouvoir pour changer sa situation. Il n'attend que sa fin. Observons dans le poème des fragments ayant trait aux figures du désespoir du sujet :

Comme au jeu où la victoire est à celui qui a réponse à l'énigme, nous n'étions sauvés que par notre **parole manquante** : la **mort**. (*Le pays disparu*, p. 169) ;

La **perte** était parfaite. Mais si la guerre était encore en nous, la joie était vécue dans notre **péril**. (*Le pays disparu*, p. 170).

Dans ces extraits, le désespoir du sujet se manifeste par son attachement à la « mort » comme la seule réalité pouvant lui permettre de soulager ses peines. Il abandonne tout, il ne veut plus vivre ; aucune action ne signifie pour lui si cela n'est pas en rapport avec la finitude. La mort est alors, pour le sujet désespéré, ce qui peut lui permettre d'assouvir ses douleurs. Ce faisant, les pensées et les expressions du désespéré tournent quasiment autour de la mort :

Le salut serait la fuite, mais ceux qui étaient nus pouvaient passer la **mort**. (*Le pays disparu*, p. 168).

Il se disait parmi nous que seul le pays perdu pouvait vaincre la **mort**. (*Le pays disparu*, p. 168).

Il fallait habiter la **mort** pour écouter les choses qui n'étaient pas. (*Le pays disparu*, pp. 168-169).

La lumière était à nous. Pour ne pas la détourner de notre **mort**, il fallait veiller. (*Le pays disparu*, p. 169).

L'amour aussi avait réussi la **mort**, parce qu'il n'accompagnait plus les survivants. (*Le pays disparu*, p. 170).

Tu nous as appuyés à la **mort** pour outrager ceux que la vie abusait. (*Le pays disparu*, p. 171).

À travers la pierre, le songe, la chair amie, la **mort**, tu nous précédais dans le site où tout se quitte. (*Le pays disparu*, p. 171).

À la lumière de ces extraits, nous nous rendons compte que la mort devient le simulacre que le sujet désespéré se représente, car il a le sentiment que plus rien dans le monde n'a de la valeur ou du goût. Alors, pour lui, tout est fini.

Après l'analyse des codes sensibles, nous étudions les codes intelligibles dans le recueil.

2.2. Les codes intelligibles

2.2.1. Le code modal

/Le croire/

La passion du désespoir est à base fiduciaire. Elle naît d'un contrat de confiance entre un destinataire et un destinataire. Cette relation fiduciaire entre les deux actants bascule au désespoir lorsque le destinataire ne tient pas sa promesse ou ne fait pas conjoindre le destinataire à l'objet de valeur à la base du contrat de confiance. Le destinataire, en faisant croire au destinataire (sujet passionné) sa potentielle conjonction à un objet de valeur lui impose un /ne-pas-croire-ne-pas-être/ qui le dispose à avoir confiance en la promesse. Le sujet passionné, mu par la confiance /croire-être/ est potentiellement conjoint à l'objet de valeur auquel il espère. Examinons cela dans *Le pays disparu* :

Un pays avait été annoncé, et un jour, nous y avons pris goût. Nous aurions eu tort de refuser cet héritage... Il se disait parmi nous que seul le pays perdu pouvait vaincre la mort. (*Le pays disparu*, p. 168);

O pays qui nous attendait ! Tu nous as définis. (*Le pays disparu*, p. 171).

À partir de ces fragments, nous pouvons voir un actant destinataire (collectif) qui fait l'acte d'annoncer quelque chose à « nous » destinataire (peuple). Ce destinataire « annonce » un meilleur monde au destinataire qui y prend « goût » et l'accepte comme un « héritage ». Pris de confiance, le destinataire fini par croire que ce monde qui lui est promis peut le délivrer de ses maux : « vaincre la mort ». Ces éléments montrent l'instauration de la confiance marquée par le /ne-pas-croire-ne-pas-être/ et le /croire-être/ entre un destinataire et un destinataire. Cependant, à la suite du cheminement du poème, nous constatons que l'état du sujet passionné qui croit en sa conjonction à un objet de valeur où espère un pays de bonheur va basculer lorsque survient un anti-destinataire ayant un contre-pouvoir qui s'oppose à ce programme (euphorique) de jonction :

Les sécheresses sont venues ensuite, chacune selon la fortune de la saison. Tour à tour, nous avons grandi plus haut que le pays, et, à mesure, il disparaissait », (*Le pays disparu*, p. 168).

La survenue de la sécheresse (phénomène dysphorique) anéanti la croyance et l'espérance du sujet destinataire, car l'impact du fléau le plonge dans la perte, la désolation :

Sur le coup, il semblait que rien ne réussirait à nous délivrer. Cela devenait âpre, exaspérant. (*Le pays disparu*, p. 168) ;

La perte était parfaite, même si elle résonnait dans l'âme. (*Le pays disparu*, p. 168) ;

La perte était parfaite. (*Le pays disparu*, p. 169) ;

Un héritage équivalent à l'autre, tombait dans le sang. (*Le pays disparu*, p. 169).

Désormais, le croire « prédictif » à aspect inchoatif laisse place à un croire « confirmatif » à aspect duratif. Le sujet passionné ne croit plus comme celui qui espère quelque chose (un pays) mais croit comme quelqu'un qui a pris conscience et confirme lui-même la situation (désastreuse) dans laquelle il se trouve.

/Le savoir/

Le sujet désespéré est un sujet qui sait ce qu'il vit. Il dispose donc d'un /ne-pas-savoir-ne-pas-être/ qui maintient la prise de conscience de son état dysphorique de désespoir, un état qu'il ne peut pas améliorer puisqu'il est dépourvu du /pouvoir-faire/ changer sa situation :

Tour à tour, nous avons grandi plus haut que le pays, et, à mesure, il disparaissait. (*Le pays disparu*, p. 168) ;

Cette mésaventure était une des énigmes de notre croissance » (*Le pays disparu*, p. 168) ;

L'épreuve, en nous, avait été parfaite, et nous n'avions plus rien à lui dire. (*Le pays disparu*, p. 170).

À partir donc de ces états de faits, nous voyons que le sujet a perdu tout espoir, c'est-à-dire, qu'il ne croit plus en l'avenir. Il réalise la situation malheureuse qu'il traverse désormais à travers l'actualisation conjointe du /ne-pas-croire/ et le /ne-pas-savoir-ne-pas-être/.

/Le pouvoir/

La survenue d'un anti-destinateur, une force opposante plus puissante que le sujet destinataire ôte à ce dernier tout son pouvoir. Par conséquent, le sujet ne peut plus échapper à son sort. La force de la nature (sécheresse) s'est avérée plus élevée que celle de l'homme (promesse). Le sujet passionné qui était au départ mu d'un /ne-pas-pouvoir-ne-pas-faire/ grâce au destinateur prometteur est désormais caractérisé par un /ne-pas-pouvoir-faire/ à cause de l'opposition de l'anti-destinateur :

Le temps nous avait pénétré. (*Le pays disparu*, p. 169) ;

Un puissant saccageait nos pas. (*Le pays disparu*, p. 169) ;

La matière à grief était, sans doute, immense. (*Le pays disparu*, p. 169).

Face à l'adversité du temps ou du climat, le sujet désespéré se trouve dans une situation accablante où il n'y a plus d'autres perspectives de vie. Il ne dispose pas d'assez de forces pour riposter contre l'immense puissance de la sécheresse à laquelle il fait face. Cette situation de faiblesse le plonge dans l'angoisse ainsi que dans la tourmente :

La peur, ici, était grâce. (*Le pays disparu*, p. 168) ;

La peur demeurerait. (*Le pays disparu*, p. 169) ;

Nous avons continué à courir. (*Le pays disparu*, p. 169).

Le sujet désespéré est incapable de mener une action pour se délivrer de la souffrance ou comme le dit P. Fabbri (2009, p. 5), il se trouve devant le fait accompli, c'est-à-dire, qu'il a « le dos au mur de façon à ne pas pouvoir reculer ». Dans ces conditions, nous pouvons dire que le sujet désespéré, dépourvu de toute force et pris sous l'emprise de l'affliction, n'attend que sa mort. Dans *Le pays disparu*, le sujet désespéré manifeste sa perte d'espérance et semble ne plus avoir le goût de vivre :

...nous n'étions sauvés que par notre parole manquante : la mort. (*Le pays disparu*, p. 169) ;
La nuit devait venir : le jour était fini. (*Le pays disparu*, p. 169) ;
...la joie était vécue dans notre péril. (*Le pays disparu*, p. 170).

/Le devoir/

La force dominante de l'anti-destinateur fait devoir le sujet passionné. Il est dans une situation de faiblesse où il est obligé de rester dans un état dysphorique à cause de la puissance de la sécheresse. Il actualise dans ce sens le /ne-pas-devoir-ne-pas-être/. Cette modalité du devoir le maintient dans un état de désespoir, car sa catégorie thymique est dysphorique étant donné qu'il se trouve dans une situation non désirable et qu'il ne peut rien faire pour transformer cet état. Examinons des exemples dans *Le pays disparu* de ce cas de figure :

Il fallait qu'un jour, disaient-il, l'homme, ouvert jusqu'au bord, se rende compte de son étrangeté. (*Le pays disparu*, p. 168) ;
Il fallait d'ailleurs habiter la mort pour écouter les choses qui n'étaient pas. (*Le pays disparu*, p. 169) ;
Pour ne pas la détourner de notre mort, il fallait veiller. (*Le pays disparu*, p. 169)

À partir de ces extraits, nous voyons articuler le devoir à travers le verbe injonctif « falloir » qui impose au sujet une manière d'être. Dans ces conditions, le sujet est obligé de vivre comme un « mort », il est également obligé de « veiller ». Toutes ces conditions difficiles contribuent donc à le maintenir dans la tristesse et à renforcer son état de désespoir.

/Le vouloir/

Le sujet désespéré, se trouvant dos au mur actualise les modalités du /ne-pas-pouvoir/, du /ne-pas-croire/, du /ne-pas-savoir-ne-pas/ et du /ne-pas-devoir-ne-pas/. Ainsi, il n'a plus de volonté pour une éventuelle projection vers le futur. Il demeure passif dans sa situation dysphorique par la modalité du /ne-pas-vouloir/. Il ne cherche plus un objet de désir. D'ailleurs, plus rien n'a de valeur pour lui. Tout de même, tout ce qui le préoccupe c'est de voir assouvir sa peine par sa conjonction à la mort afin d'en finir avec la souffrance qu'il vit sans remède :

...nous n'étions sauvés que par notre parole manquante : la mort. (*Le pays disparu*, p. 169) ;
La nuit devait venir : le jour était fini », (*Le pays disparu*, p. 169) ;
...la joie était vécue dans notre péril. (*Le pays disparu*, p. 170).

2.2.2. Les rôles actantiels

Le rôle actantiel fait référence à la présence de l'instance de discours dans l'énonciation et les relations interactantielles. L'instance de discours véhicule des effets passionnels lorsqu'il prend position dans l'énonciation à partir de son corps propre. Du point de vue de J. Fontanille (2016, p. 233), « la prise de position interne, qui installe une perspective au sein même de la situation ou de la figure mise en discours, est ainsi la source directe de l'affectivité ». Il s'agit de voir globalement la manière dont les interactions actantielles donnent lieu à la passion du désespoir. En abordant cette partie concernant l'aspect actantiel, nous rappelons, tout d'abord, que *Le pays disparu* est un conte poétique. Il est question donc d'un récit raconté dans un ton lyrique en prose. Le poème commence d'ailleurs par une expression similaire à la formule de début propre aux récits oraux et genres narratifs (conte, épopée, légende...) suivante : « Un pays avait été annoncé, et un jour, nous y avons pris goût. » (*Le pays disparu*, p. 168).

Cette formule introductive indique ainsi que nous sommes face à un événement passé qui est raconté. Le temps de la narration du récit poétique de l'œuvre *Le pays disparu* est, globalement, l'imparfait, un temps qui « permet d'exprimer "l'éprouver" des passions [...] l'imparfait conviendrait mieux à la "logique de la passion" » (J. Fontanille, 2016, p. 232). Ce temps est une période révolue d'événements dont l'énonciateur a connaissance du début et de la fin.

L'instance du discours est, dans le poème, celle qui a expérimenté la passion. Plusieurs actants entrent en jeu dans le récit et chacun joue un rôle à partir de la relation qu'il entretient avec les autres actants. Dans *Le pays disparu*, la présence des actants de l'énonciation est marquée par les pronoms personnels « je » et « nous » inclusif (sujet désespéré + peuple), et « tu », « il » et « lui » (pays disparu). Les actants de l'énoncé sont « la sécheresse », « un puissant », « les vieillards », « quelqu'un », « le songe », le « temps » et le pronom (à forme vide) qui est employé dans le poème sans contenu référentiel à savoir « Vous ». Dans le poème, au début, le sujet passionné « je », se trouvant dans l'impasse (« Il fallait un pays ! », *Le pays disparu*, p. 168), projette à l'horizon « tu », un autre endroit vers lequel il se dirige (« O pays qui nous attendait ! Tu nous as définis », *Le pays disparu*, p. 171 ; « Il te fallait pour nous préparer à ta disparition », *Le pays disparu*, p. 171). Dans son cheminement vers ce pays, le sujet fait face à un obstacle « puissant » à savoir la « sécheresse » qui change de façon

contradictoire son programme dynamique en un programme statique. De sujet en action, c'est-à-dire, tendant vers un objet précis, il est réduit en un sujet d'état subissant les effets d'une situation dysphorique : « Les sécheresses sont venues ensuite, chacune avec la fortune de la saison. Tour à tour, nous avons grandi plus haut que le pays, et, à mesure, il disparaissait », (*Le pays disparu*, p. 168). Nous constatons ici une double transformation ; celle de la catégorie actantielle et celle de la catégorie thymique. Le sujet est désormais un sujet désespéré qui n'a plus de perspective vers l'horizon et qui subit une situation dysphorique. Le sujet partage aussi la passion du désespoir avec d'autres actants à travers le « nous » inclusif (nous + non – je) qui représente le sujet lui-même, le poète narrateur et le peuple. Cet état de fait marque la profondeur et l'ampleur du désespoir. Se trouvant dans cet état dysphorique sans issue favorable (« Les vieillards étaient plus silencieux », *Le pays disparu*, p. 169), le sujet désespéré est dans un tumulte cognitif. Il se pose plusieurs questions pour comprendre ce qu'il vit. Ainsi, toutes les pensées qu'il se fait ne sont que les effets d'une angoisse qui le maintient dans un « songe » accablant (« Tout n'était que visage d'homme abandonné au songe », *Le pays disparu*, p. 169). Dans cette situation, dépourvu de toutes ses valeurs existentielles et ne servant plus à rien : « Les nôtres désignaient seulement ceux qui n'importaient pas », (*Le pays disparu*, p. 169), le désespéré fait face à la mort puisque, « Le songe demandait d'autres héritiers », (*Le pays disparu*, p. 170). Par la suite, le sujet désespéré s'enfonce davantage dans un état dépressif et semble avoir une instabilité psychique qui l'amène à soliloquer et à parler seul à lui-même : « Et je disais : Voilà la nudité qui nous convient ! Appelez cela : résignation ; mais un goût équivalent à l'autre, était né. », (*Le pays disparu*, p. 169). Nous estimons que dans ce fragment, le sujet parle seul à travers la mise en scène de l'actant d'énoncé « Vous » implicitement dans la locution verbale « Appelez cela » sans contenu référentiel et sans antécédent discursif. Le discours se construit sous forme de dialogue mais l'allocutaire n'existe pas, en fait.

2.2.3. Le code rythmique

Du point de vue de l'effet passionnel, « le rythme est surtout le profil des tensions ressenties par le corps propre : rythme ralenti, agité, syncopé...qui ralentit, agite ou brusque la perception proprioceptive » (J. Fontanille, 2016, p. 229). Selon J. Courtés

(2005, p. 55), le « tempo est souvent utilisé en sémiotique, pour rendre compte par exemple du rythme [...]. À priori, le tempo est évidemment de l'ordre du continu ». Le tempo manifeste une corrélation converse avec la tonicité. Le ton est le plus souvent corrélé aux autres dimensions de l'intensité puisque « ne pouvant être regardée les yeux dans les yeux, sa connaissance est donc indirecte », déclare C. Zilberberg (2006, p. 239). La tonicité se conjugue donc parfois au tempo pour produire un effet d'éclat ou de médiocrité dans un discours. Le tempo intervient dans la description ou l'analyse du fait continu qui suscite nécessairement le recours au discret. Le recours au continu se fait dans l'optique de rendre stable le fait sémiotique par l'identification du discret qui est ce qui est clairement repérable et reconnaissable. Le contenu discret peut s'articuler en classes en ce qui concerne l'analyse du *tempo* dans un texte donné.

En ce sens J. Courtés (2005, p. 55) explique :

... lorsque J. Fontanille, par exemple, essaie d'en proposer la structure sous-jacente (dans l'ouvrage qu'il a dirigé : *Le Devenir*), il dégage les unités discrètes suivantes : arrêt-contention, élan, accélération, allure soutenue, décélération, ralentissement, arrêt-stagnation.

Dans cette perspective, le sujet désespéré peut être caractérisé par une expression tensive lente, car il est dans un état de stabilité où il subit les coups du sort. Examinons la manifestation du rythme lent du sujet désespéré dans notre corpus :

- Cela **devenait âpre, exaspérant**. (*Le pays disparu*, p.168) ;
- La peur demeurerait, cependant nous allions apprendre à finir. (*Le pays disparu*, p.169).

Les verbes « devenir » et « demeurer » servent principalement à exprimer un état de chose ou de personne. Dans ces extraits, nous constatons que le sujet est maintenu dans un état stable. Cette stabilité, faut-il préciser, constitue un fardeau et un moment dysphorique, car elle est pour le sujet passionné « âpre et exaspérant ». La situation dysphorique s'étend davantage et plonge le désespéré dans la « peur » et l'angoisse de sa marche vers la mort. En plus de ces extraits, examinons encore d'autres fragments qui donnent à voir le corps propre du sujet désespéré dans un état stabilisé et dysphorique :

- La **perte** était **parfaite**, même si elle **résonnait** dans l'**âme**. (*Le pays disparu*, p.169) ;
- Le temps nous avait **pénétré**. (*Le pays disparu*, p.169) ;

- Nous étions lavés du **goût** de nos songes ». (*Le pays disparu*, p.170) ;
- Nous étions **dépouillés** enfin ! (*Le pays disparu*, p.170).

Dans ces fragments, nous remarquons également que le sujet désespéré vit une situation dysphorique introduite par la douleur de la perte manifestant le désespoir qui « résonnait » jusque « dans l'âme » et la souffrance occasionnée par l'emprise du temps désagréable à vivre. Le sujet exprime aussi sa consommation totale par le coût du sort qui l'a « dépouillé » et l'a envahi tout en anéantissant en lui le goût de vivre ou de rêver à un futur radieux. Dans ces conditions, le désespéré n'est plus le centre d'organisation et de dynamisation de son champ sensible. Il est inactif et ne contrôle plus les mouvements en prenant la position de source et en faisant des projections vers l'extérieur. Dans cette dynamique, il ne peut pas se représenter à l'horizon une force constructive qui affecte sa présence même. Il abandonne alors tout : « L'épreuve, en nous, avait été parfaite, et nous n'avions plus rien à lui dire » (*Le pays disparu*, p.170).

À la suite du code rythmique, nous pouvons faire une représentation schématique montrant le statut tensif du sujet de désespoir. La passion du désespoir peut ainsi être représentée, selon la dynamique des éléments contextuels du poème, à partir d'un schéma de la décadence qui montre un individu passif qui endure les événements et tend à rester dans la résignation ou la résilience.

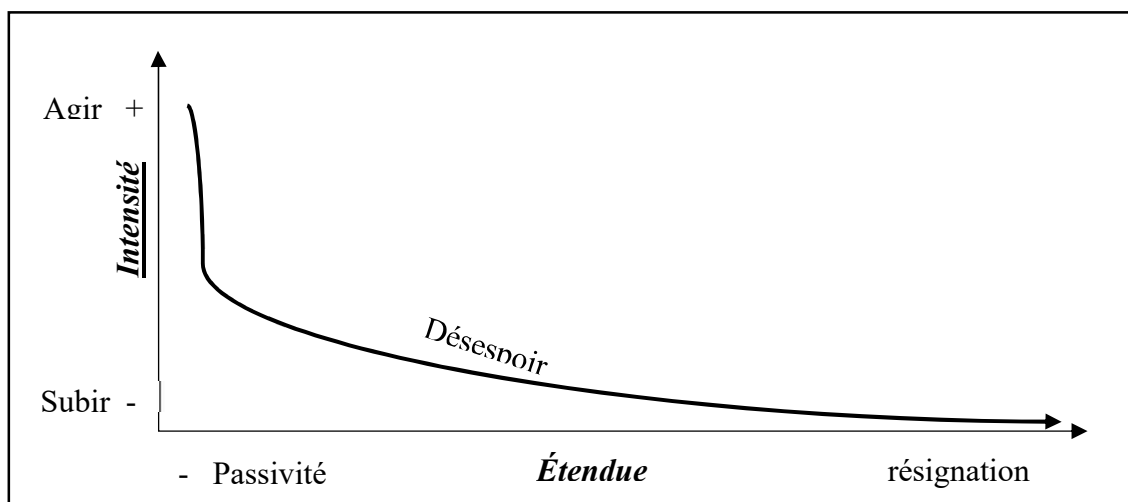


Figure : Schéma tensif passionnel du désespoir dans *Le pays disparu*

À partir de cette représentation tensive de la passion du désespoir, lorsque l'on se réfère au titre ainsi qu'au contexte de

production du poème, l'on peut reconnaître comme le dit G. Sawadogo (1995, p. 60) que *Le pays disparu* :

[A]pparaît selon les mots du poète, comme une “prise de conscience”. Il s’agit d’une prise de conscience personnelle d’un rêve brisé, suite à la profonde crise religieuse qui a indélébilement marqué la vie du poète. Ce “pays perdu” apparaît donc comme un “paradis perdu” ou une “terre promise” devenue inaccessible. La crise religieuse lui a fait prendre conscience de la “perte” de ce “pays” qui avait été annoncé et auquel il avait pris goût.

Le pays disparu est donc le reflêt de l’expérience du poète qui, après sa déception religieuse, a décidé de passer à une autre vie en essayant de tuer en lui son désir de vie de prêtre. C’est la raison pour laquelle l’on perçoit une forte allusion à la mort dans le poème. Cela pourrait traduire l’envie du poète d’engloutir, dans la résilience et la résignation, la frustration occasionnée par le rêve inabouti.

À l’issue de l’analyse des codes passionnels, nous abordons à présent le mode de structuration du schéma pathémique canonique du désespoir dans le poème *Le pays disparu*.

3. Le schéma passionnel canonique du désespoir dans *Le pays disparu*

Un sujet de passion est un sujet qui a subi des phénomènes qui ont contribué à modeler son identité affective. En clair, étant un corps qui ressent, à travers sa perception, le sujet est impacté par les phénomènes et les objets de son univers. Dans l’acte d’énonciation, l’instance véhicule dans le discours les scènes transformatrices qui ont survenu successivement et qui ont contribué à modeler son état pathémique. Ainsi, Jacques Fontanille (2003, p. 130) écrit : « Donner du sens à la passion, c’est donc d’abord lui procurer une séquence canonique en laquelle une culture reconnaîtra une de ses passions typiques ». Cela conduit à la mise en place du schéma passionnel canonique composant les étapes de construction de l’univers passionnel en question. Ces étapes sont : l’éveil affectif, la disposition, la pathémisation, l’émotion et la moralisation.

L’éveil affectif

Selon Jacques Fontanille (2003 : 130) :

L’éveil affectif est l’étape pendant laquelle l’actant est ébranlé ; sa sensibilité est éveillée, une présence affecte son corps. Pour qu’on puisse parler d’éveil affectif, il faut qu’on puisse observer à la fois

une modification de l'intensité et une modification quantitative ; la conjugaison des deux modifie alors le rythme de son parcours : agitation ou ralentissement, suspension ou accélération, le flux de la présence dans le champ en est affecté.

Le sujet désespéré est caractérisé par une catégorie thymique dysphorique. Il est dans une situation de tristesse et ne dispose d'aucune issue favorable pour changer sa situation. Dans le poème *Le pays disparu*, le rythme ralenti et l'aspect duratif : « Cela devenait âpre, exaspérant », (*Le pays disparu*, p. 168) ; « La peur demeurait, cependant nous allions apprendre à finir », (*Le pays disparu*, p.169), montrent à souhait que le sujet est sous l'emprise d'un état dysphorique qui l'enferme dans la souffrance. Dans cet état, le champ de présence du sujet prend une coloration négative puisqu'il est sous le poids du subir et de la stabilité qui le maintient dans l'impasse et anéanti toutes ses forces de *protension*. Selon Le Robert, la protention est une « Attitude de l'esprit tourné vers l'avenir ».

La disposition

Pendant cette phase, le sujet acquiert les valeurs modales propres à la passion qu'il éprouve. L'acquisition de ces valeurs modales peut engendrer un état dysphorique ou un état euphorique. Dans notre cas, nous remarquons que le sujet actualise les modalités du /ne-pas-pouvoir-faire/ et du /ne-pas-pouvoir-ne-pas/. Non seulement le sujet ne peut pas vaincre la tristesse, donc il est condamné à rester dans la souffrance, mais aussi il ne peut pas s'affranchir de cette situation de souffrance, car n'ayant personne pour le sauver. Cela est observable dans les fragments suivants ; où face à l'adversité, le sujet ne dispose pas d'assez de forces pour se sauver : « Rien ne réussirait à nous délivrer », (*Le pays disparu*, p. 168) ; « Les vieillards étaient plus silencieux », p. 169) ; « Un puissant saccageait nos pas. Que dire contre lui ? La matière à grief était immense », (*Le pays disparu*, p. 169).

La pathémisation

La pathémisation est, selon A. J. Greimas et J. Fontanille (1991, p. 270) la « vision et l'acquisition de la certitude, qui recouvrent la transformation thymique ». C'est la phase au cours de laquelle le sujet subit une transformation modale. Dans le poème, le sujet réalise l'effectivité de son état de désespoir à partir de l'actualisation du /vouloir-ne-pas/ qui, conjugué à son /ne-

pas-pouvoir-faire/ et à son /ne-pas-pouvoir-ne-pas/ se trouve dans une situation où il ne souhaite que la mort : « Mais si la guerre était encore en nous, la joie était vécue dans notre péril », (*Le pays disparu*, p. 170). Il est dos au mur et n'a plus de capacité de projection vers l'horizon. Dans son expression, il s'avoue vaincu et se remet à son sort : « La parole ne nous appartenait plus », (*Le pays disparu*, p. 168) ; « L'épreuve, en nous, avait été parfaite, et nous n'avions plus rien à lui dire », (*Le pays disparu*, p. 170).

L'émotion

Selon J. Fontanille (2003, p. 131), l'émotion est la conséquence observable du pivot passionnel : le corps de l'actant réagit à la tension qu'il subit, il sursaute, frémit, tremble, rougit, pleure, crie... Dans *Le pays disparu*, l'émotion est marquée par des traces corporelles manifestant la souffrance du sujet désespéré comme les pleurs et les cris : « La vérité continuait de tuer, mais pleurer...ne nous attristait plus.» (*Le pays disparu*, p.169) ; « Nous avons crié et à la pointe du cri, la voix avait manqué... » (*Le pays disparu*, p.170). Dans son état de désespoir, le sujet est aussi agité. Il peut se mettre à courir sans savoir où aller. Il est totalement perdu et semble ne plus savoir quoi faire pour soulager ses peines : « Nous avons continué à courir, sans oublier que nous étions arrivés », (*Le pays disparu*, p. 169). Cet extrait montre l'état d'esprit agité et déraisonné du sujet dans le poème. Le désespoir l'entraîne au délire défini par Le Robert comme étant une « agitation, exaltation causée par les émotions, les passions, les sensations violentes ».

La moralisation

Il est difficile pour nous d'attribuer un contenu éthique à la scène dysphorique qu'articulent les modalités de la passion du désespoir dans son ensemble étant donné que « la moralisation est l'opération par laquelle une culture rapporte un dispositif modal sensibilisé à une norme, conçue principalement pour réguler la communication passionnelle dans une communauté donnée » (A. J. Greimas et J. Fontanille, 1991, pp. 153-154). La configuration passionnelle du désespoir dans *Le pays disparu* met en exergue un sujet triste qui attend la mort. Pour nous, les valeurs modales qui actualisent le sujet désespéré, ne réfèrent pas, en fait, à des valeurs éthiques disposées dans les cultures. Tout de même, ce qui pourrait être introduit, pour discréditer l'effet de tristesse, dans la collectivité en tant que qualité, c'est la résignation qui passe par

une prise de conscience de sa situation de détresse et pouvant conduire à une nouvelle vie après une promesse inaboutie.

Conclusion

La poésie est un genre littéraire qui constitue un des moyens indéniables pour exprimer les sentiments. Les effets pathémiques peuvent être inhérents au poème en prenant leur source dans la reconstitution des faits par le sujet perceptivo-sensible ou par le poète narrateur. À partir de son œuvre *Le pays disparu*, J. B. Guégané, donne à lire un conte poétique, un récit à la fois lyrique et pathétique qui retrace à souhait les aventures malheureuses et les émotions d'un sujet désespéré. L'originalité stylistique de l'œuvre et la pertinence de la thématique abordée ne laissent pas indifférent le lecteur qui découvre la complexité de la condition d'existence d'un sujet dans une situation marquée par l'adversité des événements. La richesse de l'œuvre nous a donc amené à l'analyser afin de saisir la manière dont l'auteur arrive à articuler cette complexité supportée par un sujet sensible, un sujet de désespoir. Il s'est agi d'étudier les modes d'articulations tensives du sujet de désespoir dans le poème à partir de dispositifs modaux, aspectuels, factitifs, structuraux et prosodiques.

Cela a conduit à la détermination des traits sensibles qui expriment la situation du sujet désespéré dans le discours poétique. En plus, nous avons procédé à la mise en lumière du parcours du sujet sensible du poème en analysant le mode de structuration de la passion du désespoir à travers le schéma passionnel canonique. En somme, le sujet sensible dont nous avons à faire dans le poème apparaît dans un univers dysphorique caractérisé par des scènes de tristesse et de détresse. Ainsi, la diégèse du poème présente un sujet désespéré qui se résigne à son sort. Cela s'est révélé dans notre étude à partir de la mise en exergue de traits discursifs spécifiques qui articulent l'identité sensible du sujet de désespoir.

Références bibliographiques

- BISANSWA, J. 2002. *Aux sources des littératures d'Afrique et des Antilles*. Québec français (127). pp. 24-29.
- BIGLARI, A. 2009. *La passion du désespoir dans le poème « Veni, Vidi, Vixi » de Victor Hugo*. Alfa, São Paulo. pp. 523-535.
- BIGLARI, A. 2015. *Actantialité et modalité dans Les Contemplations de Victor Hugo : les effets passionnels*. Estudos Semióticos. [On-

- line] : <http://revistas.usp.br/esse> i. Volume 11, Numéro 2. São Paulo. p. 1-18.
- COURTÈS, J. 2005. (Première éd. 2003). *La Sémiotique du langage*. Paris : Nathan.
- FABBRI, P. 2009. *Simulacres en sémiotique : Programmes tactiques, stratégies*. Nouveaux Actes Sémiotiques.
- FONTANILLE, J. 1980. *Le désespoir*. in Document de recherche du groupe de recherches sémio-linguistique de l'Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales (U. R. L. 7 de l'institut de la langue française, C. N. R. S.), Numéro 16. Paris. Institut de la Langue Française.
- FONTANILLE, J. et ZILBERBERG, C. 1998. *Tension et Signification*. Sprimont-Belgique : Mardaga.
- FONTANILLE, J. 2016. (Première éd. 2003). *Sémiotique du discours*. Limoges : Presses Universitaires de Limoges.
- FONTANILLE, J. 1999. *Sémiotique et littérature*. Paris : Presses Universitaires de France.
- GREIMAS, A. J. et FONTANILLE, J. 1991. *Sémiotique des passions : Des états de choses aux états d'âme*. Paris : Editions du seuil.
- GUÉGANÉ, B. J. 1971. *Le pays disparu*. Paris. Présence africaine. Numéro 78. Pp. 168-171.
- KINDA, P. H. 2021. « Analyse des configurations passionnelles de l'espoir dans le recueil de poèmes *Quêtes* de Sophie Héidi Kam », Mémoire de Master. Université Joseph Ki-Zerbo.
- Le Grand Robert de la langue française (Version électronique du). 2005. Sejer. Consultable à www.legrandrobert.com.
- OUÉDRAOGO, M. L. 2018. « Tension et a-tension : rhétorique de la tolérance dans *La Villa rose* de Boubakar Diallo ». in *Revue Yourou, n° Varia (vol. 5)*. pp. 477-489.
- OUORO, T. J. 2021. « Sens et contre sens dans le film *La nuit de la vérité* de Fanta Régina Nacro : Approche sémiotique de la culture de la paix en contexte africain ». in *Actes du colloque international du 17 au 18 novembre 2020, Université Abdou Moumouni de Niamey, Éditions Gashingo*. pp. 261-287.
- SAWADOGO, G. 1995. « Essai de poétique et d'interprétation : caractérisation sémio-linguistique d'un recueil de poèmes : *La guerre des sables* de Jacques Boureima Guégané, poète burkinabè ». Thèse de Doctorat nouveau régime. Paris X-Nanterre.
- SOUGUÉ, O. 2019. « Analyse sémiotique de l'action et de la passion du sujet dans le *Nombril de la terre* de Marie-Ange Somdah ». Thèse de doctorat. Université Joseph Ki-Zerbo.
- ZILBERBERG, C. 2006. *Éléments de grammaire tensive*. Limoges : Presses Universitaires de Limoges (PULIM).

Jacques GUEGANE

Le pays disparu

(Conte poétique)

Un pays avait été annoncé, et un jour, nous y avons pris goût.

Nous aurions eu tort de refuser cet héritage. Il était tombé dans le sang, et quelqu'un avait dit que l'erreur et l'origine ne sont à personne : il fallait un pays !

Les sécheresses sont venues ensuite, chacune selon la fortune de la saison. Tour à tour, nous avions grandi plus haut que le pays, et, à mesure, il disparaissait.

Nous refaisions nos songes à cette disparition. Sur le coup, il semblait que rien ne réussirait à nous délivrer. Cela devenait âpre, exaspérant.

C'est vrai : pour certains de nos contemporains, cette mésaventure était une des énigmes de notre croissance : « Il fallait qu'un jour, disaient-ils, l'homme, ouvert jusqu'au bord, se rende compte de son étrangeté. »

Tous voyaient l'étrangeté, en effet, mais personne ne la désirait. La parole ne nous appartenait plus. Nos sages avaient dit : « Celui-là est nu qui a perdu sa parole. »

Vous dites bien aussi qu'on ne reproche pas à un homme d'appartenir à une peur qui n'est pas sienne. On lui reproche plutôt de prétendre au contraire.

La peur, ici, était grâce, comme pour l'oiseau, les ailes, et pour la biche sauvage, la jeunesse, l'allongement, l'aisance des membres : le salut serait la fuite, mais ceux qui étaient nus pouvaient passer la mort.

Nous n'étions pas seuls de cette condition. Il s'en était trouvé ailleurs pour se détourner de ce genre de secours. La force n'était rien. Il se disait parmi nous que seul le pays perdu pouvait vaincre la mort.

Il fallait d'ailleurs habiter la mort pour écouter les choses

qui n'étaient pas. Comme au jeu où la victoire est à celui qui a réponse à l'énigme, nous n'étions sauvés que par notre parole manquante : la mort.

Et je disais : « Voilà la nudité qui nous convient ! »

Appelez cela : résignation ; mais un goût, équivalent à l'autre, était né. Une joie, équivalente à l'autre, venait. Un héritage, équivalent à l'autre, tombait dans le sang.

Nous devenions le goût, la joie, l'héritage qui ne nous concernaient pas.

La peur demeurait, cependant nous allions apprendre à finir, comme nous avions appris à marcher, à aimer, à pleurer. Une génération ne suffisait pas. Nos victimes vivaient en nous. La vérité continuait de tuer, mais pleurer, danser, aimer, ne nous attristaient plus.

La perte était parfaite, même si elle résonnait dans l'âme.

* * *

Quand j'étais enfant, on me disait que ma parole m'unirait au monde. En ce temps-là, l'idée de se cacher ne venait à personne.

Les vieillards étaient plus silencieux. Le temps nous avait pénétrés. L'amour était nôtre, et, possédés de lui, nous n'étions pas moins citoyens du pays disparu.

Nous avions continué à courir, sans oublier que nous étions arrivés. Un puissant saccageait nos pas. Que dire contre lui ? La matière à grief était, sans doute, immense. Mais pour la plainte, il fallait un nom ; les nôtres désignaient seulement ceux qui n'importaient pas. En face, c'était ce qui n'était pas concerné par le nom, la plainte, la louange.

« Il n'est pas vrai, ce silence ! »

* * *

La lumière était à nous. Pour ne pas la détourner de notre mort, il fallait veiller. La nuit devait venir : le jour était fini. Nous avions respiré et consulté l'ancien pays. Il y avait un mal qui ne sera plus un mal. Tout n'était que visage d'homme, abandonné au songe.

Chacun s'était mis dans la nuit pour éclairer sa parole.

La nuit avait remplacé le songe. Le jour n'était pas offensé ; il nous avait préparés à la nuit.

Nous étions lavés du goût de nos songes. Exaltation, orgueil étaient ornements. Nous étions dépouillés enfin !

Apprendre à finir, c'était se réveiller. Nous avions l'oubli. La perte était parfaite. Mais si la guerre était encore en nous, la joie était vécue dans notre péril ; être une seule fois, cela était parfait.

En perdant le juge, plus rien ne nous trouvait. Le pays qui nous inventait avait détruit la matrice. Notre souci n'était plus de nous perdre. C'était là une activité du songe, et nous en étions affranchis.

Notre nuit était elle-même, à côté du monde qui parle, puis ne parle plus.



Le songe demandait d'autres héritiers. La succession nous était enlevée, car nous parlions au pays qui n'avait rien.

Quelqu'un disait que celui qui fuit est le plus vite saisi. Nous avions cessé de fuir, mais le monde fuyait toujours.

Nous avions rattrapé le monde qui nous égarait, mais nous reconnaissons que lui seul, en ce temps-là, pouvait parler pour nous défendre contre la nuit.

Le pays qui n'avait rien ne pouvait parler ni nous chercher. Il n'était pas là, et cela nous intéressait d'autant qu'il n'existait pas. Il vivait par sa mort.

L'amour aussi avait réussi la mort, parce qu'il n'accompagnait plus les survivants. Nous avions vécu le péril au cœur du songe, la nuit était la nuit.

La distance qui nous délivrait de nous devenait seule vraie. Nous avions crié, et à la pointe du cri, la voix avait manqué, la parole ne voulait plus de nous.

Mais quelqu'un continuait le chemin avec la parole : c'était le songe que nous avions refusé.



Nous avions reçu le pays qui ne recevait pas. La parole inventée contre lui avait disparu. L'épreuve, en nous, avait été parfaite, et nous n'avions plus rien à lui dire.

La mort seule continuait de parler, et la parole devenait éternelle : elle n'avait plus à nous contenir.

O pays qui nous attendait ! Tu nous as définis. Tu nous as appuyés à la mort pour outrager ceux que la vie abusait. Tu étais la part qui devait nous finir. Tu es l'au-delà où tu nous portais. A travers la pierre, le songe, la chair amie, la mort, tu nous précédais dans le site où tout se quitte.

Il te fallait, pour nous préparer à ta disparition.

Jacques GUEGANE

Etudiant voltaïque.

**SUBVERSION SYNTAXIQUE ET ÉCRITURE DU DÉSARROI
FACE DANS LE RECUEIL DE POÈMES *LES BRAISES DU
PLAISIR* D'ALBERT OUÉDRAOGO**

Soamindi Gilbert ONADJA
Université Joseph Ki-Zerbo, Burkina Faso
soamindi.gilbert2@gmail.com

Koulzi Viviane SANOGO
Université Joseph Ki-Zerbo, Burkina Faso
koulzisanogo@gmail.com

Résumé

L'homme contemporain à l'instar de bien d'autres des époques antérieures est aussi victime d'un malaise existentiel qui le consume intérieurement. Les vicissitudes de la vie semblent accaparées certains écrivains à tel enseigne que l'écriture devient un refuge, sinon une cure pour panser les blessures les plus profondes de l'âme. Ainsi, dans l'optique de décrire ce monde tumultueux, les écrivains se lancent dans des distorsions langagières pour parer à toute éventualité d'inconfort. Ainsi, cet article vise à montrer que les tentatives de pousser l'art hors des contraintes normatives d'écritures est l'expression d'un mal de vivre dans une société en perte progressive de ses valeurs culturelles endogènes. En effet, à la lecture du recueil de poèmes intitulé *Les Braises du plaisir*, on se rend compte qu'Albert Ouédraogo s'évertue à mettre en exergue certains procédés subversifs tels que les figures de style et certaines formes de constructions phrastiques. Ces tours d'expressions majestueuses qui y sont prégnantes bien que permettant au discours d'être digeste sont des moyens pour l'auteur de s'insurger contre l'immonde promue par bien de gens dans nos sociétés actuelles.

Mots-clés : Subversion, syntaxe, écriture, recueil de poèmes

Summary

Contemporary man, like many others from previous eras, is also the victim of an existential malaise which consumes him internally. The vicissitudes of life seem to monopolize certain writers to such an extent that writing becomes a refuge, if not a cure, to heal the deepest wounds of the soul. Thus, in order to describe this tumultuous world, writers engage in linguistic distortions to ward off any possibility of discomfort. Thus, this article aims to show that attempts to push art outside the normative constraints of writing is the expression of a problem with living in a society in progressive loss of its endogenous cultural values. Indeed, when reading the collection of poems entitled *Les Embers du Plaisir*, we realize that Albert Ouédraogo strives to highlight certain subversive processes such as figures of speech and certain forms of phrasal constructions. These majestic turns of expression which are

significant although allowing the speech to be digestible are means for the author to rebel against the filth promoted by many people in our current societies.

Keywords: Subversion, syntax, writing, collection of poems

Introduction

L'écriture est l'une des formes d'expression privilégiée pour traduire les sentiments et ressentiments des écrivains. Canal par excellence de communication, ils partagent leurs visions de la société et du monde à travers les outils linguistiques dont ils disposent. Parmi ces outils, nous avons le travestissement linguistique et narratif auquel recourt bon nombre d'auteurs contemporains pour exprimer leur déplaisir face à une situation désastreuse, voire chaotique. C'est ainsi qu'Albert Ouédraogo dans son recueil *Les Braises du plaisir* exprime son inquiétude face à l'ignominie et à l'immoralité dans le monde. Les procédés syntaxiques déployés par l'auteur semblent traduire les peines ressenties par celui-ci. Ils se matérialisent par diverses entorses à la langue et tours d'expressions. Ces détours portent un coup à la langue créant ainsi subversion. C'est pourquoi dans ce travail, nous nous pencherons singulièrement sur la subversion syntaxique afin de relever les valeurs qui y sont sous-jacentes. Quels sont alors les procédés syntaxiques subversifs les plus remarquables et quelle est la portée d'une telle écriture ? Telles sont les questions qui constitueront la charpente de notre analyse. Pour cerner au mieux cette subversion syntaxique, nous recourons à la stylistique de Léo Spitzer et à la poétique de l'extrême. Pour ce faire, le travail s'articulera autour de deux principaux points. Dans un premier temps, nous attèlerons à la présentation et à la description des procédés syntaxiques et dans un second temps nous donnerons la technique d'écriture qu'elles définissent.

1. Présentation et description des procédés syntaxiques

Le mot syntaxe vient du latin "syntaxis" et signifie "ordre, arrangement, disposition des mots". Pour F. Neveu (2004 : 469) la syntaxe désigne tout à la fois l'organisation des mots et des groupes dans l'énoncé, et l'étude de cette organisation. Le domaine de la syntaxe s'intéresse entre autres aux critères d'arrangement de la structure de syntagmes, à la question de la place et de la position des constituants dans la phrase. Elle étudie la manière dont les mots sont organisés en eux-mêmes pour donner du sens. Par exemple, la phrase française est habituellement connue pour être

construite sous le format “sujet+verbe+complément”. Partant de là, nous pouvons dire que toute construction qui ne s’inscrit pas dans cette forme est considérée comme une entorse. La multiplication de ses entorses donne lieu à la subversion syntaxique. Selon Cydriane Loane Batsielili Mbina (2017, p.13), la subversion, “est le renversement d’un ordre établi, l’infraction des règles [...]”. Celle-ci prend également les occurrences d’une sublimation et d’une inversion lorsqu’elle est mise en relation avec la psychanalyse”. Et selon Leo Spitzer, les retours parfois obsédants de certains procédés linguistiques sont le reflet de l’état mental de l’écrivain. Justement, le corpus sur lequel porte notre investigation est parsemé de métaphores obsédantes. Elles marquent ainsi une rupture syntaxique. Ces ruptures syntaxiques concernent d’une manière générale les figures de construction telles que les assemblages symétriques et désarticulés et les procédés de répétition.

2. Les figures de construction

Ce point est consacré au classement des différentes figures contenues dans *Les Braises du plaisir* selon leurs occurrences. Mais avant cette classification, il faut entendre par « figures de construction », tous les procédés qui touchent à la syntaxe, c’est-à-dire aussi bien à l’organisation générale de la phrase qu’à la place des mots entre eux et à leur rapport global avec la structure globale de l’énoncé. On distinguera deux ensembles de figures de construction, à savoir « celles qui consistent en des assemblages symétriques ou désarticulés, d’une part et celles qui sont fondées sur des procédés de répétition ou d’accumulation, d’autre part » J. J. Robrieux (2000, p.119).

Tableau de classification des différentes figures de construction

N°	Nature de la figure	Occurrences de la figure
1	Anaphore	36
3	Hypozeuxe	22
4	Accumulation	17
5	Réduplication	10
6	Dérivation	9
7	Gradation	9
8	Épitrochasme	8
9	Antithèse	5
10	Épanadiplose	5
11	Épanaphore	5
12	Épiphore	4
13	Concaténation	4
14	Refrain	4
	Total	140

Source : nous-mêmes

Dans le recueil, nous dénombrons cent quarante (140) figures de construction répartie dans le tableau ci-dessus. Les plus récurrentes sont respectivement l'anaphore avec trente-six (36) occurrences, l'hypozeuxe avec vingt-deux (22), l'accumulation dix-sept (17), la répétition dix (10), la dérivation et la gradation compte chacune neuf (9) occurrences, l'Épitrochasme huit (08) et les autres faiblement représentées.

2.1. L'anadiplose

Selon B. Dupriez (1984, p.44) l'anadiplose est la reprise « en début d'une phrase en guise de liaison, (parfois emphatique) d'un mot de la phrase précédente. »

Exemples :

1- Je vous salue tous, demain est un jour/ Tous je vous salue, demain ne saurai mentir p.33

2- A quand la lumière qui sauve ? A quand l'éclairci qui délivre ? p.35

3- Je veux être du monde/ d'un monde que je n'ai certes toujours voulu p.36

Dans la première phrase, l'anadiplose porte à la fois sur une proposition indépendante « je vous salue tous » et un adverbe de temps « demain ». Dans l'exemple 2, l'anadiplose est marquée par la locution interrogative « À quand ? ».

Le troisième exemple, le mot abstrait « monde » a la parure d'une antanaclase. En effet, le premier mot « monde » et le deuxième portent des sémantismes différents.

2. 2. La concaténation

J. Dubois et alii (2007, p.107) définissent la concaténation comme étant « la juxtaposition et l'enchaînement d'unités linguistiques dans un ordre donné ; ainsi la chaîne sonore est une concaténation de phonèmes. » On peut tout simplement dire que la concaténation est l'extension de l'anadiplose dont la valeur caractéristique est l'insistance, la mise en valeur d'un terme :

(1) un frère pour **deux sœurs/deux sœurs** pour **un frère/ un frère**
pour **une sœur et une nièce, une nièce et une sœur** pour le cadet
p.29.

Dans l'exemple ci-dessus, la concaténation concerne la reprise des groupes nominaux tels que « deux sœurs, un frère, une nièce et une sœur ».

2.3. L'antithèse

Pour ce qui est de **l'antithèse**, J. Dubois et alii (2007, p.40) la définit comme « est un mode d'expression consistant à opposer dans le même énoncé deux mots ou groupes de mots de sens opposés ».

- (1) *Une justice est **rendue** mais les cœurs sont **affligés*** p.23
- (2) ***L'imposture** des uns est **célébrée** tandis **que** l'expression **populaire** des autres est **honnée*** p.21

L'antithèse de l'exemple 1 porte sur les participes passés « rendue » et « affligés ». Leur emploi montre le contraste qui existe entre les faits (justice rendue) et la réalité (cœurs affligés).

2. 4. L'oxymore

Elle est l'alliance de deux mots de sens contradictoire. Elle traduit également le contraste mais cette fois-ci avec une ambivalence très vive. À la limite, c'est une figure qui s'inscrit dans une relation de contrariété. À titre illustratif, certains titres de poèmes du corpus en sont révélateurs. C'est le cas de « La sanglante jouissance », « des larmes sèches ». Suivant le rapprochement du sens qu'on fait de ces mots, ces groupes de mots ont une teneur lexicale méprisante.

L'anaphore consiste en la répétition identique du même mot en début de phrase ou de vers.

Terre d'accueil

Terre de passage

Terre initiatique p5.

L'évocation de terre ici pourrait expliquer une certaine obstination que l'auteur manifeste à l'endroit de son pays natal. On a l'impression que le martèlement du mot est l'expression d'un cri de désespoir mû en nostalgie d'une époque révolue dont il rend hommage.

2.5. Hypozeux

L'hypozeux, c'est la reprise des mêmes structures syntaxiques. C'est une figure qui est voisine de l'anaphore, sa seule différence est qu'elle porte couramment sur un syntagme.

Non je refuse d'être la pierre de l'édifice

Non, je refuse d'être la pierre angulaire du temple

Non, je refuse d'être la fondation

Non, je refuse d'être le socle p.9

L'hypozeux repose sur la reprise du segment de phrase « non, je refuse d'être ». En effet, l'adverbe de négation associé au verbe « refuser » donne une allure redondante créant ainsi un sentiment de révolte. À travers un ton lyrique cadencé par la répétition de ces termes, l'auteur marque son refus catégorique d'être le rocher sur lequel repose tout

(2) **Ils m'ont dit** de tourner la page

Ils m'ont dit de prendre le large

Ils m'ont dit d'oublier le passé

Ils m'ont dit de ne point exagérer

Ils m'ont dit que ce sont des choses qui arrivent **p.33**

La strophe ci-dessus est extraite d'un poème qui sous-entend la description d'une situation après-guerre. L'alignement de la séquence « il m'ont dit » donne une certaine splendeur au vers, voire au poème. Cette beauté est davantage corroborée à travers le sens des compléments. L'hypozeux facilite la compréhension du message véhiculé, crée de la vivacité dans le discours et de surcroît permet au lecteur de se délecter aisément de la verve de l'auteur. Cette façon de décrire la situation, montre la légèreté avec laquelle on entend résoudre ce problème périlleux.

2.6. L'épiphore

L'épiphore est la reprise du même mot ou du même segment de mot en fin de vers ou de phrase.

(1) Pourquoi l'un ou **l'autre**

Je veux être l'un et **l'autre**

Pourquoi devrais-je toujours choisir entre l'un et l'autre ? p.36

*(2) Combien j'aurai été **généreux***

*Mille fois **généreux***

*Dix mille fois **généreux p.7***

L'épiphere contenue dans ces vers concerne les termes « l'un et/ ou l'autre. L'usage de ces termes permet à l'auteur de captiver l'attention du lecteur sur son impuissance face au choix que lui impose un certain ordre social alors qu'il souhaiterait vivre librement dans un monde dépourvu de toutes contraintes.

Dans le second cas, l'épiphere est combinée à la gradation. Ce qui permet au lecteur de prendre du plaisir à observer ces vers qui laissent voir l'immensité sémantique des termes employés. L'épiphere participe à l'esthétique du poème à travers l'amplification de la générosité dont fait montre le personnage s'il n'avait pas été un mendiant.

2.7. La reduplication

Concernant la **reduplication**, elle est la reprise prolongée du même terme ou de la même expression. C'est une répétition qui ne passe guère inaperçue.

*(1). Dans la douleur, il a fait face au Mal **qui ronge, qui ronge, et qui ronge p.12***

*(2). Le front au sol, la tête **basse, basse, basse p.15***

*(3) Aucune voix n'a condamnée en son temps le travail ! Mais Pourquoi, **pourquoi, pourquoi ? p.14***

La reduplication dans ces passages porte respectivement sur une proposition indépendante « qui ronge », un adjectif qualificatif « basse » et un pronom interrogatif « pourquoi ».

Pour J. J. Robrieux (2000 : 133), on appelle « conglobation ou congerie une succession d'arguments, parfois longs ou donnant une relative impression de désordre (difficile par conséquent à repérer) et conduisant à une conclusion générale à laquelle chacun des arguments ne peut être perçu ». Elle est le plus souvent associée au suspense avec une répétition exagérée de mots.

*Tandis que **le sang noir de la terre** de Bagdade brule et fume/Pour **le sang noir de la terre, le sang rouge** de milliers d'innocents a coulé/ **le sang noir** de la mort a jusqu'aux tréfonds de la terre roulé/ **le sang rouge** et vengeur des martyrs. p.28*

Le ressassement concerne les groupes nominaux, à savoir, « **sang noir de la terre** », « **le sang rouge** »

3. Mise en relation des procédés subversifs et expression du désarroi

Après avoir répertorié et décrit les procédés subversifs, nous pouvons affirmer que ces figures traduisent une écriture du désarroi. En effet, nous remarquons que tous les procédés concourent à traduire l'état chaotique dans lequel la société décrite est plongée. Cette écriture du désarroi est marquée par l'offuscation de l'auteur face à la fracture sociale. Mais enfin, elle apparaît comme une cure, une exorcisation, un rêve de l'auteur, voire un chant d'espérance. Ainsi, dans ce point, nous montrerons que la subversion syntaxique est liée à la rupture sociale mais aussi qu'elle apparaît pour l'auteur comme un moyen de dénonciation et d'exorcisation.

3.1. Les procédés subversifs comme expression du ressentiment

Les Braises du plaisir sont une forme d'expression du ressentiment qui est l'ensemble des souvenirs douloureux que traîne un individu dans son âme. L'auteur semble se révolter contre toutes les formes d'atrocité et d'injustice. Pour ce faire, il consacre des poèmes au génocide rwandais, à la guerre d'Irak avec la pendaison de Saddam Hussein, à la guerre Civile de la Côte d'Ivoire. Pour traduire cet état de fait, il utilise la reduplication portant une subordonnée « qui ronge », un adjectif qualificatif « basse » et un pronom interrogatif « pourquoi ». La reprise de ces éléments évoque l'idée d'une émotion. L'emploi redondant de l'expression « qui ronge » traduit l'extrême souffrance d'une âme impuissante face à la douleur qu'elle ressent. Pour ce qui est du mot « basse », son usage exprime la soumission d'un personnage à un être suprême. Il s'agit de la position de quelqu'un en état de supplication, d'invocation, en un mot de prière. Quant au mot interrogatif « pourquoi », il fait le portrait moral d'une personne désemparée qui ne trouve refuge que dans les lamentations. C'est en réalité l'expression d'une résignation.

Aussi, le ressassement exprimé par les groupes nominaux « sang noir de la terre », « sang rouge » exprime cette même idée de révolte. La récurrence de ces groupes dans le poème participe en l'alourdissement du discours. La variation des adjectifs de couleur « noir » et « rouge » crée le paradoxe chez le lecteur, voire de l'embarras. Le lecteur est dans une moindre mesure choqué par

la précision ou la graphie des termes. Il est inconcevable pour le lecteur moyen que le « sang » qui est naturellement de couleur rouge soit noire. En réalité la figure a une fonction métaphorique. Le sang noir fait plutôt allusion au pétrole. L'usage de cette expression permet au poète de rappeler les véritables raisons de l'invasion de l'Irak par les Américains. Il semble dire que pour le pétrole « le sang noir », du sang « le sang rouge » a beaucoup coulé dans ce pays. Autrement dit, pour du pétrole des vies ont été ôtées. C'est dans ce sens que l'auteur s'insurge contre l'assassinat lâche et barbare de Saddam Hussein à travers une figure comme l'hyperbate.

*Mais pourquoi l'ont-ils, le sinistre assassin, pendu ?
Pourquoi l'ont-ils, le sanguinaire, à corde suspendu ?
Alors qu'Allah espérait le blanc mouton à la sauvette vendu ?
Pourquoi avoir l'immonde martyrisé ?*

Dans l'exemple ci-dessus l'hyperbate est marquée par le rejet des participes passés tels « pendu, suspendu, vendu ». Le rejet des participes passés en fin de vers provoque une tonalité pathétique. L'auteur montre son courroux face aux meurtriers du président irakien.

3.2. Les procédés subversifs comme manifestation d'une rupture sociale

Les Braises du plaisir décrit une société en perdition. Aucune éthique n'est valorisée. Tout semble observer un bouleversement dans l'ordre social. Cette perte des valeurs se traduit par la promotion de l'immoralité, la corruption, l'injustice, etc. Pour décrire cette société en ruine, l'auteur utilise la subversion syntaxique. Ainsi apparaît-elle comme la manifestation d'une rupture sociale. Le bouleversement social que l'auteur décrit se perçoit à travers l'utilisation des figures d'opposition telles l'antithèse, ; l'oxymore d'une part et l'hypozeux et l'hyperbate d'autre part. Pour ce qui est de l'antithèse, nous relevons une double antithèse à travers les oppositions suivantes : « imposture/célébrée » ; « expression populaire/ honnie » ; « Célébrée/ honnie ». Eu égard du sémantisme des énoncés, le contraste de ces expressions résiderait au fait que dans nos sociétés actuelles, la morale est un leurre. Le mérite est relégué aux oubliettes. C'est tout simplement dire qu'on assiste impuissamment à l'instauration d'un nouvel ordre. La promotion du désordre et la proscription du mérite. En lieu et place de

l'imposture qui doit être punie c'est à elle qu'on voue le culte et ce qui doit être célébré est vigoureusement maté.

Outre l'antithèse, l'oxymore traduit également le contraste mais cette fois-ci avec une ambivalence très vive. À la limite, c'est une figure qui s'inscrit dans une relation de contrariété. À titre illustratif, certains titres de poèmes du corpus en sont révélateurs. C'est le cas de « La sanglante jouissance », « des larmes sèches ». Suivant le rapprochement du sens qu'on fait de ces mots, ces groupes de mots ont une teneur lexicale méprisante. Ils dépeignent des situations d'une extrême nocivité avec une légèreté déconcertante. La jonction incongrue de ces termes capte l'attention des lecteurs sur la situation décrite et provoque en eux de l'émoi. Au lieu que la jouissance procure la joie, le plaisir, elle fait couler le sang.

Une autre manifestation de la rupture sociale dans le recueil est l'emploi de l'épiphere, exprimée par les termes « l'un et/ ou l'autre. L'usage de ces termes permet à l'auteur de captiver l'attention du lecteur sur son impuissance face au choix que lui impose un certain ordre social alors qu'il souhaiterait vivre librement dans un monde dépourvu de toutes contraintes.

3.3. La subversion comme moyen d'exhalation des valeurs humaines

Albert Ouédraogo, n'est pas de ces auteurs qui se contente de dépeindre de manière crue la situation peu enviable des États, il propose également. C'est d'ailleurs ce qui explique son attachement aux valeurs humaines. Le langage devient une forme de plaidoirie pour un retour aux valeurs qui ont été le ciment de la cohésion entre les peuples. L'auteur rêve d'un monde sans barrière aucune, d'un monde où les hommes sont unis par leur diversité. Pour s'en convaincre, observons l'exemple ci-dessus

*Construire des ponts pour des amours impossible
Creuser des tunnels de l'amour pour tous
Permettre au dialogue des Vérités absolues
Construire des corridors pour joindre les cœurs*

La répétition des verbes à l'infinitif est une manière pour l'auteur d'inviter les hommes à cultiver l'amour entre eux et à créer un cadre de dialogue afin de favoriser la cohésion.

Conclusion

Il convient de rappeler que l'étude des *Braises du plaisir* nous a permis de répertorier cent soixante-trois (140) figures de construction. C'est la prégnance de ces figures qui participe à la construction d'un discours subversif. L'auteur use abondamment de ces procédés pour traduire sa nostalgie du passé qui du coup, a créé en lui un ressentiment. Au regard de leurs récurrences, nous pouvons dire que ces figures sont légion dans l'œuvre. Bien qu'elles soient inhérentes à la poésie, celles employées par Albert Ouédraogo sont à bien des égards illustratifs d'une touche particulière. L'auteur, ici, se place en véritable chantre, un « griot des temps modernes » que la nostalgie d'un passé glorieux assaille et inonde l'écriture à tout bout de champ dans l'œuvre.

Grâce à la subversion syntaxique, il laisse voir la mise en exergue de certains maux, tels que l'injustice, l'immoralité, etc. À contrario, le recours à certaines tournures emballe l'esprit du lecteur dans les méandres des soirées jadis africaines, où les populations vivent et vibrent au rythme de la cora, des contes. Il faut souligner également qu'Albert Ouédraogo se présente comme un insurgé de l'imposition d'un ordre dont l'avènement nous conduira inéluctablement au désastre, à l'égarement, voire à la perte de repères.

À travers des valeurs telles que la mise en emphase, le contraste, les expressions métaphoriques, caractéristique du langage subversif, l'auteur se montre ingénieur à travers la création de liens étroits entre thématique et écriture. Le désarroi de l'auteur face à une société en perte croissante de ses valeurs explique alors l'adoption d'un style subversif. La fracture sociale engendrée par le comportement de certains individus et certains traduit le désarroi, l'indignation de l'auteur face à l'ignominie, à l'imposture. Néanmoins, la fin de ces écrits est marquée par une note d'espoir et cela passe par une reconsidération de nos valeurs culturelles et traditionnelles.

Références bibliographiques

- Calas F. 2015. *Leçons de stylistique*, Paris, Armand Colin, 3e édition.
Dubois J, Giocomo M., GUESPIN L., Marcellesi Ch., Marcellesi J.-B, Mével J.-P. 2007. *Grand dictionnaire. Linguistique & Sciences du langage*. Paris : Larousse.
Dupriez B.1984. *Gradus : Les procédés littéraires*, Paris, Union générale d'éditions, (10/18 ; n°1370).

- Fontanier P. 1968. *Les Figures du discours*, Paris, Flammarion.
- Pourchot N.-R. 2005. *Dictionnaire des figures de style*, Paris, Armand Colin.
- Robrieux J-J. 2000. *Rhétorique et argumentation*, Paris, Nathan, 2^e édition.

**QUAND S'ENVOLENT LES GRUES COURONNÉES DE TITINGA
FRÉDÉRIC PACÉRÉ OU LA VISION PLURIDIMENSIONNELLE
DE LA MORT CHEZ LES MOSSE DU BURKINA FASO**

Mamadou GOGBEU
École normale supérieure d'Abidjan, Côte d'Ivoire
jjgogbeu@yahoo.fr

Résumé

La mort est un phénomène qui fait et continue de faire l'objet de diverses recherches. Elle se vit au quotidien, dans toutes les communautés et n'épargne personne. Cependant, chaque groupe, chaque communauté la vit et la gère à sa façon. Dans cette perspective, la mort en pays Mossé, est idéologiquement perçue dans un premier temps, comme un phénomène de migration de l'individu dans les Régions Supérieures de l'au-delà, à l'appel de ses Ancêtres. Ensuite, viennent tous les autres éléments d'ordre sociétal que sont les rites funéraires dont l'importance est non négligeable. Ainsi, en va-t-il de la mort chez les Mossé du Burkina Faso, une occasion de cohésion sociale et de communion sacrée avec les Esprits Supérieurs que constituent les divinités au rang desquels siègent les Ancêtres.

Mots-clés : Mort ; migration ; rites funéraires ; communion avec les Ancêtres

Abstract

Death is a phenomenon that is and continues to be the subject of various researches. It is experienced daily, in all communities and spares no one. However, each group, each community experiences it and manages it in its own way. From this perspective, death in the Mossé country is ideologically perceived initially as a phenomenon of migration of the individual to the Superior Regions of the beyond, at the call of his Ancestors. Then come all the other societal elements such as funeral rites, the importance of which is not negligible. Thus, it is with death among the Mossé of Burkina Faso, an opportunity for social cohesion and sacred communion with the Superior Spirits that constitute the divinities in the ranks of which sit the Ancestors.

Keywords: Death; migration; funeral rites; Communion with the Ancestors

Introduction

Tout peuple se définit par des pratiques et croyances qui sont le reflet de son rapport au monde. Il en va ainsi de la mort chez les Mossé, un peuple subsaharien habitant majoritairement dans les régions du plateau central, du nord, du centre et du centre-ouest du territoire du Burkina Faso, en Afrique occidentale. Phénomène qui fait partie du vécu quotidien de tous les êtres vivants et que d'aucuns qualifient d'examen que tout le monde passera avec succès, la mort interpelle les individus de toutes les générations, de toutes les sociétés, voire de toutes les civilisations.

Diversement interprétée par les peuples et les civilisations concernés, la mort semble trouver une esquisse d'explication chez les Mossé, du Burkina Faso. C'est d'ailleurs ce qui justifie leurs faits et gestes quand survient la mort. Car, autant l'individu est soumis à certains rituels à la naissance pouvant permettre son intégration sociale, autant il est soumis à des cérémonies rituelles à sa mort. Ainsi, l'approche du juriste et homme de Lettres Pacéré Titinga dans *Quand s'envolent les Grues couronnées*, se veut une tentative d'explication d'un pan de la perception de la mort chez les siens.

Dans la présente communication, nous nous attèlerons à montrer cette approche de la mort chez les Mossé du Burkina Faso, à travers une analyse des rites qui l'entourent quand elle survient. Autrement dit, il s'agit, à partir de notre corpus, de répondre à l'interrogation suivante :

Comment les Mossé du Burkina Faso appréhendent-ils la mort ? Quels sont les rites qui la traduisent ? Et enfin, quelles en sont les significations possibles ?

Les réponses à ces préoccupations passeront par un répertoire des diverses lectures de la mort dans *Quand s'envolent les Grues couronnées* d'une part, les différents rituels et significations qui s'y rattachent d'autre part.

Pour mener à bien notre étude, nous avons opté pour la sociocritique comme outil théorique d'analyse. Créée par Claude Duchet en 1971, la sociocritique se propose de prime abord, de faire une lecture socio-historique du texte. C'est progressivement qu'elle va se construire et au cours des années 1968, elle va tenter de construire une poétique de solidarité, inséparable d'une lecture dans la spécificité textuelle. Par ailleurs, pour Joelle Gardes Tamine et Marie-Claude Hubert (J. T. Gardes, M.C Hubert, 2011, P. 67), la sociocritique est « une méthode de critique qui apparaît

comme une tentative pour expliquer la production, la structure et le fonctionnement du texte littéraire en contexte politico-social.»

En somme, la sociocritique nous intéresse ici ; en ce sens qu'elle nous permet de dégager les caractères des faits sociaux dans le texte, à partir des sociolectes et des sociogrammes. Autrement dit, la sociocritique nous aidera à mettre en relief la part de l'univers social dans notre corpus.

1. Inventaire des lectures de la mort dans l'œuvre.

La mort semble une perpétuelle hantise pour les civilisations et les peuples. C'est ce qui justifie d'ailleurs la multiplicité de Sciences qui s'y intéressent et les nombreuses interprétations qui en sont faites. Si de manière générale la mort peut être définie au sens biologique du terme, comme la fin de la vie suite à l'arrêt définitif des fonctions vitales de l'organisme, elle se conçoit dans *Quand s'envolent les Grues couronnées* de Pacéré Titinga, comme un « package » dont les éléments constitutifs les plus saillants se déclinent comme suit : la fin de l'existence physique avec les ressentis individuels ou collectifs, les rites mortuaires et enfin, l'enterrement du défunt qui consacrent la rupture définitive de ses liens physiques avec les vivants.

Aussi, peut-on, dans l'approche que nous présente Pacéré Titinga de la mort dans *Quand s'envolent les Grues couronnées*, inventorier les types ci-après :

1.1 La mort physique comme une déchirure ou une déchéance

Cette approche de la mort traverse tout le texte, tant elle aura profondément bouleversé Pacéré Titinga. En témoignent les nombreux passages du texte où la mort, perçue comme la cessation des fonctions vitales et la fin du séjour terrestre, est présente de façon obsessionnelle dans le discours de l'auteur. A titre illustratif, on peut citer le passage ci-après :

Adieu !
Adieu !
Quelques canaris de terre,
Mais de terre rouge renversée,
Séparent des hommes
Qui se sont aimés !
Timini,
Timini
Etait son nom !
Nous nous retrouverons
Dans la belle

Vallée
Quand voleront
Les grues
Couronnées (T.F.Pacéré,2014 ;P.47)

La lecture de cet extrait fait ressortir la consternation du locuteur face à la mort de Timini. Désormais s'est dressée entre Timini et son fils adoptif, une barrière physique faite de motte de terre. Une « terre rouge renversée » servant de sépulture à celle qui a élevé le jeune Tibo, que tout porte à croire qu'il s'agit vraisemblablement de Pacéré Titinga lui-même. Par ailleurs, les segments de phrases, « Quelques canaris de terre / Mais de terre rouge renversée / Séparent les hommes qui se sont aimés » qui reviennent de manière récurrente (pages 35 et 37) attestent une fois encore, de l'existence d'une distance physique entre le fils et la mère adoptive ; deux êtres qui se vouaient une véritable affection.

De ce qui précède, on peut donc dire que l'extrait précédent vient en renfort à celui de la page 46 du texte, libellé comme suit :

Fossoyeur
Sors du tombeau
Homme de la terre,
Je ne quitterai le tombeau !
Je détache les parures
D'un mort
Timini
Est morte
Ce soir !
Les termites
Les termites
Détruiront son dos (T.F. Pacéré,2014, P.46)

Dans ce passage, on note l'épanchement de l'auteur. En effet, Pacéré Titinga exprime ici son amertume et son désarroi face à la rupture brutale opérée par la mort, entre lui et celle qui l'a élevé et qui l'a entouré de sollicitude. Une amertume qui trouve également sa justification dans le fait qu'une fois enfouie dans la terre, cette mère protectrice va servir de festin aux « termites » qui « détruiront son dos » dès la tombée de la nuit ; comme l'indiquent les cinq dernières lignes du passage. Cela pour dire que la mort physique peut être interprétée comme un phénomène qui consacre la disparition totale de l'être humain.

Des exemples d'illustration similaires à ceux que nous venons de voir foisonnent dans le texte. Même s'ils n'abordent pas de façon nette la question de la mort physique, ils y font tout de même allusion. A cet effet, une des manifestations concrètes de la mort physique dans l'œuvre s'observe aux pages 56 et 57, à travers le spectacle de désolation qu'offre à voir le cimetière du village. Un cimetière que Pacéré Titinga redécouvre agrandi à son retour au bercail ; signe de l'effet dévastateur de la mort. Telle semble la signification du passage suivant :

Au nord du village
Est le cimetière !
Il a grandi
Après que les hommes
Incapables de vivre davantage,
N'y ont vu
Que le meilleur des refuges ! (T.F.Pacéré, 2014 ,PP.56-57)

Toujours à propos de la manifestation de la mort physique dans *Quand s'envolent les grues couronnées* et aussi de manière générale dans la maison de Pacéré Titinga, les travaux de Léon Yépri (L.Yépri,1999,PP.7-8)révèlent que la disparition de Timini (abondamment évoquée dans le texte) est à l'origine de la naissance de cette œuvre. En cela, des témoignages confirmés et des éléments du hors texte font état de ce que *Quand s'envolent les grues couronnées* a été "conçu" dans une atmosphère teintée de douleur, suite à l'annonce du décès de Timini. D'ailleurs à cette occasion Pacéré Titinga va adresser une missive à sa défunte mère, en ces termes :

Mère j'apprends en ce moment ta disparition. Peut-être que depuis des mois tu voulais me laisser ton dernier mot. En effet, tu es venue me voir plusieurs fois dans mes rêves, alors que j'étais encore enfant dans tes bras.
J'ai découvert ce qui t'avait toujours animée, tu as souffert pour moi (...)
Je me prépare à rentrer. Dès que j'arriverai à Manéga, j'irai à ta recherche
Que la terre te soit légère. A bientôt. (L.Yépri, 1999, PP. 7-8)

Engendré dans la douleur, *Quand s'envolent les grues couronnées* est une œuvre à travers laquelle transparaît la vie de son auteur, par le biais de la mort de Timini. Un texte que de nombreux critiques qualifient également de complet et de plus exquis parmi les textes de Pacéré Titinga. Car selon les confidences

de l'auteur, *Quand s'envolent les grues couronnées* a été écrit en vingt-quatre heures ; hormis le temps des retouches quelques jours plus tard.

En marge de cette première acception de la mort, bien d'autres visions de la mort sont évoquées dans notre corpus. Il s'agit notamment de la mort ethnosociologique, de la mort psychologique, de celle dite « civile » et enfin, de la mort atmosphérique ou géographique.

1.2 La mort ethnosociologique.

C'est la représentation sociale de la mort dans les sociétés traditionnelles africaines ; avec des spécificités selon les peuples concernés. Dans le cas d'espèce, il s'agit de la perception de la mort chez les Mossé de l'actuel Burkina Faso, anciennement appelé Haute Volta.

L'approche ethnosociologique de la mort dans *Quand s'envolent les grues couronnées* est révélatrice d'une philosophie de la vision du monde chez ce peuple. En cela, une analyse minutieuse du titre de l'œuvre s'impose. En fait, le titre, *Quand s'envolent les grues couronnées*, nous suggère la corrélation qui existe entre la grue couronnée et la mort. Dans les faits, la grue couronnée est un oiseau migrateur qui symbolise l'être humain. Comme tel, les Mossé affirment n'avoir jamais vu de cadavre de grue couronnée ; comme si cet oiseau ne mourait pas.

Ce qui signifie qu'en fonction des saisons et le moment venu, la grue couronnée se déplace d'une région à une autre, d'une contrée à une autre. Ainsi, en va-t-il de l'Homme en pays Mossé qui ne meurt point, mais quitte un lieu donné pour un autre à l'appel des ancêtres, l'heure venue

Cette perception de la mort est loin d'être isolée. Elle cadre bien avec celle du Sénégalais Birago Diop pour qui, les morts ne sont pas morts, mais résident plutôt dans chaque élément de la nature et de notre environnement immédiat. Une telle approche de la mort largement partagée par les Dan, un peuple situé dans l'ouest montagneux de la Côte d'Ivoire, où de nombreux témoignages indiquent que, quand la mort vient à frapper par exemple le gardien du temple sacré (généralement une case contenant les attributs ancestraux), l'enterrement de ce dernier se fait nuitamment et sa sépulture est gardée dans un endroit tenu secret du grand public. Cela donne l'impression à son entourage immédiat et aux autres membres de sa communauté qu'il a effectué un voyage hors de sa contrée. Bref !

L'envol des grues couronnées dont il est question ici symbolise le départ de la personne défunte dans les régions supérieures de l'au-delà ; répondant ainsi à l'appel de ses Pères. La mort dans ce contexte est synonyme de migration ou de voyage.

C'est cette lecture moins dramatique de la mort, que Pacéré Titinga nous donne à voir aux pages 47,57 et 66, quand il compare les régions supérieures de l'au-delà à une « belle vallée » où chantent les grues couronnées lorsqu'elles sont en fin de leur parcours migratoire. Le syntagme nominal « belle vallée » renvoie ici à un espace de quiétude et de félicité. Ainsi, loin d'être un lieu de tourment qui inspire la peur, le royaume des morts devient sous la plume de Pacéré Titinga, un espace de plein épanouissement pour ses habitants. C'est pourquoi, Tibo nourrit de réels espoirs d'y retrouver Timini plus tard, quand lui aussi répondra à l'appel de ses pères.

Il est bon de souligner que c'est cette représentation de la mort dans l'imaginaire collectif des Mossé qui fonde le maintien des relations traditionnelles des vivants avec le défunt. Et même si ce dernier n'est plus de la sphère géographique des vivants, n'empêche que ceux-ci engagent et entretiennent avec lui des conversations en cas de besoin. C'est le symbole dont se revêtent les échanges entre Pacéré Titinga et sa défunte mère adoptive ; démontrant ainsi que le monde des vivants et celui des morts peuvent être assimilés à deux vases communicants. Chose que corrobore fort bien l'extrait ci-dessous :

Reviendras-tu ?
Reviendras-tu
Du pays des Blancs ?
A ton retour ;
Tibo,
Il ne restera,
Que des canaris de terre
Mais de terre rouge renversée
Timini sera là
Toujours à Manéga !
On l'entendra sans la voir ! (T.F.Pacéré, P.37)

Cet extrait est avant tout, l'expression de l'anxiété d'une mère dont le fils se trouve à mille lieux d'elle. Il est aussi prémonitoire, en ce sens que Timini annonce de manière subtile sa mort prochaine à son fils. Cependant elle s'empresse de rassurer ce dernier en lui faisant la promesse de toujours veiller sur lui ; même si désormais elle ne sera plus du monde visible. Enfin, cet extrait

nous conforte dans l'idée qu'il existe une parfaite communion d'esprit, voire une complicité entre les personnages de Tibo et de Timini. En fait, c'est parce que chacun des deux personnages a l'intime conviction de l'existence d'une vie après la mort, qu'ils entrevoient le maintien des relations qu'ils ont toujours entretenues quand ils partageaient encore le même espace de vie. Le faisant, ils démontrent que leur conception de la mort se situe à l'antipode de la mort médicale.

L'épisode pathétique de la mort de Timini nous donne également l'occasion d'apprendre que dans la civilisation Mossé, il existe une mort qualifiée de « mort psychologique »

1.3 La mort dite « psychologique »

La mort psychologique peut être comprise comme une mort qui survient suite à un abandon de combat pour la survie ; en imaginant que l'échec est inéluctable et que la seule fin possible est la mort. C'est donc une attitude défaitiste face à l'adversité existentielle où le sujet concerné pense qu'il n'y a pas d'échappatoire ; faisant ainsi de la mort une finalité rationnelle.

Dans le contexte qui est le nôtre, on assimilera cette forme de mort à un traumatisme psychologique. Car, bien que vivant, le sujet vit une « vie de mort », parce que moralement affecté par une situation qui le ronge intérieurement. Tel est le cas du (Roi)-Lion, le père de l'auteur (Naba Guiegmde de son nom de règne). De manière concrète, Naba Guiegmde, « Le Lion » était en proie au doute et à l'angoisse, car avant la naissance de Pacéré Titinga, il n'avait eu que des enfants de sexe féminin. Cette absence de descendance masculine était d'autant plus stressante que Timini, sa première épouse n'avait pas enfanté. Or, en pays Mossé, l'exercice du pouvoir est exclusivement dévolu aux hommes. C'est donc cette situation faite de désespoir et d'angoisse qui rythme le quotidien du (Roi)-Lion, que nous qualifions de mort psychologique et dont le passage ci-après rend compte en ces termes :

Le Grand Lion
Mort avant sa naissance
Vivant sa vie
De mort
Pleurait
Sur une descendance absente
Tinga
C'était une femme !
De toute façon,
Elle a empoisonné

La lignée !
Gouli
Une autre femme !
Il lui restait
Peu de temps à vivre !
De toute façon,
La couronne des Mossé
Est le fruit d'un combat
Qui échappe aux femmes !
Cette année-là
Vint
La Terre du Fétiche ! (T. F. Pacéré ,22014, P.12)

La lecture de ce passage nous édifie sur le tourment de Naba Guiegmdé, le (Roi)-Lion et père de Pacéré Titinga. En effet, Naba Guiegmdé était préoccupé, tourmenté même par le désir d'une progéniture, de préférence mâle. Il lui fallait un fils pour hériter du trône et jusque-là il n'avait que des filles. Le désespoir et la tristesse étaient son quotidien et lui tenaillaient les entrailles, surtout que les sacrifices rituels d'expiation, d'intercession et d'assistance exécutés dans la forêt et dont les pages 42 et 43 se sont faits l'écho n'ont pas connu de succès. C'est donc cette atmosphère morose où le Roi-Lion « vivant une vie de mort » qui est qualifiée de mort psychologique.

A ce stade de notre lecture, *Quand s'envolent les grues couronnées* excelle de représentations sociales de la mort. Une mort si présente chez les Pacéré Titinga qu'elle fait corps avec le personnage ; tant elle affecte même le milieu naturel de vie des Mossé.

1.4. La mort atmosphérique ou géographique.

Il s'agit essentiellement de la mort de la nature, avec un cadre de vie exposé à la rudesse des conditions atmosphériques. Même si dans notre corpus, très peu de places sont accordées à cette autre forme de la mort, il n'en demeure pas moins que la conjugaison de toutes les aspérités naturelles répressives, suffocantes y est présente. Ce qui en rajoute à la dégénérescence précédemment évoquée du personnage de Pacéré Titinga et qui de surcroît, nous laisse entrevoir une existence où l'homme n'a connu le moindre répit pour un sourire. C'est donc cette mort de l'environnement qui affecte le quotidien des Mossé dans leur existence qui trouve traces aux Pages 56 à 64, à travers la phrase « J'ai trouvé la terre en feu » qui revient au moins six (6) fois et le

syntagme nominal « terre en feu » qui lui, est repris huit (8) fois. Par ailleurs, les phrases telles que « Au nord du village est la source ! Elle a tari », « Au nord du village est la forêt ! Elle s'est évanouie », « Au nord du village est le cimetière ! Il a agrandi » et enfin, « La multitude d'incendies qui désolent d'un bout à l'autre de l'année les grandes cités » s'ajoutent à cette liste d'indices textuels exprimant les difficiles conditions naturelles de vie des habitants de cette partie de la planète. A cette mort atmosphérique évoquée dans *Quand s'envolent les grues couronnées*, viennent en écho de larges extraits aux pages 10 et 11 de *Refrains sous le Sahel* du même auteur. A titre d'illustration on peut citer ceux ci-après :

Je suis né dans un village,
Perdu des savanes,
Dans la chaleur du Sahel !
Je suis né dans un monde
Où la pluie inonde les rivières », ou encore
« Je suis né dans un village,
Perdu des savanes,
Dans la chaleur du Sahel,
Où les crocodiles
Et les hirondelles
Naissent et meurent
En même temps que les hommes » ; et enfin
« C'est là que j'ai vu le jour,
Au milieu des morts,
Qui partagent le destin des vivants. (T.F. PACERE, 1976, pp. 10-11)

Cette pléthore d'indices relevant aussi bien de *Quand s'envolent les grues couronnées* que de *Refrains sous le Sahel* nous conforte dans l'idée que Pacéré Titinga et les siens baignent dans un univers mortifère. On aura aussi compris par la même occasion, la raison pour laquelle la mort demeure un thème obsédant dans l'œuvre de Pacéré Titinga .

Après ce tour d'horizon, fruit de notre tentative d'inventorisation des différentes formes et perceptions de la mort chez les Mossé, nous pouvons aborder à présent le second élément contenu dans le « package » auquel nous avons identifié la mort. Autrement dit, il nous faut mettre à nu, les rituels funéraires qui font plutôt partie intégrante du phénomène de la mort et qui tiennent une place importante dans le social en pays Mossé.

2. Les rituels funéraires et leurs significations en pays Mossé

Chez les Mossé du Burkina Faso, l'organisation des funérailles est perçue comme un moment capital dans la mesure où, au-delà du choc émotionnel né de la disparition d'un proche, le devoir d'enterrer à tout prix le mort ou son mort place l'individu et son groupe d'appartenance au centre de négociations et conflits dont l'issue déteint considérablement sur les futures relations sociales. C'est d'ailleurs pour cette raison que, dès qu'on annonce la mort d'une personne, on pense en même temps à la manière d'organiser les funérailles. Car celui ou celle qui n'a pas pu organiser comme il ou elle l'aurait dû les rites funéraires de ses parents est susceptible, même longtemps après l'événement, de se voir rappeler ce manquement à ce devoir social essentiel. A ce propos, Komlan Avougla (2014, p. 11) écrit :

La prise en charge de la mort et des funérailles correspond à des épreuves sociales de premier plan : et qui n'a pas réalisé les funérailles de ses parents ou de ses proches n'a encore rien fait. Cette prescription massivement présente dans la conscience collective est un substrat de mobilisation

Cependant le fait que l'investissement dans les funérailles soit largement partagé dans la société traditionnelle africaine, cela ne signifie pas que les normes selon lesquelles les obsèques doivent être organisées le soient également dans les différents mondes sociaux. Ainsi chez les Mossé, l'organisation des funérailles varie selon l'âge et la position sociale du défunt. C'est ainsi que, pour avoir été l'épouse de Naba Guiegmédé, le Roi-lion (et père de Pacéré Titinga), que Timini (de son vrai nom Pogdiri), mère adoptive de Titinga fut enterrée à « Napagb-Yaado ou le cimetière des Reines. Hormis ce détail concernant l'espace où repose à jamais Timini, de nombreux autres passages dans *Quand s'envolent les grues couronnées* rendent compte des rituels funéraires en pays Mossé.

2.1 Les rituels funéraires en pays Mossé

A dire vrai, les rituels funéraires, entendus comme un ensemble de gestes et de pratiques annonçant la mort et l'après-mort d'un individu, ne sauraient se soustraire de pratiques culturelles. Comme l'écrit une fois de plus Komlan Avougla, (idem, p. 11) « Ils entrent dans un univers de totalité, car ils moulent l'individu, conformément aux pratiques qui lui sont siennes ». En d'autres termes, le concept de fait social total (Mauss, 1968) renvoie à l'idée selon laquelle, dans une société donnée, toute

obligation sociale, économique, politique ou religieuse ayant valeur de droit et à caractère collectif participe du maintien et de la dynamique des liens de parenté ou d'alliance entre les groupes contractants. Dans le cas précis des Mossé, même la conception architecturale de l'habitat traditionnel intègre cette dimension « macabre ». En témoigne la répétition de l'extrait ci-dessous aux pages 26, 29 et 36 de *Quand s'envolent les grues couronnées* :

Ainsi
Ainsi,
Battent les tam-tams
Des Murs Maudits
Quand s'envolent
Les grues
Couronnées ! (T. F.PACERE, 2014. pp. 26-36)

La lecture de ce court passage de sept vers nous révèle la mise en vedette des items « Murs » et « Maudits » qui commencent par une lettre majuscule alors qu'ils se situent à l'intérieur d'un syntagme nominal dont ils en sont des constituants. Loin d'être un fait fortuit, cette graphie porte le témoignage d'un souvenir indélébile. Car, les circonstances et les événements (rites) qui se pratiquent au pied de ce mur, marquent quiconque les a vécues. D'où l'appellation « Lalbeega » ; c'est-à-dire « Mur-ennemi ou Mur Maudit ».

Pour une meilleure compréhension et par souci de clarté de notre propos, il faut surtout se référer à l'architecture de l'habitat traditionnel Mossé dont nous faisons cas peu plus haut. En effet, en pays Mossé, l'entrée principale de toute maison de chef (du Moro Naba au chef du plus petit village) appelée « Rap-Nooré » ou « porte des hommes » est toujours ouverte vers le soleil couchant (l'Ouest) ; l'entrée secondaire (en réalité principale elle aussi) appelée « Pagb-Nooré » ou « porte des femmes » étant toujours tournée vers le soleil levant (l'Est). De sorte que, quand on est sur l'aire de la cour Extérieure, donc sur l'Ouest, et l'autre la cour Intérieure antichambre donc sur l'Est, c'est la case des morts « Zaon-Kassingo » ou (grande anti-chambre en traduction littérale). Au décès du chef, c'est dans cette case que repose la dépouille mortelle pour les rites de morts avant l'inhumation. C'est donc à l'intérieur de cette case où se trouve un trône en terre battue qu'on fait assoir le chef, paré de ses habits royaux pour le dernier conseil des ministres et tous les rites de protection du défunt et de l'empire. Quant au mur auquel l'auteur de *Quand s'envolent les grues couronnées* fait allusion ici, il se situerait généralement à gauche

de la case des morts quand le regard part de la cour Extérieure vers ladite case. Ce mur, dit-on, n'est jamais érigé en matériaux définitifs du milieu (banco). Il est toujours en palissade ou en tiges de roseaux. Par ailleurs, ce mur n'est jamais entretenu par le chef, mais par une famille désignée par la coutume. Mais qu'en est-il du tam-tam dont parle l'auteur de *Quand s'envolent les grues couronnées* dans son texte ?

2.2 La place du tam-tam dans les rituels funéraires en pays Mossé

Dans l'arène poétique de *Quand s'envolent les grues couronnées*, on note la présence de plusieurs instances discursives. Au nombre de celles-ci figure le tam-tam, un acteur essentiel dans le cérémoniel funéraire en pays Mossé. Comment donc oublier le tam-tam pour autant qu'il ressuscite et constitue un art de raconter mille fois séculaire. Aussi, dans le texte, la frappe du « konga éternel » est-elle assurée par le philosophe à la barbe de poussière, dans un behaviourisme socio-professionnel pour annoncer la mort de Timini, comme le suggèrent ces quelques vers :

Il n'y a plus que
Le philosophe à la barbe de poussière
Qui bat désormais
Ce rituel millénaire du Mogho
Fossoyeur ; Sors du tombeau !
Homme de la terre
Je ne quitterai le tombeau
Je détache les parures
D'un mort
Timini
Est morte
Ce soir !
Les termites
Les termites
Détruiront son dos (T.F.Pacéré, 2014 p.4)

Outre l'annonce de la mort de Timini par le tam-tam, bien d'autres moments dans le texte sont dédiés à l'intervention de cet instrument. Il s'agit notamment des pages 26 et 29 où des fragments de texte comme « Ainsi/Ainsi/Battent les tam-tams / Près /Des Murs Maudits / Quand/S'envolent / Les /Grues Couronnées » au moment de la toilette mortuaire attestent la présence du tam-tam; tout comme la page 29 où par un parallélisme asymétrique sémantique, un second refrain énonce :

Et puis
Et puis
C'était Manéga
Plus rien du présent
Plus rien du présent !
C'était Manéga
Il ne reste que de loin en loin
Il ne reste que de loin en loin
Le tam-tam lourd des hérauts

Enfin, on peut citer la page 36 où par une autre corrélation parallélique asymétrique, le refrain du tam-tam fait connaître sa contrition :

Il ne reste que de loin en loin
Adieu grandeurs et termitières
Le tam-tam lourd des hérauts
Adieu forêts de *Koumbaongo*
Qui n'appelle plus les inités
Adieu tam-tams sylphides !

Certes, il reste vrai que la présence du tam-tam ne renforce en rien le décodage du rythme des vers, cependant il demeure que cet instrument s'organise comme le lieu favori de l'expression du lyrisme d'une part ; de l'autre il connote une tradition pour se transmuter en héraut d'une culture, un porte-parole des ancêtres et des vivants. Parole ou poésie du tam-tam ? Langage tambouriné ? La certitude est que la finalité des refrains « Ainsi / Ainsi/Battent les tam-tams/Près des murs maudits/Quand s'envolent/Les grues couronnées » se définit comme un espace énonciatif dévolu à une instance-traductrice du message délivré par le tambour. Par ailleurs, on aura aussi compris que tout le rituel qui s'effectue autour de la mort chez les Mossé du Burkina Faso est intimement lié à la représentation sociale de la mort et des rites eux-mêmes.

2.3 La représentation sociale de la mort et des rites funéraires en pays Mossé

Parler de la représentation sociale de la mort et des rites qui s'y rattachent en pays Mossé revient à révéler l'idéologie qui sous-tend la mort chez ce peuple. En effet, à l'image de la plupart des peuples africains, les Mossé vouent un culte aux ancêtres. Car dans l'imaginaire collectif, ces derniers détiennent un pouvoir de vie et de mort sur les vivants ; chacun recevant la juste récompense

de ses actes. Aussi, le dialogue entre les vivants et les morts s'effectue-t-il par l'intermédiaire des rites dont l'organisation est l'affaire des initiés. Ceci pour dire que dans les rites funéraires réside une dimension sacrée.

2.3.1 Sens et signification du sacré dans les rites funéraires

Les cérémonies funéraires en pays Mossé sont ointes du sceau de la spiritualité. Tout y est codifié et il n'y a aucune place pour l'improvisation. Raison pour laquelle, dans *Quand s'envolent les grues couronnées*, « la frappe du Konga éternel » pour annoncer la mort de Timini revient de droit au philosophe à la barbe de poussière. Il en est de même de la toilette mortuaire qui a toujours lieu « au pied des Murs-Maudits. » Enfin, cette codification répond au souci sans cesse de la sauvegarde des liens avec les esprits et les divinités tutélaires de la nature (y compris la nature humaine). Il ne pouvait en être autrement des Mossé, eux dont la conception de la mort s'apparente à un mouvement migratoire, où le défunt va à la rencontre de ses pères, à l'appel de ces derniers. Bref ! Les rites funéraires chez les Mossé ont un caractère sacré et constituent le moyen de communication par excellence entre les vivants et les morts. Ils sont aussi une grande puissance d'intégration sociale et une force évocatrice qui fait prendre conscience à l'homme de son existence.

A ce propos et partageant les pratiques en cours au Togo, Komlan Avougla (K Avougla, 2014, p.17) écrit une fois encore que : « En pays Kabyè d'où je suis originaire, on n'a pas la même appréhension du mort que Lomé la capitale. Là-bas, le mort est sacré, car il devient un « dieu » protecteur des vivants et les rites funéraires sont une véritable manifestation de la tradition dans ses dimensions ontologiques. » C'est d'ailleurs ce qui lui fait dire :

qu'entre le monde visible et le monde invisible, la vie se communique et s'échange par la médiation de la mort et de la naissance ; et que la mort ritualisée devient génératrice de vie. Ce qui laisse entendre que la mort n'est plus la fin irrésistible de la vie, mais un moment particulier de celle-ci, source de régénérescence ; comme pour dire que les morts ne sont pas morts. (K. Avougla, idem, p. 17).

C'est pourquoi, sur la question particulière du sens et de la signification du sacré dans les rites funéraires en Afrique noire, Komlan Avougla nous ramène à la conclusion selon laquelle, pour répondre à l'agression que représente la mort, les Africains composent d'abord la négativité qu'elle constitue avant de resserrer

les différents liens qui leur permettent de venir à bout de la mort. Dans cet ordre d'idées, les rites funéraires sont le lieu où on trouve étroitement conjuguées les diverses manipulations du sacré : rites d'union (sacrifices, offrandes), rites de réparation (confessions, purifications), rites de consécration (à l'ancêtre éminent, à tel génie, à Dieu), techniques de divination et de la mort. Analyser donc les rituels funéraires, c'est appréhender la religion négro-africaine et son achèvement dans son essence. A présent, qu'en est-il de la fonction sociale des rites funéraires.

2.3.2 Les fonctions sociales des rites funéraires

En dépit de la diversité dans leur mise en scène, les rites funéraires remplissent des fonctions sociales qui méritent d'être dégagées à travers l'histoire et les cultures humaines. Comme le témoigne *Quand s'envolent les grues couronnées*, chez les Mossé du Burkina Faso, les pratiques funéraires jouent un rôle important et suscitent encore un grand intérêt pour les fonctions socioculturelles. Et même si l'organisation des rituels funéraires fait appel à de nombreuses fonctions de la société, la fonction sociale joue un rôle très important. En effet, les rites funéraires ont une fonction de resserrer les solidarités et de renforcer les liens sociaux qui existent entre les membres d'une communauté. Dès lors, le rôle régulateur et de cohésion sociale des rites funéraires est indéniable.

Capables de mobiliser tous les membres de la communauté, les cérémonies funéraires sont pour les Mossé, des moments appropriés de revisiter les us et coutumes, ainsi que l'organisation de la société et la répartition des tâches. Chose confirmée dans *Quand s'envolent les grues couronnées*, par la mise en scène des personnages comme le philosophe à la barbe de poussière et du tam-tam ; chacun dans son rôle près des « Murs-Maudits ». A dire vrai, l'accumulation de certains actes tels les ruptures d'interdits défait la société et ouvre toute grande la porte à l'irruption de la mort. Pour empêcher donc que cette dernière ne se répande de manière tentaculaire, il importe de se serrer les coudes et de redresser tous les manquements existants. Car l'union et l'ordre sont les meilleurs remparts à l'expansion destructrice du mal. En définitive, les rites funéraires constituent un facteur régulateur d'harmonie et de paix au sein de la société. Ceci étant, les pratiques funéraires assurent et provoquent la communion et la cohésion du groupe. Par ailleurs, elles transcendent le quotidien et rendent le groupe capable d'actions collectives inattendues.

Conclusion

Que dire en guise de conclusion, si ce n'est qu'avec *Quand s'envolent les grues couronnées*, en dépit du genre poétique qui confère au texte son certificat de vie littéraire, l'œuvre véhicule l'histoire et les valeurs sociales des Mossé du Burkina Faso. En outre, le poème se révèle en effet être le tableau d'un drame affectif, sinon le vécu d'un amour maternel broyé par la mort et régénéré par l'écriture. Par ailleurs, à travers cette œuvre, l'art poétique de Titinga Frédéric Pacéré se trouve être le souvenir des poésies homériques, comme pour retourner à ses Ancêtres ; et ce, avec une similarité de fonctionnement notée également chez les poètes négro-africains.

Enfin, *Quand s'envolent les grues couronnées* nous montre que la mort se vit certes tous les jours et dans toutes les communautés. Cependant chaque groupe a sa façon de la gérer. C'est donc dans ce cadre que s'inscrivent les rites funéraires tels que prescrits par la tradition Mossé et constituant un ensemble de dispositions prises par les êtres vivants pour mener le deuil d'un proche. À cet égard, la prise en charge de la mort et des rituels funéraires sont à mettre au rang des épreuves sociales de premier plan, de très haute importance, au point où, qui n'a pas réalisé les funérailles de ses parents ou de ses proches, n'a encore rien fait. Il est dans ce cas un enfant incapable et indigne de ses parents.

Références bibliographiques

- Agblemagnon, N. F. 1969. *Sociologie des sociétés orales d'Afrique Noire, Les Ewé du sud-Togo*. Nouvelles du sud & NENA.
- Deltel, D. Louvel, L. 1991. *Littératures et Histoires*. Nouvelles du sud.
- Diabaté, T.T. 2010. *Genre et Construction d'une paix durable en Afrique, Comprendre et Vaincre la Haine dans les Sociétés Ouest-Africaines*, Abidjan. Les Editions du CERAP.
- Gohide, B. Gouesse, D. 2021. *Education à la Culture et aux traditions Dan : monographie*, Abidjan. Les Editions Matrice.
- Kandji, M. 2014. *Rencontres culturelles, Ethnologie, Communication et Création littéraire*, Dakar. Les Editions Diaspora Académie.
- Makouta, M. J.-P. 1983. *Spiritualité et Cultures dans la prose romanesque et la poésie négro-africaine (de l'oralité à l'écriture)*, Abidjan, Dakar, Lomé. Les Nouvelles Editions Africaines.
- Pacéré, F.T. 2014. *Quand s'envolent les grues couronnées*, Ouagadougou. Editions Fondation Pacéré.
- Saïd, S. 1983. *Approches de la mythologie Grecque*, Paris. Editions Nathan.

- Yépri, L. 1998. *Maître Titinga Frédéric PACERE, Le tambour de l'Afrique poétique*, Paris. Editions, L'Harmattan.
- Yépri, L. 1999. *Pour comprendre l'œuvre de Titinga F. pacéré, Repères ethnosociologiques et aspect(s) de l'écriture*, Abidjan. Ens.
- Zink, M. 1993. *Introduction à la littérature française du Moyen Age*, Nancy. Presse Universitaires et Librairie Générale de Nancy.
- Zoungrana, M. 2022. *Poétique du tragique dans les chansons funéraires des Moose, Oralité et traditions*, Ouagadougou. Les Presses Universitaires.

STYLE ET PROSODIE IRONIQUE DANS QUELQUES ROMANS BURKINABÈ

Jeanne TIENDRÉBÉOGO
Université de Fada N'Gourma, Burkina Faso
jeannetigo@yahoo.fr

Résumé

La présente étude s'intéresse aux modalités de déploiement de l'ironie dans les traits suprasegmentaux de la langue dans le roman burkinabè. Nous avons donc cherché à voir comment l'ironie, dans sa dimension prosodique, se manifestait dans le roman burkinabè. L'objectif est de décrire le fonctionnement des énoncés ironiques sous leurs formes prosodiques et de dévoiler leur valeur. Pour ce faire, nous avons abordé les marques prosodiques dans une perspective stylistique. Il ressort donc qu'à l'écrit, l'ironie est actualisée par un ensemble d'éléments prosodiques décelables à travers des signaux qui permettent de repérer les intentions toniques dans le texte. Ces signaux sont utilisés comme un moyen de détournement comique et sémantique dans le but d'atténuer ou de dramatiser différentes situations dans le roman.

Mots-clés : ironie – prosodie- roman burkinabè – comique - littérature.

Abstract

This study focuses on the modalities of the deployment of irony in the suprasegmental features of the language in the Burkinabe novel. We therefore sought to see how irony, in its prosodic dimension, manifested itself in the Burkinabe novel. The objective is to describe the functioning of ironic utterances in their prosodic forms and to reveal their value. To do this, we approached prosodic marks from a stylistic perspective. It is therefore clear that in writing, irony is actualized by a set of prosodic elements that can be detected through signals that make it possible to identify tonic intentions in the text. These signals are used as a means of comic and semantic diversion in order to attenuate or dramatize different situations in the novel.

Keywords: irony – prosody – Burkinabe novel – comic – literature.

Introduction

La littérature est, d'ordinaire, perçue comme un reflet de la société dont elle émane. L'écrivain représente dans son œuvre les réalités sociales, politiques, historiques et démographiques vécues et vues au quotidien. Ce fait est actualisé dans tous les genres et se présente de diverses manières. Le roman, en particulier, est un des genres les plus prolixes. En effet, l'espace littéraire burkinabè

présente une floraison importante d'œuvres romanesques depuis les années 1970 (S. Sanou, 2000). Genre structurellement admis comme « sérieux », aucun de ses éléments constitutifs n'empêche cependant, de manière catégorique l'éclosion du comique. Le ludisme comique s'invite à divers endroits. Les constructions discursives contiennent donc énoncés comiques qui apparaissent soit de façon explicite, soit de façon implicite. Dans l'étude que nous menons, nous analysons une des variantes du comique qui est l'ironie. A. Vaillant (2012, p. 279) pense qu'elle « est la forme spécifique de comique qui concilie la dérision et le lyrisme ». Il souligne que l'ironie a cette capacité d'intensifier la dérision de sorte à la rendre lyrique. Selon lui, toute la littérature est virtuellement ironique car l'ironie a cette force de renfermer toutes les manières de signifier « obliquement la chose ». Nous nous intéressons particulièrement aux manifestations de l'ironie au niveau des traits suprasegmentaux.

Autrement dit, cette étude porte sur les marques prosodiques qui actualisent l'ironie dans le roman burkinabè. L'objectif est de décrire le fonctionnement des énoncés ironiques sous leurs formes prosodiques. De ce fait quelles sont les principales caractéristiques prosodiques au service de l'ironie dans le roman burkinabè ? Quelle est la portée stylistique ou esthétique de cette prosodie ironique dans l'univers littéraire burkinabè. Nous abordons cette étude dans une perspective stylistique. Dans cette étude, nous nous focaliserons sur la stylistique littéraire que nous pensons adéquate pour ce type de recherche. Elle se distingue par son objet qui est, avant tout, le texte littéraire. Elle est remarquable par son caractère esthétique. Elle étudie le style d'une œuvre littéraire ou d'un individu qui peut être un personnage ou même son auteur. Le style y est conçu comme un écart par rapport à une norme. Toutefois, la stylistique littéraire a l'avantage d'exploiter les ressources de la stylistique linguistique en s'appuyant sur ses acquis et ses concepts. J. Marouzeau est le père fondateur de cette stylistique qui dérive de celle de C. Bally. Il se propose d'intégrer l'objet texte dans les études stylistiques contrairement à C. Bally. Pour lui, étudier uniquement la langue orale, c'est faillir aux bases de la stylistique car les moyens d'expressions sont diversifiés. Il considère de ce fait la langue comme « la somme des moyens d'expression, ce répertoire des possibilités, ce fond commun mis à la disposition des usagers qui l'utilisent selon leurs besoins d'expression en pratiquant le choix, c'est-à-dire le style dans la mesure où le leur permettent les lois de la langue » (J. Marouzeau,

1969, p.10). Cette théorie, qui a pour objectif le traitement des textes par l'étude des différentes expressions et effets, permet de scruter le fonctionnement et l'organisation thématiques, dramatiques, narratifs, syntaxiques, lexicaux, figurés, énonciatifs, rythmiques et sonores des textes littéraires. Une lecture sélective de six romans burkinabè nous a permis de constituer le corpus de la présente étude. Ce sont *Le crime parfait* d'Adama Amadé Suiguiré (2015), *Le parachutage* de Norbert Zongo (2006), *La traversée nocturne* d'Isaac Bazié (2004), *Des CLONES-ZOMBIS pour le SAHEL* de Issa Barthélemy Kaboré (1998), *Lucia ou le bout du tunnel* d'Angéline Marie Laurentine Ky-Kankyono, (2017) et *La défaite du Yargha* d'Étienne Sawadogo, (1977).

1. Aspects conceptuels

1.1. La prosodie

La prosodie est l'ensemble des traits oraux d'une expression verbale. Ces traits permettent de traduire les émotions et les intentions du locuteur à travers la musicalité de sa voix et des énoncés proférés. En linguistique, la prosodie désigne la branche de la phonétique et de la phonologie qui étudie ce qu'on appelle les « traits suprasegmentaux » ou les « traits prosodiques » de la langue. Elle inclut l'accentuation qui est chargée de donner « le signal de parole, les modulations de la fréquence fondamentale, l'intensité, les durées et les pauses » (V. Bourhis, 2008, p. 1633). Elle décline dans le langage adulte quatre fonctions de la prosodie. D'abord une fonction structurale qui permet d'organiser la mise en perspective de l'information. Ensuite, une fonction expressive qui regroupe la situation d'énonciation, l'émotivité, l'expressivité et la personnalité du sujet. Puis vient une fonction de contextualisation qui permet d'identifier des items et de leur attribuer une signification sémantique. Et enfin, une fonction intersubjective permet de stabiliser les différentes fonctions de l'intonation. L'espace intersubjectif se construit en fonction des prédictions et des attentes supposées de l'écouteur par le locuteur et de l'attitude de l'écouteur.

Pour A. Lacheret (2012, p.91), elle est liée au sujet parlant et nécessite « une compétence au niveau du traitement langagier ». On pourrait avec M. Bouquet (2003, p. 58-59) montrer la part du locuteur qui est celle « de couper plus ou moins la phrase et de lui apporter certaines accentuations afin d'en souligner la valeur et le sens ». Pour lui, la prosodie consiste à « exactement plaquer une

mélodie sur la phrase ». Elle repose sur l'intonation qui accompagne l'expression verbale des énoncés. Sa fonction expressive est celle qui nous intéresse particulièrement dans cette étude. La prosodie permet en effet tous les sentiments humains tels que la tristesse, le doute, l'insistance, l'incrédulité, l'intérêt, le mépris, la réserve, l'indifférence la joie, l'ironie, etc.

1.2. L'ironie

L'ironie est généralement définie comme une association de l'antiphrase et de ce que A. Vaillant (2012) appelle « *usage de la mention* ». Pour lui, un énoncé ironique englobe une mention implicite d'antiphrase. Il conçoit l'ironie comme un phénomène qui fonctionne par antagonisme ou par opposition. Dans l'énoncé ironique, le locuteur laisse entendre A en énonçant B. une relation « *binaire et antagoniste* » naît donc. Toutefois, B peut dans son acception ne pas être l'opposé de A, mais l'essentiel est qu'à travers A on arrive à comprendre des propos opposés à A qui peuvent être B, C ou D car pour un seul énoncé, il y a une multiplicité de contraires. Vaillant souligne cet aspect par cette métaphore des couleurs. Pour lui, l'ironie ne saurait se substituer à la notion d'opposition uniquement. De ce fait, l'opposition par exemple du noir et du blanc paraît évidente. Toutefois, « le bleu (ou le vert, ou le rouge ou jaune...) est logiquement autant le contraire du blanc que le noir » (A. Vaillant, 2012, p.279). Par conséquent, la cause de l'ironie est à rechercher dans ses effets. Ainsi, l'ironie peut se manifester sous forme d'exagération. Il serait alors un synonyme d'hyperbole qui est un des effets de l'ironie qui repose sur le décalage entre la contradiction et la contrariété. Sous sa forme la plus simple, c'est-à-dire conversationnelle, l'ironie se ramène à « un mode de gestion d'un désaccord entre interlocuteurs, l'un d'entre eux choisissant de signifier son dissentiment de façon indirecte, malgré une approbation de façade » (ibid.). Toutes les formes textuelles de l'ironie « plus complexes ou plus diffuses » sont de ce fait des dérivations de l'ironie conversationnelle.

Le Dictionnaire de poétique et de rhétorique de H. Morier (1998), entre dans la définition de l'humour en commençant par l'ironie. L'ironie est alors perçue comme « l'expression d'une âme qui, éprise d'ordre et de justice, s'irrite de l'inversion d'un rapport qu'elle estime naturel, normal, intelligent, moral et qui, éprouvant une envie de rire dédaigneusement à cette manifestation d'erreur ou d'impuissance, la stigmatise d'une manière vengeresse en renversant à son tour le sens des mots (antiphrase) ou en décrivant

une situation diamétralement opposée de la situation réelle (anticatastase) » (H. Morier, 1998, p. 597-98). Cette définition qui montre l'ironie comme une « attitude mentale » qui permet de « mettre les choses à l'endroit » précède plusieurs autres sur le même concept. En effet, l'ironie y est également définie comme « le fait d'un juge » qui naît dans l'amour du bien, du beau et du mal et comme un conciliateur. Elle s'érige alors en idéal capable de corriger « ce qui déforme la vérité » (H. Morier, 1998, p.558) et les imperfections qui sont la condition *sine qua non* de l'ironie. L'ironie se manifeste de diverses manières. Étant donné sa capacité de « rétablissement de monde renversé », elle se présente sous forme d'antiphrase, d'anticatastase, d'antimétathèse, de prosopoièse, etc. Elle peut se retrouver dans les objets, les gestes, dans l'homme même et dans sa société.

1.3. La prosodie ironique

Parmi les procédés phoniques capables de créer de l'ironie figure la prosodie. Elle constitue un élément capital en ce sens qu'elle analyse l'agencement des sons. Elle s'intéresse en effet à « l'intensité, la quantité, la durée et la hauteur du son » (J. Gardes-Tamine, 2008, p.20) L'accent, le rythme, le ton, l'intonation... sont des éléments sur lesquels l'humour peut bien reposer. Par la manipulation de l'accent tonique, une incongruité peut naître. Dans l'exemple que Lawlor donne, cette incongruité se manifeste à travers la manipulation de l'accent tonique et indique bien que la phrase est interrogative : « tu veux caresser mes Saint-Bernards ? » ([tyvøkarɛsemɛsɛ~bɛr'nar] ou [tyvøkarɛsemɛ'sɛ~:bɛr'nar]). Cependant, le rythme de la phrase peut créer une confusion qui selon le contexte et le niveau de connaissances créera de l'humour (saint ou sein). Pour Lawlor (2013), c'est la présence des deux accents qui crée deux groupes accentuels et alors deux unités de sens. L'ironie est une figure utilisée aussi bien à l'oral qu'à l'écrit. Cependant, de par sa caractéristique principale reposant sur la fausse naïveté, elle repose fondamentalement sur le ton. C'est pourquoi, Simedoh (2008, p.58) estime que « le langage ironique est profondément axé sur le ton parce que c'est la caractéristique primordiale pour souligner un écart qui se manifeste par son changement à travers les registres, passant du grave au léger pour un sujet grave ou vice-versa, du ton familier au ton soutenu pour un sujet familier ». La prosodie a donc un rôle crucial dans les énoncés ironiques. Elle sert parfois de base à des effets humoristiques qui s'identifient

facilement grâce au ton. Toutefois, l'étude des tons est plus facile à l'oral en ce qu'elle offre d'entendre les caractéristiques de la voix ainsi que les émotions qu'elle véhicule. Cependant, l'analyse des tons dans le texte littéraire n'offre pas cet avantage. En effet, dans le texte littéraire, les éléments prosodiques peuvent passer inaperçus. Néanmoins, il existe des signaux qui peuvent permettre de repérer les intentions toniques dans le texte. Il s'agit en général de la ponctuation (les points d'exclamation, de suspension, d'interrogation, les guillemets...), les phrases introductives ou les propositions incises. Ces signaux sont des « marqueurs d'humour » selon Priego-Valvede (1999, p.293). Pour elle, ces « marqueurs » sont des unités linguistiques qui, par leur présence, signalent l'apparition d'un énoncé comique. Ces unités peuvent être de nature verbale, paraverbale (les rires, la prosodie), et non verbale.

2. Analyse des marques de la prosodie ironique

2.1. La ponctuation

Kokou Varga Simedoh postule que le langage ironique est profondément axé sur le ton. Cela se justifie par sa capacité à « *souligner un écart qui se manifeste par son changement à travers les registres* » (2008, p.61). Pour lui, c'est en général la ponctuation qui permet de déceler la présence de l'ironie à l'écrit. Les ponctuations les plus utilisées sont le point d'exclamation, les points de suspension, les italiques et les guillemets.

2.1.1. Les points d'exclamation et de suspension comme marques d'ironie

La présence du point d'exclamation dans un énoncé signale une exagération, indiquant ainsi que la vérité ou l'intention réelle est peut-être ailleurs. Les points de suspension, quant à eux, invitent le lecteur à poursuivre sa réflexion et faire sa propre interprétation. Nous pouvons observer les points d'exclamation dans les énoncés du corpus.

Dans « *levons nos verres à la mort de nos ennemis. Que la terre leur soit d'une lourdeur insoutenable. Il fallait même brûler leurs morceaux. Des diables, ou plutôt de la purée de diable !* » (*Le parachutage*, p.33), il y a du sarcasme ou une moquerie cruelle dans les propos de Gouama. Dans cet énoncé sarcastique, le point d'exclamation montre le ton moqueur avec lequel l'énoncé a été produit. Ce point d'exclamation ici indique une intonation montante gage de sarcasme chez le locuteur Gouama. Ce sarcasme semble faire partie de la personnalité de Gouama qui se réjouit du

sort tragique des autres comme le témoigne cet énoncé : « *Après la fête, je ferai couper toutes les têtes communistes et traîtres. Ça sera une moisson ! Une vraie* » (*Le parachutage*, p.36). L'énoncé « *Ça sera une moisson ! Une vraie* » marque cet effet inattendu. Le lecteur est amené à s'interroger sur ce qui fonde la valeur de la moisson dont parle le locuteur et le trouvera entre autre dans la présentation comique d'une réalité cruelle.

Dans l'énoncé « *Mais, pauvre idiot ! Penses-tu que les vivants enterrent les morts par amour pour eux ? Non* » (*La traversée nocturne*, p.41), le point d'exclamation marque le ton avec lequel l'énoncé a été produit. Il précise également la valeur illocutoire de l'énoncé. En effet, l'énoncé « *pauvre idiot* » peut constituer une injure sans la marque de l'exclamation qui dénote une bienveillance moqueuse et plaisante à l'endroit de la destinataire-cible dont la réponse ne fut pas moins ironique : « *Tu peux toujours te moquer, surtout que ce n'est pas toi qui devras t'occuper de ton enterrement, si j'ai le malheur de te suivre !* » (*La traversée nocturne*, p.41). Cette réponse indique une connivence entre les deux interlocuteurs. En effet, la destinataire-cible perçoit la dimension ironique du propos du destinataire et cela est perceptible dans sa réplique.

Dans cet énoncé : « *Est-ce qu'il a un signe particulier, Et ne me dis pas que c'est l'odeur du cuir, parce que nous aurions affaire à tout le quartier !* » (*La traversée nocturne*, p.190), la moquerie s'opère grâce à la présence du point d'exclamation qui vient préciser le jeu du locuteur. En effet, il est proféré dans un commissariat par un agent de police à l'endroit d'Ekio, venue signaler la disparition de son mari. À travers le point d'exclamation, qui accompagne la supposition que tous les habitants sentent l'odeur du cuir (« *Et ne me dis pas que c'est l'odeur du cuir, parce que nous aurions affaire à tout le quartier !* »), le policier manifeste une plaisanterie envers Ekio.

Dans « *Bravo monsieur Gouama ! Vous encaissez un magistral coup de poing sans broncher. C'est formidable* » (*Le Parachutage*, p.119). Nous percevons une moquerie sarcastique qui s'opère grâce à l'antiphrase ironique. Le comique est non seulement présent dans la tonalité exprimée par le point d'exclamation, mais aussi dans l'appréciation heureuse ou positive d'une situation malheureuse. On peut soutenir donc avec A. Vaillant (2012) que la dimension comique peut résider dans la présentation d'une situation opposée à celle réelle. Ici, la « mention » qui évoque la

présence de l'ironie repose sur le ton qui se manifeste à l'écrit par le point d'exclamation.

L'énoncé « *Prends garde qu'elle ne te jette avec mes haillons, pouilleuse créature !* » (*La traversée nocturne*, p.87), montre également une bienveillance sarcastique qui s'exprime à travers l'agressivité des insultes et la fausse bienveillance que le locuteur Ekio exprime. Le point d'exclamation marque cette ambiguïté. En effet, le ton dans lequel l'agression verbale est prononcée laisse voir une compassion du destinataire-cible que le locuteur agresse pourtant.

Le point d'exclamation permet également d'introduire le jeu dans une situation d'interaction verbale où plusieurs personnes sont en présence et discutent. Il permet de préciser les « propos-amusements » des « propos sérieux ». En effet, lorsqu'Edmond comprit que Safi était dans un registre sérieux quand il a parlé de l'émancipation de sa compagne Alice qui est l'amie de Safi, il prononce cet énoncé avec un ton ironique marqué par le point d'exclamation : « *En plus d'une Internationale des hommes persécutés, je proposerai que l'on forme une autre des jeunes aspirants ventripotents, IJAV !* » (*La traversée nocturne*, p.58). Ce qui permet à Safi d'entrer dans le jeu comique et de « jouer le jeu » en précisant aux garçons qu'elle étudierait bien pour avoir un homme chez elle qu'elle pourra chasser en cas de dérive et non le contraire. Les autres participent donc à ce jeu verbal et semblent comprendre la nature comique des propos : « *Abdou, tu es bête ou quoi ? Une offre pareille ne se refuse pas ! Enfin, les jours arrivent où être homme devient payant !* » (*La traversée nocturne*, p.58). À travers cet énoncé, un participant à l'interaction verbale qui s'est présenté comme un candidat potentiel à la proposition de Safi reçoit cette réplique ironique : « *Pour que tu aies une chance, il va falloir apprendre à faire autre chose que de servir du thé au Pentagone !* » (*La traversée nocturne*, p.58). Les points d'exclamation dans cette interaction verbale précisent la valeur de l'ironie qui implique que tous les protagonistes soient au même niveau de réception de l'information. Le jeu ironique suppose donc que tous ont compris le ludisme dans les propos. Dans les énoncés, ces points sont aussi une marque de l'implicite ironique qui est avant tout un travail mental, une réflexion profonde. En effet, l'ironie demande d'aller parfois au-delà de ce que le texte laisse voir comme le souligne Escarpit qui la considère comme la forme intellectuelle du comique : « *L'humour intéressant surtout les régions supérieures (c'est-à-dire conscientes) du rire, sa phase*

critique est intellectuelle et nous l'appellerons ironie » (R. Escarpit, 1960, p.86).

Les points de suspension constituent également une caractéristique de la ponctuation ironique. Dans le dialogue entre Marcellin et Zambo de même que dans celui entre Marcellin et Lachèvre, on perçoit des ponctuations à valeur de non-dit, signe du comique : « *Il y a ensuite monsieur Lachèvre...* ». « *Monsieur quoi ?* » interrompt Marcellin qui paraissait surpris. « *Monsieur Lachèvre... chèvre comme le quadrupède ruminant au pis généreusement lacté* », expliqua ironiquement Zambo, (*Des CLONES-ZOMBIS pour le SAHEL*, p.103), « *Maboul ?...Décidément, votre bidule là est truffé de types aux noms curieux !... Mais, au fait, ce monsieur chèvre-là...où peut-on le rencontrer ?* » (*Des CLONES-ZOMBIS pour le SAHEL*, p.104), « *Non, non ! Votre monsieur ...heu...heu...* » fit Marcellin en direction de Zambo qui répondit : « *Lachèvre* » (*Des CLONES-ZOMBIS pour le SAHEL*, p.111). Dans ces énoncés les points de suspension marquent l'étonnement et précisent un moment de réflexion pour résoudre l'incongruité liée à ces noms. La suspension indique généralement que "ce n'est pas tout ce qu'on avait à dire". Il y a des éléments que l'on garde volontairement. Toutefois, la connivence implique que l'interlocuteur complète les éléments volontairement suspendus dans l'énoncé. Il comprend et participe à la communication même s'il y a des parties sont « non-dites ».

En plus de cette séquence le comique, par la ponctuation, apparaît lorsque M. Lachèvre déclara : « *il y a que dans un monde où l'homme ne doit sa survie qu'à la destruction d'autrui, seuls les aigles survivent en se nourrissant des moutons...* », « *Et comme il y aura toujours des moutons de par le monde...Hem...C'est la loi de la nature primitive* » (*Des CLONES-ZOMBIS pour le SAHEL*, p.116). Les points de suspension témoignent ici d'une moquerie qui se laisse deviner par l'interlocuteur à qui le choix de l'interprétation est laissé. Ce qui permet à Marcellin de laisser voir son appréciation du nom de M. Lachèvre en ajoutant : « *et aussi des chèvres* » avec « *un rire en coin* ». Dans cet exemple, c'est la réponse de Marcellin qui actualise la portée ironique de l'énoncé. Puisque Lachèvre parle de moutons et non de chèvres. Ici, le comique semble cruel et orienté vers la déstabilisation émotionnelle des interlocuteurs. Chacun ajoute un "pic" ironique dans son propos. La franchise est à niveau feinte et se cache derrière une courtoisie empreint de sarcasme.

La ponctuation ironique est également présente dans *Le crime parfait* ou les points d'exclamation et de suspension en disent long sur ce qui est explicitement exprimé :

Quelle République ! Bantou est l'un des pays les plus pauvres au monde. C'est un pays dans lequel il n'y a pas d'eau potable. Il n'y a pas d'électricité. Il n'y a pas de place à l'école pour tous les enfants d'âge scolaire. Il n'y a pas d'infrastructures sanitaires. Il n'y a pas de route en bon état. Il n'y a pas... Il n'y a pas...ça ne sert à rien de citer. (p.50)

Le point d'exclamation semble indiquer que Bantou n'est pas vraiment une république ou qu'elle n'est pas ce qu'elle prétend être. Les points de suspension indiquent la mauvaise gestion du pays. En effet, ils évoquent l'impossibilité de trouver une fin à la liste des problèmes dans ladite république.

L'arrivée au pouvoir par les armes est aussi source d'ironie dans *Le crime parfait* :

Ce pouvoir, il l'a arraché dans le crépitement des armes. Il a renversé un président élu, mais élu, mais élu de la pire des façons. [...] C'est dans un bain de sang que Zami Zama est arrivé au pouvoir. [...] Il organise vite des élections présidentielles et se fait élire démocratiquement (!) président de la république de Bantou. (p.132)

L'utilisation explicite du point d'exclamation après l'adverbe « démocratiquement » en dit long sur la valeur réelle de la démocratie dont il parle. Cette démocratie semble être une qui a été forgée par Zami Zama pour qui les élections étaient obligatoirement favorables à en croire l'utilisation du point d'exclamation dans l'énoncé suivant : « *Il (parlant de Tampou Zedard, le président du Conseil Constitutionnel) a assuré au président Zami Zama deux victoires présidentielles sans grandes difficultés-quelle victoire !* » (*Le crime parfait*, p.132). La valeur du point d'exclamation est péjorative dans ces énoncés. Ces points indiquent qu'il y a à redire et semble souligner que le pays est à l'image de la liberté d'expression. On ne dit que ce qui plait. Ce qui dérange, il faut feindre de ne pas s'en préoccuper. Les points d'exclamation suggèrent une invitation au lecteur à comprendre les dysfonctionnements de cette fameuse république dans laquelle "tout va bien". La présence des points d'exclamation et suspension expriment également l'ambivalence et la connivence qui permettent, à travers un double discours, d'instaurer un climat de

confiance et de compréhension ou d'agression entre les interlocuteurs.

2.1.2. Les italiques et les guillemets

Les italiques et les guillemets manifestent le caractère implicite des énoncés. Leur présence apparaît comme une sorte de signalisation qui invite le lecteur à une double interprétation ou à une attention particulière. Ils permettent une mise en emphase ou une amplification de certaines parties, certains mots ou certains comportements que le locuteur souhaite faire entendre ou comprendre. La présence de ces éléments, dans un texte, oblige le lecteur à un de travail interprétatif supplémentaire. Ce surcroît actualise la deuxième interprétation dont le sens diffère généralement de celui que la séquence ou l'énoncé possède habituellement. Dans *Des CLONES-ZOMBIS pour le SAHEL*, l'italique est beaucoup utilisé. Marcellin est désigné comme le *chevalier servant* (p.22) de Liliane qu'il courtise. Cette expression montre l'intérêt qu'a Marcellin pour Liliane. En effet, la jeune journaliste l'avait compris dans l'amabilité exagérée de Marcellin qui se proposait de lui tenir compagnie car celui qu'elle attendait n'est pas venu. Le narrateur qualifie cela de *bavarder un peu pour approfondir les relations* (p.10). À travers cette expression, on comprend aisément le contenu de ce genre de bavardage dans lequel Marcellin fait des avances à Liliane. Dans ces passages, les italiques indiquent un double encodage du message. Ce double encodage implique chez le lecteur un double décodage. Le premier décodage est purement dans l'instance textuelle. Le second nécessite la prise en compte du contexte qui précise les intentions amoureuses de Marcellin pour Liliane. C'est dans le second décodage que le lecteur comprend le jeu ironique du narrateur ou de l'auteur qui a choisi d'amplifier le contenu sémantique de l'énoncé à ce niveau. En optant pour l'italique, le narrateur ou l'auteur met en évidence le passage pour attirer l'attention. Il souhaite que l'on s'y attarde et la raison est que le contenu est "surmarqué" pour attirer plus l'attention.

Marcellin est également qualifié de *tueur de promotions* (*Des CLONES-ZOMBIS pour le SAHEL*, p.8) et cela à cause de la qualité des cours qu'il donnait quand il était instituteur. Cette expression constitue une moquerie des collègues de Marcellin lorsqu'il était enseignant car les résultats étaient toujours catastrophiques dans les classes où il était passé. Dans cette énoncé, l'italique a valeur de mise en évidence et d'insistance. En effet, la mise en évidence

est une plage offerte pour inviter le monde enseignant sur l'impact du travail qu'ils abattent sur l'individu (promotion). La mort ne sera certes pas physique, mais intellectuelle. Ce qui implique l'insistance afin de susciter de profondes réflexions sur qu'il dit.

L'oncle (*Des CLONES-ZOMBIS pour le SAHEL*, p.11) de Pauline, la maîtresse de Marcellin, qui abusait sexuellement de cette dernière, est évoqué dans le roman en italique pour montrer la nature réelle de ses relations avec sa nièce. L'on pourrait voir donc l'italique comme un signe de l'abus dont Pauline était victime de la part de ce dernier. L'italique permet de laisser un message sous-jacent le sens premier du mot « oncle » qui indique une relation de parenté.

Dougou est qualifié de *foutu pays* (*Des CLONES-ZOMBIS pour le SAHEL*, p.13) par les Blancs qui ne s'y plaisaient pas. Dans cet exemple, l'italique peut symboliser une indignation de voir son pays dévalorisé. Dans l'énoncé : « depuis que les prêtres ont quitté leurs soutanes traditionnelles pour les tenues habituelles des *Messieurs* » (*Des CLONES-ZOMBIS pour le SAHEL*, p.16), **Messieurs** est mis en italique pour montrer le caractère mondain de l'habillement des prêtres modernes qui se confondent à la masse de par leurs habillements et leurs comportements. Les italiques marquent une forme de critique ironique dans cet énoncé. Ils invitent à un regard sur la société actuelle et les changements qui sont observés à plusieurs niveaux notamment dans le milieu religieux.

Le verbe **opérer** dans « lorsque François arrivait à séduire une jeune fille, il fallait qu'il s'entendît d'abord avec un ami qui acceptât de lui passer sa chambre pour *opérer* » (*Des CLONES-ZOMBIS pour le SAHEL*, p.26), est mis en italique pour indiquer qu'il n'est pas employé au sens propre mais au sens figuré, renvoyant à l'acte sexuel. Il en est de même pour les verbes **finir** dans « toutes les femmes de tous âges et de toutes tailles qui composent son harem cloîtmurées au fond de la cour, tu crois qu'il peut les *finir* en un mois sans devenir raide comme i ? » (*Des CLONES-ZOMBIS pour le SAHEL*, pp.32-33), **traiter** dans « C'est dans ce cadre qu'un homme d'affaires de leur groupe fut chargé de rencontrer une personnalité africaine bien ciblée par avance pour *traiter* avec lui » pp.60-61 et **téléphoner** dans « Je vais profiter pour aller *téléphoner* » (*Des CLONES-ZOMBIS pour le SAHEL*, p.88) qui sont employés au figuré et qui ont respectivement pour synonyme faire le tour, (en lien avec les nombreuses femmes qu'il a), corrompre (Marcellin cherchant plus à s'enrichir qu'à développer son pays) et aller aux toilettes ou

pisser. À travers ces marques italiques qui accompagnent les expressions, l'on pourrait déduire que l'italique est une stratégie d'écriture qui permet de souffler une signification seconde aux énoncés.

Des expressions comme *courbé la prière du maghriba* p.31, *battre la brousse* (*Des CLONES-ZOMBIS pour le SAHEL* (*Des CLONES-ZOMBIS pour le SAHEL*, p.32) et *deuxième bureau* (p.72), comparent de façon métaphorique certaines actions. En effet, la première action est la posture lorsque la prière musulmane est faite qui consiste à se courber et à se relever. La deuxième action est relative à l'action de boire, se saouler comme le témoigne cet énoncé : « Pour retrouver François en vue de *battre la brousse* comme ils l'appelaient, Saïdou profitait de l'extinction des feux pour passer par une petite porte » (p.32). La dernière action présente Pauline comme un *deuxième bureau* du fait des prétextes que Marcellin donne toujours à sa femme pour passer chez Pauline. En effet, les sorties répétées, les urgences et autres mensonges de Marcellin pour voir Pauline se justifiaient toujours par les multiples dossiers à gérer au bureau. Mais de quels dossiers et de quel bureau s'agissait-il puisqu'il passait le clair de son temps avec sa maîtresse. Le sens implicite qui est actualisé par l'italique vient encore confirmer la valeur sémantique de ce dernier.

Le terme **ninettes** « éblouir les *ninettes* » (*Des CLONES-ZOMBIS pour le SAHEL*, p.26), renvoie aux jeunes filles qui intéressaient particulièrement François. Il en est de même pour le terme « *Sujet* » (p.60) qui est utilisé pour désigner les personnes qui sont clonées et particulièrement de François qui a été kidnappé pour être cloné. Dans ces deux cas, l'italique marque une forme d'insistance et d'exagération afin d'attirer l'attention du lecteur sur le comportement de certains personnages. Le terme *ami* dans « En face de lui se tenait son *ami* » (p.36), lui, renvoie à l'individu qui a berné François pour qu'il soit kidnappé. L'italique montre l'emploi du terme *ami* qui semble être mis pour son contraire « ennemi ». Il a dans cet exemple valeur d'opposition.

Les adjectifs qualificatifs **cool**, **branché** et le groupe nominal **sans façons** dans « Cette familiarité soudaine, se traduisant par un tutoiement *sans façons* acheva de convaincre François qu'il était un familier (...) de ce play boy, *cool* comme lui, et *branché* » (*Des CLONES-ZOMBIS pour le SAHEL*, p.35) qui sont utilisés au sens figuré, sauf pour **cool** qui est un emprunt à la langue anglaise, traduisent la simplicité apparente de l'individu qui a kidnappé François. Tout comme le terme « ami », ces éléments sont utilisés

pour signifier le contraire car l'individu décrit est celui qui a kidnappé François. Son amitié apparente et sa courtoisie n'étaient rien d'autres qu'une ruse pour avoir François.

En plus des italiques qui marquent le double jeu de l'humour ironique, les guillemets sont aussi une des marques de l'implicite dans *Des CLONES-ZOMBIS pour le SAHEL*. Nous avons en substance ces énoncés relevés dans le corpus.

L'énoncé « *larbinisme à l'état pur* » dans *Des CLONES-ZOMBIS pour le SAHEL* (p.8) se présente comme un qualificatif qui montre l'extrême soumission et les courbettes de Marcellin envers ses supérieurs pour obtenir des faveurs. Il marque également une moquerie à l'endroit de Marcellin qui compte sur ses actions (courbettes) et non sur son intelligence pour réussir. Les guillemets mettent en emphase ce comportement de Marcellin que le narrateur présente comme une laideur sociale.

L'énoncé « *les porteurs de cuir* » dans *Des CLONES-ZOMBIS pour le SAHEL* (p.52) fonctionne comme une périphrase désignant les policiers. Cette périphrase est obtenue par analogie à la matière de la tenue des policiers dont la capote est en cuir. Les guillemets fonctionnent comme une restriction des porteurs de cuir. Cette restriction conduit le sens non dans l'univers général qui pourrait laisser voir l'action de porter le cuir (sur la tête par exemple), mais vers un sens précis qui permet d'avoir une conception stéréotypée, celle de désigner les policiers.

« **Le Crésus** » qui distribue les milliers à tour de bras » dans *Des CLONES-ZOMBIS pour le SAHEL* (p.53) est un énoncé où les guillemets sonnent comme une mise en emphase de la richesse de cet individu. Cette mise en emphase par les guillemets met à nu le caractère insolite de ce dernier qui se cachait presque. Le mystère que constitue ce « crésus » et la peur qu'il suscite est le caractère démontré dans cet énoncé.

Dans un « *kenkenmoaga* » (récemment arrivé du village) (*Des CLONES-ZOMBIS pour le SAHEL* p.53), les guillemets portent le signe de l'emprunt au moore. Le comique ne réside pas dans l'utilisation des guillemets même si ces derniers permettent une mise en valeur ou une particularisation du mot. Le comique réside dans le sens de l'énoncé qui est une forme de désignation moqueuse de ceux qui arrivent nouvellement en ville.

Dans l'énoncé « *Le « nid » de Marcellin* » (*Des CLONES-ZOMBIS pour le SAHEL* p.72), les guillemets portent le sceau du

non-dit. En effet, le nid de Marcellin renvoie au domicile de sa maîtresse Pauline qui est comparé à un nid. Dans cet énoncé, c'est l'incongruité liée à la coexistence de deux isotopies contradictoires qui crée le comique. La première est liée au sens propre du mot (abri des oiseaux) et la seconde à son sens figuré (logement secret de Marcellin).

Dans « *gardiens* » (*Des CLONES-ZOMBIS pour le SAHEL* p.72), les guillemets indiquent le travail d'un gardien qui dort au lieu de garder. Le narrateur l'utilise comme une désignation péjorative. En effet, les gardiens sont, selon lui, des « *loirs humains* » (*Des CLONES-ZOMBIS pour le SAHEL* p.72) contrairement aux veilleurs de nuit. Le comique montre donc le contraste qu'il y a entre le substantif « gardien » qui est censé garder et le comportement de ceux qui sont désignés par ce terme.

« *Madame secrétaire générale* » (p.72) indique la personne de Pauline dont le poste a été acquis grâce aux pouvoirs de son charme. L'expression entre guillemets met donc l'accent sur l'irrégularité de son poste obtenu de manière "douteuse". Cela apparaît donc comme une dérision ou une moquerie de ce genre de poste. Le lecteur est invité à une forme de connivence car les guillemets indiquent une mise en emphase qui permet de dénoncer le favoritisme dans le service public.

Le « *mari de Pauline* » (p.184) indique l'homme qui s'est fait passer pour le mari de Pauline pour piéger le ministre et obtenir la libération de Marcellin, injustement emprisonné. Dans cette expression, les guillemets sont utilisés comme une marque de référence qui renvoie le lecteur à la ruse organisée par Pauline et Jean Lecoq pour piéger Amidou Doulogou, le ministre de l'Intérieur. La ruse avait présenté le ministre comme un cocufiant qui s'était ramené au domicile de Pauline avec laquelle il voulait entretenir des rapports sexuels. Un homme sorti de nulle part comme étant « le mari de Pauline » le prit en photos dans sa nudité et le menaça de les publier s'il ne faisait pas libérer Marcellin (pp.181-184). La référence est faite donc à cette situation comique où Pauline et ses amis s'adonnaient à un jeu d'acteurs.

Dans cet énoncé ironique « À la vue de Amidou Doulogou, il était difficile de ne pas se l'imaginer ne serait-ce que l'espace d'un instant en tenue de « poulet » réglementant la circulation, un sifflet au bec... » (p.174), le narrateur montre la congruence entre le personnage et son métier. En effet il était, avant de devenir ministre de l'intérieur, un « poulet », c'est-à-dire un policier. Les guillemets dans cet énoncé marquent le caractère polysémique du terme

poulet qui est utilisé pour désigner les policiers. Dans cet exemple, le comique est actualisé également par l'analogie que l'on peut faire entre les différents sens du mot « poulet ».

Les guillemets comme marque d'humour dans le récit fonctionnent comme une orientation de l'auteur sur le sens qu'il souhaite donné à ces énoncés. À travers cette ponctuation, le caractère polysémique des termes est soulevé avec une marque implicite qui permet au lecteur de « jouer le jeu de l'auteur ». En acceptant que les termes ne sont pas employés dans leur sens propre, le lecteur comprend la valeur illocutoire de l'énoncé dans lequel l'auteur le pousse vers une interprétation comique. En effet, la double interprétation que laisse entendre la polysémie du terme est ramenée à une seule grâce à la présence des guillemets.

2.2. Les phrases introductives ou conclusives et les propositions incises

Les phrases introductives, conclusives et les propositions incises, même si elles n'ont parfois rien de comique, signalent de façon explicite la présence de l'ironie dans un récit. Dans *Le parachutage*, l'énoncé « *Gouama et ses hommes s'esclaffèrent* » à la fin de « *Il faut boire et manger mais il ne faut pas oublier ceux qui ne boivent ni ne mangent* », (p.35) signalent la portée ironique des propos de GOUAMA. Il en est de même pour la phrase conclusive : « *ironisa Gouama* » qui montre son degré de sincérité lorsqu'il s'excusa d'avoir proféré des injures « *Pardon de l'injure* » (p.15). Ces phrases signalent la fausseté du personnage de GOUAMA et des hommes. L'opposition entre les énoncés qu'ils profèrent et l'intention réelle qui se cachent derrière ces énoncés montrent un contraste qui confirme le caractère sarcastique de GOUAMA.

Dans *Lucia ou le bout du tunnel*, la déclaration de Jean sur l'extravagance de la femme de son ami provoqua un fou rire chez Henriette : « *À ce moment Henriette ne tenait plus en place tant elle se tordait de rire* » (p.25). Cette précision du narrateur montre le caractère comique de la description de Jean qui provoque l'hilarité chez Henriette. Il présente en effet la femme de son ami qui est à tout point de vue le contraire de sa femme Henriette : « *Elle portait une robe courte ; je dirai même « robette courte [...] Quant à ses cheveux, ils étaient hirsutes comme ceux d'un fou débutant* » (*Lucia ou le bout du tunnel*, p.25). Dans cet énoncé, l'exagération et la comparaison participent au comique et semblent justifier le rire d'Henriette.

Après la causerie au Pentagone qui réunissait Edmond et ses amis « *Tout le monde éclata de rire* » (précise le narrateur), lorsque Safi répond à l'un d'entre eux : « *Pour que tu aies une chance, il va falloir apprendre à faire autre chose que de servir du thé au Pentagone !* » (*La traversée nocturne*, p.58). Le rire signale l'effet comique créé par les propos de la jeune fille dont la proposition de marier un homme et de le chasser, s'il déconne, est comprise comme un jeu donc ne relevant pas du sérieux.

Dans *La défaite du Yargha*, Tempoco voulant échapper aux remontrances de son père invente l'histoire de bois humide en période de sécheresse. Ce mensonge la rattrape et la réaction de son père crée un effet risible chez l'auditoire « *quand les rires se furent un peu calmés* » (p.37). Toutefois, Tégwendé dépassé par les propos de sa fille ne partagera pas les rires de l'auditoire et considère son comportement comme une insolence à son égard « *Vous l'avez entendu hein ! Mon effrontée de fille qui prétend que le bois est humide ! Renchérit Tégwendé qui voyait bien que le 'prétexte' de sa fille était loin de rallier tous les suffrages* » (p.37). Lorsque M. Lachèvre expliquait à Marcellin les activités cruelles de la SIMONA, il déclara : « *il y a que dans un monde où l'homme ne doit sa survie qu'à la destruction d'autrui, seuls les aigles survivent en se nourrissant des moutons...* », « *Et aussi des chèvres, insinua Marcellin avec un rire au coin* » (*Des CLONES-ZOMBIS pour le SAHEL*, p.116). La précision « *avec un rire au coin* » donne un indice sur le caractère comique des propos de Marcellin qui se moque visiblement du nom de M. Lachèvre. Ce dernier pour se défendre répliqua :

Vous ne croyez pas si bien le dire, (**répliqua malicieusement monsieur Lachèvre ; mais ajouta-t-il,**) la chèvre a toujours servi d'appât pour attraper les moutons et ce n'est qu'en l'absence de mouton qu'elle est mangée. Et comme il y aura toujours des moutons de par le monde...Hem...C'est la loi de la nature primitive.

Dans ces propos la précision du narrateur « **répliqua malicieusement monsieur Lachèvre** » est également un indice du caractère comique de l'énoncé si bien que Marcellin « *Comprenant que cet homme se moquait ostensiblement de lui, il se leva* », (*Des CLONES-ZOMBIS pour le SAHEL*, p.116). Dans les propos de monsieur Lachèvre, Marcellin comprit en effet que la métaphore du mouton était une réplique injurieuse à son égard. Il l'avait donc traité de mouton en contrattaquant puisque lui aussi ne manquait pas d'occasion de le prendre pour « la

chèvre » (l'animal) et non Lachèvre (individu dont le nom est Lachèvre).

Une analyse basée sur les éléments prosodiques dans la présente étude paraît insensée car ces éléments relèvent du son donc de la production orale alors que dans les romans, nous retrouvons des énoncés écrits. Cependant, nous nous fondons avec Gardes-Tamine sur le principe selon lequel, l'oral est un mode d'énonciation qui « suppose une communication immédiate entre le locuteur et son interlocuteur » (J. Gardes-Tamine, 2008, p.26) tandis que l'écrit « introduit simplement la possibilité d'une communication différée avec un éventuel lecteur postérieur » (Ibid.). Les éléments de l'oral comme les gestes, les traits du visage, le ton, l'accent... sont évoqués sous forme de commentaires. Ces commentaires que les narrateurs utilisent souvent dans la description de certains faits ou de certaines personnes nous ont servi de supports pour l'analyse prosodique qui se base sur « la prosodie spontanée » (relative aux manifestations de colère, de joie, de tristesse...), et sur la prosodie linguistique (qui repose sur les phonèmes de la langue).

Conclusion

L'approche stylistique de la prosodie ironique s'est fait à plusieurs niveaux du discours. En effet, la présente étude a permis de scruter le fonctionnement de l'ironie aussi bien au niveau de son actualisation textuelle, que de ses effets. Les éléments prosodiques se positionnent dans le texte comme des signaux qui suscitent une chez le lecteur une interprétation au-delà du « dire » explicite. Les marqueurs qui ont permis d'actualiser l'ironie sous sa formes prosodiques sont essentiellement des unités linguistiques telles que la ponctuation (les points d'exclamation, de suspension, d'interrogation, les guillemets...), les phrases introductives et conclusives et les propositions incises. La valeur illocutoire de ces marqueurs révèle un détournement comique et sémantique dans le but d'atténuer ou de dramatiser différentes situations dans le roman.

Références bibliographiques

- BAZIÉ Isaac, 2004, *La traversée nocturne*, Canada, Malaïka.
- BOUQUET Michel, 2003, *La leçon de comédie*, Archimbaud.
- BOURHIS Véronique, 2008, « Rôle de la prosodie dans la construction de l'espace interdiscursif » in *Actes du Congrès Mondial de Linguistique Française*, Paris, J. Durand, B. Habert, B. Laks (éds), pp.1633-1644.
- ESCARPIT Robert, 1960, *L'humour*, Paris, PUF, Que sais-je ?
- GARDES-TAMINE Joëlle, 2008, *La grammaire, Tome 1 : Phonologie, morphologie, lexicologie*, Paris, Armand Colin, 3^e éd.
- KABORÉ Issa Barthélemy, 1998, *Des CLONES-ZOMBIS pour le SAHEL*, Ouagadougou, Éditions Sidwaya, 2^e éd., (première édition en 1994 par l'Imprimerie nationale de Ouagadougou).
- KY-KANKYONO Angéline Marie Laurentine, 2017, *Lucia ou le bout du tunnel*, Ouagadougou, CEPRODIF.
- LACHERET Anne, 2012, « La compétence prosodique en français, de quoi parle-t-on ? Formes, fonctions, usages » in *L'éventail des compétences linguistiques et la (dé) valorisation des performances*, Bulletin de la société de linguistique de Paris, Peeters Publishers, pp.91-116.
- LAWLOR David-Matthew., 2013, *Mécanismes linguistiques de la communication orale de l'humour : une approche analytique de corpus*, University of Regina, Faculty of graduate studies and research, supervisory and examining committee, thèse de doctorat.
- MAROUZEAU Jules, 1969, *Précis de stylistique française*, Paris, Masson et Cie.
- MORIER Henry, 1998, *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*, Paris, PUF, 5^e éd.
- PRIEGO-VALVERDE Béatrice, 1999, *L'humour dans les interactions conversationnelles : jeux et enjeux*, tome 1, Université Aix-Marseille I, U.F.R. L.A.C.S., thèse de doctorat.
- SAWADOGO Étienne, 1977, *La défaite du Yargha*, Paris, La Pensée universelle.
- SIMEDOH Kokou-Varga, 2008, *L'humour et l'ironie en littérature francophone subsaharienne : Une poétique du rire*, Queen's University of Kingston, Canada, thèse de doctorat.
- SUIGUIRÉ Adama Amadé, 2015, *Le Crime parfait*, Ouagadougou, Déclic.
- VAILLANT Alain, 2012, *L'Esthétique du rire*, Paris, Presses universitaires de Paris Nanterre.
- ZONGO Norbert, 2006, *Le parachutage*, Paris, Harmattan, (Rédaction en 1980 et première édition en 1988).

L'IRRUPTION DE L'ORALITÉ TRADITIONNELLE AFRICAINE DANS LE DISCOURS ROMANESQUE MIGRATOIRE : VERS LE PARTAGE D'UNE MÉMOIRE CULTURELLE AFRICAINE ?

Ferdinand KAMBIRÉ
Université Joseph Ki-Zerbo, Burkina Faso
ferdibigarekamb@gmail.com

Résumé

Dans leurs productions romanesques, Monique Ilboudo et Fatou Diome abordent la question de l'immigration dans une démarche plurielle, à la fois linguistique et littéraire. Dans *Si loin de ma vie* (Monique Ilboudo, 2018) et *Celles qui attendent* (Fatou Diome, 2010), ces deux écrivaines contemporaines utilisent l'oralité africaine comme un moyen de célébrer avec faste le langage africain en le chargeant de symboles. Le lien entre littérature écrite et littérature orale se construit dans un contexte où le monde est en crise de toute sorte. Ce choix délibéré des écrivains africains modernes d'incorporer dans leurs écrits de migration la tradition orale africaine est une prise de parole contre les détracteurs de la culture africaine. En partant de l'intertextualité comme approche théorique, l'objectif de cet article est d'examiner la rencontre des genres littéraires, notamment montrer comment le roman avale les genres oraux pour faire de lui un « méta-genre ».

Mots-clés : migration, oralité, littérature écrite et orale, culture.

Abstract

In their novels, Monique Ilboudo and Fatou Diome approach the question of immigration in a plural approach, both linguistic and literary. In *Si loin de ma vie* (Monique Ilboudo, 2018) and *Celles qui attendent* (Fatou Diome, 2010), these two contemporary writers use African orality as a means of celebrating African language with splendor by loading it with symbolism. The link between written literature and oral literature is built in a context where the world is in crisis of all kinds. This deliberate choice by modern African writers to incorporate African oral tradition in their migration writings is a statement against critics of African culture. Starting from intertextuality as a theoretical approach, the objective of this article is to examine the meeting of literary genres, in particular to show how the novel swallows' genres oral to make it a "meta-genre"

Keywords : migration, orality, written and oral literature, culture.

Introduction

L'oralité est le fait d'une civilisation dans laquelle la culture est en grande partie orale et non consignée par des textes écrits. On pourra ainsi parler de l'oralité d'une tradition, transmise de bouche à oreille pour alimenter une mémoire ancestrale. Elle est l'usage esthétique de la parole. L'oralité chez Meschonnic par exemple s'appréhende comme le travail de la saturation rythmique. Alors que chez Delas, elle découle de l'organisation phonique, spatiale et formulaire du texte. L'oralité pour eux, est alors le mode de signifier où le rythme subjective au maximum la parole. Pour sa part, A. Ouédraogo (2006, p.277) pense qu'« *en matière d'oralité, les faits majeurs sont ceux qui ont été consacrés par le temps et la tradition.* »

Quant à l'écriture, elle est le fait de la littérature écrite. Il s'agit des sociétés où la civilisation est matérialisée par l'écriture mais aussi le fait aujourd'hui d'une production imaginaire à caractère fictif. L'écriture littéraire désigne la manière par laquelle certains écrits se situent dans la société et l'histoire.

Ainsi dit, l'oralité et l'écriture entretiennent-elles une relation constante. Ce faisant, la littérature écrite africaine emprunte des motifs narratifs à la littérature orale. Dans ce sens nous sommes d'avis avec M. N. Mwatha (2011, p.241) lorsqu'il affirme :

L'expression « littérature orale » n'est pas contradictoire si l'on définit la littérature par la littéralité plutôt que par la littérarité. La différence entre les textes oraux et le texte écrit n'est pas une différence de nature ni de qualité ; c'est une différence de technique. Celle-ci évolue constamment et se crise nécessairement. Les littératures orales sont modernes parce qu'elles sont toujours d'actualité. Elles sont modernes parce qu'elles s'adaptent au nouveau mode de vie et de production. Elles sont modernes parce qu'elles constituent une source d'inspiration non négligeables pour les littératures écrites d'aujourd'hui. Écrire les littératures orales est une manière de les faire vivre et parler à travers les livres.

Ce lien entre littérature écrite et littérature orale se construit dans un contexte où le monde est en crise de toute sorte. Elle est aussi bien politique, économique, sociale, idéologique, culturelle, identitaire, etc. Ce choix délibéré des écrivains africains modernes, usant dans leurs ressources culturelles pour l'écriture, est une prise de parole contre les détracteurs de la culture africaine puisque les Occidentaux ont tenté à plusieurs reprises et ce, sans

succès, de convaincre l'opinion publique que l'Afrique, foyer des premiers ossements, n'avait pas d'histoire. Face à ces stéréotypes sur le continent africain, on assiste à des cris de ras-le bol des intellectuels interdisciplinaires, historiens, anthropologues, ethnologues et hommes de lettres pour la plupart.

Les écrivains quant à eux, ont orienté aussi bien les thèmes que le style dans le sens de réécrire l'histoire de l'Afrique. Ainsi, les principaux thèmes étaient surtout dans l'ordre de l'affirmation de la culture et l'identité véritables africaines, le retour aux sources ancestrales et la revalorisation du patrimoine culturel. Cet engagement des écrivains africains contemporains se matérialise aujourd'hui encore par l'incorporation des formes d'oralité dans les textes de la littérature écrite. Pour M. Borgomano (2011, p.241) :

Si l'on en croit les historiens de la communication et de l'écriture, l'oralité est le mode culturel premier et fondamental de toutes les civilisations. On pourrait presque dire un mode « naturel ». Non que la pratique graphique n'ait existé très tôt dans certaines civilisations, mais la présence de l'écriture ne fait pas pour autant disparaître l'oralité comme mode culturel privilégié. Beaucoup de sociétés qui ont connu la pratique de l'écriture, circonscrite à des domaines bien particuliers, n'en ont pas moins continué à fonctionner sur les principes de l'oralité pour tout ce qui concernait leur patrimoine verbal. Et même lorsqu'on a commencé à consigner ce patrimoine sous la forme de manuscrits, ce n'est pas pour autant que le système de la culture orale, tel que nous venons de le définir, n'a pas continué à fonctionner et à régir la représentation anthropologique de la société vis-à-vis de la parole.

Dans les récits de migration cependant, cette présence de la littérature orale s'apparente à une tentative pour les Africains de « vendre » la culture africaine longtemps négligée. En réalité, en quittant son territoire, le migrant africain quitte aussi avec sa culture, dans toute sa manifestation ; c'est pourquoi nous estimons que l'écrivain africain a cette manie d'exposer la culture à travers le monde. Surtout quand on sait que la culture par le roman est aujourd'hui un objet transnational qui se consomme à l'échelle mondiale. Parlant de cette valeur soutenue de la littérature orale, A. Ouédraogo (1996, p.226) dit ceci :

à la différence de la civilisation de l'écrit qui a la possibilité de tout consigner, l'essentiel et le superflu, la civilisation de l'oralité procède par tris. La mémoire humaine ayant ses limites, pour qu'un fait puisse traverser le temps, il lui faut sortir de l'ordinaire.

D'où le changement du cadre d'expression qui passe de l'oral à du papier.

Ce constat sur la pratique de l'oralité dans l'œuvre romanesque pose l'impérieux et incessant problème du rapport entre la littérature orale et la littérature écrite, nous obligeant à nous poser les questions suivantes qui tiennent de fil de réflexion : quelles couleurs significatives pouvons-nous donner à l'oralité dans les récits de migration ? Quel contexte approprié pour l'insertion des genres oraux dans de tels récits ?

En partant de l'intertextualité comme approche théorique, l'objectif de cet article est d'examiner la rencontre des genres littéraires, notamment montrer comment le roman avale les genres oraux pour faire de lui un "méta-genre". L'utilisation de l'oralité par les écrivains africains dans les récits romanesques de migration participe de leur volonté à promouvoir leurs cultures. Cela dit, notre réflexion se portera sur le proverbe, la légende et le chant, en trois parties donc, à travers deux romans de migration à savoir *Si loin de ma vie* (2018) de Monique Ilboudo et *Celles qui attendent* (2010) de Fatou Diome.

1. Étude parémiologique

L'intertextualité est un dialogue entre deux textes relevant d'aspects différents à première vue. Ce dialogue se passe entre des cultures qui se communiquent dans un espace textuel. Dans la production romanesque, l'intertextualité, créé par Julia Kristeva en 1967 et dont son origine remonte dans les travaux du philosophe et de l'historien de la littérature russe Mikhaïl Bakhtine, s'attache à insérer un texte dans un univers beaucoup plus vaste en essayant de l'attacher à son contexte de production, à son auteur et aussi à tous les auteurs antérieurs. A. Coulibaly (2007, p.46), après avoir rappelé les points de vue de Laurent Jenny pour qui l'intertextualité se présente comme « *le travail de transformation et d'assimilation de plusieurs textes opéré par un texte centreur qui garde le leadership du sens* », et de Gérard Genette qui y voit « *une relation de coprésence entre deux ou plusieurs textes* », retient qu' « *ainsi l'intertextualité s'attache à l'analyse du passage d'un texte, des canons d'un genre, à la relecture d'un texte vers un texte nouveau.* »

Selon Wikipédia, la parémiologie, du grec *paremia*, « proverbe », est la discipline qui a pour objet l'étude des proverbes

et expressions apparentées – sentences, préceptes, slogans, devises, ... - reprises sous le nom de « parémies ». Alors, la parémiologie est une pratique langagière qui remonte à l'Antiquité et qui s'est développée aujourd'hui dans les différentes civilisations aussi bien occidentales qu'africaines. Courte formule mais populaire, le proverbe exprime une conception admise comme réelle. Pour Chevrier, le proverbe est lié à toute actualisation du langage dans les sociétés traditionnelles. Il est donné en avant et le récit vient l'illustrer. Pour sa part, R. T. Deho (2005, p.83) considère le proverbe comme « *un moyen d'expression de la pensée reflétant l'expérience et la sagesse pratiques et populaires communes à un groupe social donné* ». La présence des genres de la littérature orale comme le proverbe crée dans le récit romanesque un genre hybride exprimant l'originalité du roman africain, différent de la pratique romanesque occidentale, ainsi que soutiennent V. Coulon et X. Garnier (2011, p. 181) :

L'histoire de la littérature occidentale a montré que cette représentation de la création littéraire était un héritage d'un mode de civilisation orale. Les auteurs classiques se donnaient pour règle d'imiter le répertoire de leurs grands anciens dans le même esprit que les interprètes de tradition orale sont en principe tenus d'être fidèles au répertoire légué par leurs ancêtres. S'ils le faisaient, c'est parce que, malgré une pratique déjà ancienne de l'écriture, l'Occident fonctionnait encore à l'époque dans l'esprit d'un régime de civilisation orale.

S'il s'agit effectivement d'un héritage, aucune génération ne veut en perdre la fibre et couper ce lien ombilical qui lie les Anciens (ancêtres) aux vivants au risque d'égarer les futures générations dans des cultures étrangères. Conscients de ces dangers et de l'importance de sauvegarder les cultures africaines, les écrivains les reprennent dans leurs œuvres pour les consigner à jamais comme une mémoire à partager. Le proverbe est alors cette source de connaissance qui permet à l'homme de générer des énergies créatrices. Ces énergies se déploient dans le sens d'un monde globalisé où chacun est interpellé afin de contribuer à la construction d'un monde paisible. Un monde paisible du moment où certains citoyens, nous parlons ici d'autres migrants, sont exclus des processus de création de valeurs ajoutées. S'il est convenu que :

dans la parole traditionnelle africaine, l'on ne fait pas de distinction tranchée entre les genres sapientiaux comme l'adage, la maxime, la sentence, l'apophtegme, l'aphorisme et le dicton, [...]

dans leurs œuvres, les auteurs africains non plus ne se soucient de ces distinctions occidentales. (R. T. Deho, opt.cit. p.83)

Partant de cette compréhension, le proverbe est dans l'œuvre littéraire tout texte sentencieux considéré et utilisé dans ce sens. Il n'est d'ailleurs pas exclu, et il est monnaie courante, qu'un auteur emploie des proverbes formulés pour la circonstance, différents de ceux issus du milieu purement traditionnel.

Nous avons pu répertorier ainsi dans ces œuvres, des proverbes que nous avons classés selon les thèmes qu'ils évoquent. Ainsi donc, les avons-nous subdivisés en cinq valeurs axiologiques en lien avec le fait migratoire.

1.1. Les proverbes de courage / de la bravoure

- La curiosité est une épine sous le pied. (*F. Diome, 2010, p.63*)
- Dans un environnement où l'espoir représentait l'investissement commun, les changements hypothétiques conditionnent les conduites au jour le jour. (*F. Diome, 2010, p.161*)
- La fortune est incertaine mais, dans sa rotation permanente, elle peut faire des fauchés du moment les prospères du lendemain. (*F. Diome, 2010, p.161*)
- Le premier filet à l'eau n'est pas forcément le premier à remonter la prise ! (*F. Diome, 2010, p.194*)
- Les guerriers poussent un cri en montant à l'assaut, mais ils rangent leur sabre en silence. (*F. Diome, 2010, p.203*)
- Les sages ne rapportent pas tout ce qu'ils ont vu en forêt. Si les marins se mettent à décrire toutes les péripéties de leur navigation, ils n'auraient plus ni le temps ni le courage de retourner en mer. (*F. Diome, 2010, p.236*)
- Un homme blessé est pire qu'un lion affamé. (*F. Diome, 2010, p.311*)
- On connaît mieux son homme quand on a traversé des épreuves avec lui. » (*F. Diome, 2010, p.311*)
- Certains maux se gardent dans le ventre. [...] Une douleur éventée attire les vautours. (*M. Ilboudo, 2018, p.96*).
- « Que vaut un petit cul de nègre face à la misère ? » (*M. Ilboudo, 2018, p.111*).

Aucune action humaine ne peut s'accomplir sans une prise de courage des acteurs. Les sociétés textuelles dans ces œuvres sont une société rurale et urbaine. En effet, dans *Si loin de ma vie*, le lieu de narration est l'espace urbain dans une capitale dont les caractéristiques se rapportent bien à celles d'une grande ville d'Afrique subsaharienne. Tandis que dans *Celle qui attend*

l'action se passe essentiellement dans un paysage rural. Chez Diome, les populations dépendent fortement de la pêche et de l'agriculture comme nous le témoignent ce passage :

Arame et Bougna étaient de la même classe d'âge, [...] elles se retrouvaient pour aller aux champs ou au puits. [...] Arame n'avait eu que deux fils, mais elle n'en était pas moins écrasée par le poids de la famille : son aîné, qui était pêcheur, avait péri trentenaire dans une tempête, lui laissant une nombreuse descendance sur les bras. (F. Diome, 2010, pp.13-15)

Dans certains cas, de nombreuses pénuries entachant cette dépendance du travail de la terre, sont à l'origine de la mobilité des paysans. En tout cas pour se nourrir, il est normal dans une situation de précarité de se déplacer d'un lieu à un autre. Mais dans cette œuvre, cette contrainte qu'on pourrait bien analyser dans d'autres réflexions n'est pas la cause fondamentale du départ des migrants en Occident. Le type de migration qui nous intéresse ici, puisqu'il y a d'autres formes de migration dans l'œuvre, est celle clandestine nourrie et entretenue par la flamme de la pure jalousie. Sur ce fait écoutons cette conversation des deux mères :

Bougna avait convaincu Arame de venir avec elle chercher des fruits de mer. Elle qui d'ordinaire préférerait la pêche de proximité avait choisi cette fois la plage la plus reculée, cachée derrière les derniers champs du village. [...] Lorsqu'elles furent sous l'ombre d'un grand baobab qui montait la garde depuis des siècles, Bougna décida de rentrer dans le vif du sujet :

- je...ah ! Brrr ! Je voulais te parler de nos fils.

- Nos fils ?

- Oui, nos fils, Issa et Lamine ; eux aussi pourraient partir en Europe.

- Partir en Europe ?

- Oui, partir en Europe, réussir comme les autres et améliorer notre sort.

- Mais comment pourraient-ils partir ? fit Arame dubitative. Les enfants de ta coépouse, eux, partent grâce aux bourses qu'ils ont obtenues. Même pour leurs papiers, il paraît qu'ils ont reçu de quoi régler tous les frais. Nos fils, eux...

- Eux aussi peuvent y aller, l'interrompt Bougna. Ils peuvent partir, sans diplômes, sans bourses et même sans papiers.

- Es-tu sûre de ce que tu dis ?

- Parfaitement certaine. J'ai entendu les enfants de ma coépouse : certains de leurs copains sont déjà en Europe, sans bourses ni papiers. Et d'autres vont partir bientôt. Tu as entendu parler des pirogues qui vont en Espagne, quand même ?

- Les pirogues, euh...

Arame écarquillait les yeux, songeuse. Elle avait, certes, entendu parler des pirogues de clandestins, mais distraitement. Elle, qui avait déjà perdu son fils aîné en mer, n'avait jamais voulu envisager son second affrontant un tel péril. (*F. Diome, 2010, pp.63-66*)

Jalouse de la réussite des enfants de sa coépouse, Bougna essayait de convaincre son amie Arame afin qu'elles aident leurs fils à migrer vers l'Espagne clandestinement.

Pourtant, chez Monique Ilboudo, les populations se nourrissent d'un salaire de la fonction publique et de l'argent qu'elles obtiennent des petits commences dont la précision est contenue dans ces passages suivants :

- L'école, le bureau climatisé et autre, c'était trop long et trop compliqué. (*M. Ilboudo, 2018, p.10*)
- Ma mère avait dû établir un atelier de couture à la devanture de la maison... (*M. Ilboudo, 2018, p.18*)

Tous ces faits et cette précarité ambiante dans lesquels vivent les personnages ne peuvent que déclencher leur envie de quitter leur territoire pour l'ailleurs. Tout était donc réuni pour prendre le courage et partir. Le courage est le seul soutien qui vous reste quand la question de survie s'impose.

1.2. Les proverbes de la solidarité / de l'entraide

- La nature ne donne jamais sans prendre quelque chose en échange. (*F. Diome, 2010, p.14*)
- On peut souffrir de la gale, mais de là à se gratter l'aîne en public, il y a une marge à ne pas franchir. (*F. Diome, 2010, p.17*)
- L'affront est une flamme contagieuse, par empathie nous brûlons de la douleur d'autrui. (*F. Diome, 2010, p.20*)
- Quand la foi pose son doigt péremptoire sur le curseur de la pensée, les bonnes âmes disent simplement Amen. (*F. Diome, 2010, p.28*)
- L'aveugle ne prête pas ses yeux. (*F. Diome, 2010, p.67*)
- Enfanter, c'est ajouter une fibre de vigile à notre instinct de survie. (*F. Diome, 2010, p.99*)
- Voir ce que la pauvreté fait des humains est une torture infligée à l'âme. (*F. Diome, 2010, p.152*)
- On ne prêtait pas seulement par générosité mais pour avoir soi-même la garantie de pouvoir compter, à son tour, sur celui à qui

on rendait service, si d'aventure la situation évoluait défavorablement. (F. Diome, 2010, p.161)

- C'est quand la sécheresse semble interminable que le Sahel reverdit et fleurit, fécondé par une pluie inattendue. (F. Diome, 2010, p.186)
- Rien n'est plus agréable qu'un soulagement inattendu. (F. Diome, 2010, p.208)
- On reconnaît la fortune du Peuhl au nombre de ses bêtes ! (F. Diome, 2010, p.239)
- Aider quelqu'un, c'est l'aider à ne plus avoir besoin de vous. (F. Diome, 2010, p.241)
- Le gibier pousse parfois les chasseurs à se disperser en forêt, mais cela ne change rien à leur amitié. (F. Diome, 2010, p.264)
- Partager la sincérité d'une émotion, c'est transmettre l'essence de ce que nous sommes. (F. Diome, 2010, p.286)
- Retrouver un ami, c'est toujours retrouver un monde. (F. Diome, 2010, p.303)
- Tout ce qui pousse dans la ferme, appartient au fermier. (F. Diome, 2010, p.306)
- Demande-t-on à un aveugle s'il veut recouvrer la vue ? (M. Ilboudo, 2018, p.30)
- Mais le hasard connaît les chemins les plus tortueux pour vous dévier de votre trajectoire. (M. Ilboudo, 2018, p.48)
- Lorsqu'on ne peut retenir son pied, il faut savoir retenir sa langue ! (M. Ilboudo, 2018, p.84)
- L'immensité de la mer est faite de gouttes d'eau. (M. Ilboudo, 2018, p.101).
- Qui mendie, ferme sa gueule. (M. Ilboudo, 2018, p.108).
- Dieu fait lever son soleil sur les méchants et sur les bons. (M. Ilboudo, 2018, p.123)

Le témoignage fait sur la vie des populations par les proverbes y compris les immigrés est associé à une création esthétique du langage tentant à manifester cette solidarité qu'elles expriment entre elles. Aussi, à côté de celle que se vouent les migrants eux-mêmes, il y a cette solidarité et complicité manifestes et illogiques qu'entretiennent leurs mères, surtout chez Fatou Diome ou entre la mère et son fils. L'usage de ces proverbes est une déconstruction de l'identité de l'Africain, sa sagesse en tant qu'être solidaire à autrui au point que R. Colin (1965, p.11) considère le proverbe comme « *le miroir immobile d'un lac où l'on peut lire le reflet de telle face de la sagesse* ». Dans cette dynamique de manifestation de la solidarité populaire et communautaire, A. Ouédraogo (opt. cit, 2006, p.276) déclare que « *l'individu doit son sens à la place qui lui*

est accordée dans la chaîne de solidarité familiale », surtout que l'homme n'est rien sans les hommes, comme nous le certifie Seydou Badian.

1.3. Les proverbes de la nostalgie

- Les honneurs ont si peu de saveur, quand ils sont reçus loin de ceux qui comptent pour nous. (F. Diome, 2010, p.94)
- Les scènes de ménage sont des guerres sans vainqueur, elles laissent toujours derrière elles des cœurs également meurtris et pareillement assoiffés d'amour. (F. Diome, 2010, p.123)
- Il est toujours plus facile de partir, quand on éprouve de la colère contre ceux que l'on quitte. (F. Diome, 2010, p.150)
- Si l'oubli ne guérit pas la plaie, il permet au moins de ne pas gratter en permanence. (F. Diome, 2010, p.195)
- Ceux qui nous oublient nous assassinent. (F. Diome, 2010, p.265)
- A défaut de savoir qui on est, on sait toujours à quelle famille on appartient. (F. Diome, 2010, p.319)
- Et le temps, ennemi de la mémoire, finit par faire son œuvre. (M. Ilboudo, 2018, p.72)

La nostalgie est un sentiment de choc causé par des pensées obsédantes sur un lieu qui vous manque. C'est un sentiment de regret que les migrants ressentent parce qu'ils ne sont pas au bon endroit où ils auraient rêvé vivre et connaître une promotion sociale. Ce regret est aussi dû au manque de la chaleur humaine qu'on aurait souhaité humer à un temps donné. Parallèlement à ce ressenti des migrants, leur attente dans leur village d'origine est vécue comme une période inféconde, de dure épreuve, surtout pour les épouses restées fidèlement en village attendant leur probable retour. Le discours proverbial a cette figure symbolique de ramener l'homme à ses réalités, à son état d'esprit.

1.4. Les proverbes de la mort

- On ne dédaigne pas le son quand on n'a pas de mil. (F. Diome, 2010, p.44)
- Une bataille entre coépouses est toujours une déclaration de guerre entre deux lignées. (F. Diome, 2010, p.48)
- La progéniture d'une épouse indocile n'apporte que déception. (F. Diome, 2010, p.67)
- Rien de ce qui flotte n'échappe à ce qui vole. (F. Diome, 2010, p.176)
- Avant de regretter les morts, il faut aimer les vivants. (F. Diome, 2010, p.179)

- La quête d'une source peut, parfois, pousser l'humain dans le gouffre. Le rêve n'est pas une solution, pire, sa persistance transforme les envies en supplices. (F. Diome, 2010, p.226)
- Quand on se croit mort, c'est qu'on n'est pas encore mort. (F. Diome, 2010, p.242)
- On nous tue, on ne nous déshonore pas ! (devise) (F. Diome, 2010, p.318)
- Le confort est une drogue qui, vite, asservit. (M. Ilboudo, 2018, p.63).

Si la mort est un processus normal de régénération de la nature, certaines morts sont choquantes, au sens où elles ne sont pas purement biologiques. La solitude dans laquelle se retrouvent d'une part les migrants, loin de leur terre natale et d'autre part les familles surtout les épouses restées au pays, est une forme de mort symbolique puisqu'ils sont psychologiquement abattus, pris dans le piège de l'immigration. Cette mort dont il est question dans cette analyse est celle des migrants clandestins. Des Africains fuyant pauvreté, guerre, et tout autre cause liée à la déchéance humaine, meurent en cours de route, dans le désert, la mer, etc. L'expression de la mort par le proverbe est donc une technique euphémique de l'annoncer à ses proches afin d'anticiper sur le choc psychologique que pourrait causer la mort d'un être cher. Le proverbe par cette charge poétique est comme cette berceuse qui console l'être éploré. La mort en Afrique est peut-être perçue comme un fait culturel vu la théâtralisation autour. On distingue même la nature de la mort, en bonne et mauvaise. Pour T. Deho (opt.cit., 2005, p.67),

Après la mort, si on a la chance d'être enterré dans son village natal, on est triomphalement accueilli, au pays des morts, dans un autre village, par tous les parents précédemment disparus. Mais lorsque, par malheur, on décède à l'étranger et qu'on est enterré dans un cimetière anonyme, on se retrouve, dans un village hostile habité par des morts égarés qui se font continuellement la guerre.

Les migrants clandestins, qui meurent en brousse, ne connaissent pas une « bonne morte » puisqu'ils meurent dans des situations hostiles et enterrés, s'il y en a vraiment, loin des leurs sans sépulture. Parmi les personnes qui décèdent en traversant le désert pour l'Occident, nous dénombrons souvent des femmes. Or « *la mort d'une mère est un drame qui jette l'effroi et la consternation au point de déclencher les mécanismes de la vengeance qui passe par la recherche de coupable* », comme le souligne A. Ouédraogo (opt. cit, 2006, p.278).

1.5. Les proverbes d'amour

- Certaines peines valent de l'or lorsque leur cause est jugée noble. (*F. Diome, 2010, p.10*)
- Perdre un enfant, toutes les femmes peuvent se l'imaginer, même celles qui n'ont jamais enfanté. (*F. Diome, 2010, p.11*)
- C'est toujours à la maman que les enfants réclament à manger. » (*F. Diome, 2010, p.11*)
- Le cabri passe où passe la chèvre. (*F. Diome, 2010, p.67*)
- Ne choisis pas ton épouse un jour de fête, tu pourrais ne plus la reconnaître après ! (*F. Diome, 2010, p.86*)
- Une calebasse de mil n'empêche pas le bélier de sortir de son enclos, mais elle peut lui donner envie d'y revenir. (*F. Diome, 2010, p.91*)
- Le caneton barbote dans la même fange que sa mère ! (*F. Diome, 2010, p.122*)
- Les hiboux ont beau hululé, ils n'empêchent pas le jour de se lever. (*F. Diome, 2010, p.203*)
- Une femme finit toujours par aimer celui qui lui apporte gloire et richesse. (*F. Diome, 2010, p.223*)
- Celui qui vole de l'huile de palme se trahit par sa bouche rouge. (le lien familial) (*F. Diome, 2010, p.261*)
- Pour garder un homme, il faut le tenir doublement par le ventre (le sexe et la nourriture). (*F. Diome, 2010, p.268*)
- On ne récupère pas un homme parti à l'aventure comme on récupère une calebasse prêtée. » (*F. Diome, 2010, p.273*)
- Même les plantes sont assez intelligentes pour contourner les pierres sous le sol et trouver les meilleurs terreaux pour leurs racines. (*M. Ilboudo, 2018, pp.7-8*)
- La vérité ne saurait être dissimulée longtemps. (*M. Ilboudo, 2018, p.28*)
- Les images inconvenantes aiment les esprits vacants. (*M. Ilboudo, 2018, p.78*)
- Qui connaît le poids du fardeau à porter ne doit pas manquer du bourrelet adéquat ! (*M. Ilboudo, 2018, p.114*)
- Il faut balayer sa case pour donner tort au scorpion ! (*M. Ilboudo, 2018, p.115*)

En général, ces proverbes portent sur l'amour charnel, ce sentiment d'affection manifesté à l'égard d'un être. Ils sont peu nombreux ces immigrants qui désirent rapidement revenir dans leur pays d'origine. On pourrait comprendre que les dures réalités dans lesquelles ils vivent « là-bas » en est la raison. Mais ceux,

surtout les femmes, qui les attendent au pays pour fêter au son de la cora leur retour brûlent d'impatience. Qu'on le comprenne, s'abstenir plusieurs années à attendre un retour en héros de son homme parti pour une aventure incertaine est une période d'infortune qu'aucune femme ne peut supporter. Le contexte d'usage de ces proverbes donne cette manie à la femme de savoir comment entretenir son homme à son retour sinon « *on ne récupère pas un homme parti à l'aventure comme on récupère unealebasse prêtée.* » Il faut se doter d'une stratégie, avoir une approche participative pour enfin lui réserver un accueil à la hauteur de l'absence.

Il est évident que certains proverbes n'ont pas forcément de lien logique avec le thème proposé. Toutefois, nous les avons regroupés selon leur contexte d'utilisation. Il peut paraître que la logique de contextualisation que nous avons voulu relever ne soit pas plus explicite, mais il reste que les proverbes utilisés dans ces œuvres expriment une volonté des auteures de justifier la vie dans une situation de migration. Une analyse de ces différentes thématiques révèle qu'il faut au migrant et aussi à tous ceux qui y sont impliqués un courage et une ténacité sans faille. Dans leurs épreuves, les migrants ont besoin du soutien de tous, de leurs camarades d'in-fortune, et de leur famille. Cette période de jouissance ne saurait perdurer puisque tôt ou tard s'installera la nostalgie. Malgré tout, l'amour est ce sentiment qui peut consoler les cœurs des humains avant que la mort ne les sépare.

À l'observation, nous pouvons en conclure que la méthode de transcription et de réécriture des proverbes dans ces œuvres est une forme de garder et diffuser la tradition orale des sociétés africaines. Allant dans cette pensée, S. Viellard (2016, p.9) déclare : l'analyse culturologique actuelle des proverbes part d'un présupposé très répandu depuis le romantisme, qui a fait des proverbes à la fois le conservatoire de la sagesse des nations et l'un des éléments inaliénables d'un patrimoine culturel souvent revendiqué et défendu.

Les cadres d'expression de ces textes oraux africains se faisant de plus en plus rare, le seul moyen de les sauver reste leur insertion dans la production écrite. Depuis les indépendances les écrivains ont vite opté pour cette innovation narrative en faisant de l'oralité une source intarissable d'inspiration. Et le migrant romanesque en quittant ce pays, part avec cette culture qu'il mettra en contact avec celle occidentale puisque, seule dans ce nouveau monde, la culture même si elle a une dimension

importante de représentativité, peut connaître une chute désagréable avec le temps comme l'atteste cette pensée de A. Césaire (1955, p.10) :

J'admets que mettre des civilisations différentes en contact les unes avec les autres est bien ; que marier des mondes différents est excellent ; qu'une civilisation quel que soit son génie intime, à se replier sur elle-même, s'étoile...

L'insertion des proverbes et par-delà des genres oraux dans la production romanesque constitue un dialogue assez important entre la culture africaine et celle occidentale. Car la narration romanesque cohabite désormais avec l'oralité africaine dans un espace fictionnel. Dans la perspective de l'intertextualité ou de l'interculturalité cela dénote que le roman africain épouse une vision assez large et constitue véritablement un genre qui phagocyte les genres oraux.

Désormais, le migrant africain est le messager qui ira prêcher la tradition orale, mieux la culture africaine à l'autre bout de la planète et qui servira aux peuples à rédiger leur histoire commune. Si le proverbe en tant que système spécifique d'énonciation a eu autant d'écho en Afrique, c'est parce qu'il a en quelque sorte permis aux dépositaires de la parole d'aiguiser et d'embellir leur parole dans les récits légendaires.

2. L'analyse de la légende

À la différence du mythe qui révèle des phénomènes d'un univers cosmogonique et étiologique, la légende, elle, est un récit oral d'actions fantastiques qui dépasse la compréhension de l'Homme au regard de son amplification du fait au sens où T. Deho (opt. cit., 2005, p.69) souligne que « *la légende nous relate des faits historiques grossis, transformés par l'imagination populaire et la création poétique.* »

Elle dépeint les hauts faits d'un personnage emblématique d'une communauté donnée. Ce personnage aura sauvé de par ses actes de courage, de bravoure, in extremis, les populations d'un quelconque mal. Et depuis lors, les griots, maîtres de la parole, et « gardiens des temples » et cultures communautaires ne cessent à chaque occasion cérémonielle de rappeler aux descendants et à toute la communauté ces faits marquants de leur vie commune comme c'est le cas de la légende de la reine Diâhère Tèw No Mâd. Dans l'œuvre *Celles qui attendent*, il s'agit de cette légende de la reine Diâhère étalée sur six (6) pages, de la page 92 à la page 97. Cette légende raconte sans conspiration le courage de cette brave

reine « *qui avait une coépouse et un beau fils plus âgé que le sien* » (p.92). En fait, « *bien que première épouse, elle avait d'abord eu des filles, de sorte que la seconde épouse fut la première à donner un fils au roi* » (pp.92-93). À partir de cet instant, et parce que son mari prend de plus en plus l'âge, elle avait hâte de savoir lequel des deux fils succéderait à leur père après sa mort. Elle entreprit alors d'interroger les devins, et fut informée que « *si le roi tenait à garder son trône, le sang d'une de ses épouses devait servir de libations au bois sacré* » (p.93) sinon il anéantirait avant même la mort du roi ; par conséquent, il n'y aura pas de successeur. Elle décida alors face au mutisme de son mari de se trancher la gorge à son absence. Devant ce fait marquant l'esprit de la communauté, « *on délibéra et, sans nulle réticence, le fils de la défunte Diâhère fut promu héritier du trône* » (pp.96-97).

Introduire une telle légende et sur plusieurs pages, éclaire sur le sacrifice qu'une mère peut consentir pour sa prospérité, son enfant et sa communauté. La reine a sauvé le royaume des ancêtres d'un ouragan qui augurerait un lendemain douloureux pour ces peuples.

L'auteure établit ici un rapprochement illogique entre la reine et les mères Arame et Bougna. D'emblée on s'aperçoit d'un côté que ces personnages s'identifient par leur recherche de bonheur pour leur fils. Chaque mère s'est investie à répondre aux préoccupations légitimes de son enfant. Mais sous un autre angle, il ressort que contrairement à la reine Diâhère qui s'est tranchée la gorge pour l'épanouissement de son fils, Arame et Bougna, sous la flamme de la jalousie décident de sacrifier leurs fils sur l'autel de l'immigration clandestine. Dans ce sens nous ne sommes pas convaincus que ces migrants porteront la culture africaine au-delà des frontières puisque le risque de péril en chemin est très énorme. Cette dichotomie de la représentation symbolique légendaire aboutit à une parodie qui « *tient de la tension entre la ressemblance symbolique qui rapproche les deux sacrifices et la différence sémantique qui les sépare* » T. Deho (opt. cit., 2005, p.71). Le fils de la reine, sera un « *gardien des temples* » africains tandis que ceux de Arame et Bougna seront des fossoyeurs de leur propre culture s'ils meurent sans atterrir sur la terre de leur paradis.

Dans l'œuvre *Si loin de ma vie*, c'est la légende du colibri, cet oiseau-mouche, qui est décrite sous fond d'interpellation. La légende est cet autre genre de la littérature orale auquel les romanciers ont recours dans le récit. C'est une imbrication de

genres qui donne au roman africain sa notoriété, son originalité. La romancière introduit dans ce roman cette légende :

Un jour, il y eut un immense incendie de forêt. Tous les animaux terrifiés, atterrés, observaient, impuissants, le désastre. Seul le colibri s'activait, allant chercher quelques gouttes avec son bec pour les jeter sur le feu. Au bout d'un moment, le tatou, agacé par cette agitation dérisoire, lui dit : « Colibri, n'es-tu pas fou ? Ce n'est pas avec ces gouttes d'eau que tu vas éteindre le feu ! Le colibri lui répondit : « Je le sais mais je fais ma part ! » (M. Ilboudo, 2018, p.101).

Venant d'une légende amérindienne, cette légende s'est inspirée du récit d'une fable. Par cette histoire, la romancière interpelle sur l'urgence à mutualiser les actions en vue d'accélérer le processus de développement. Aussi, entend-elle faire sa part au travers de son engagement littéraire. Pour elle donc, « *une goutte d'eau, ça compte. Et une goutte d'eau, c'est à [sa] portée* » (M. Ilboudo, 2018, p.101). Elle est par là « ce colibri » qui contribue à la création d'un monde meilleur par le phénomène du brassage culturel. L'incorporation des genres de littérature orale dans l'écriture du roman doit donc éclairer et guider les actions des humains dans l'acception de l'interculturalité comme moyen d'intégration sociale et culturelle.

Dite dans le texte par un migrant, cette légende invite chaque citoyen du monde à s'investir pour la reconquête d'un monde plus stable, sorti des cendres de toutes les crises qui secouent actuellement l'humanité. Pour le migrant, autant il apprend des valeurs des autres comme c'est le cas de Jeanphi avec cette légende amérindienne, autant il a l'obligation de faire de la promotion de ses valeurs intrinsèques, un sacerdoce, une obligation quotidienne.

Ce montage de la légende dans ces deux textes subsahariens confirme l'objectif des premiers écrivains africains comme le constate M. Kane (1982, p. 80) :

Des romanciers africains ont souvent fait jouer leur double héritage traditionnel et moderne. A ses débuts, le roman se met au service du groupe social, de la collectivité. Les écrivains ressentent le mépris culturel dans lequel la colonisation tient l'Afrique comme une injustice, dans un premier temps, et comme une agression par la suite. Dès lors, ils s'emploient à redresser l'image de

l'Afrique noire en Europe et s'ouvrent ainsi à la littérature traditionnelle.

Pour redresser cette image, il faut aux Africains une présence physique en terre européenne pour se faire entendre de quelque manière que ce soit. C'est tout le sens de l'extension du phénomène migratoire (même si elle peut paraître plus économique) malgré les multiples dispositions prises pour empêcher les potentiels migrants. Au bout de leur sacrifice, en bien ou en mal, le peuple est toujours là avec des chants pour matérialiser les événements.

3. Étude des chants

Selon le constat de Deho (opt. cit., 2005, p.73) :

il n'y a pas de roman dont le fil narratif ne soit coupé par de nombreux textes poétiques. Ceux-ci se présentent sous la forme de poèmes, de chants, de prières, d'incantations, de paroles de pleurs, de cris de guerre ou d'harmonies musicales.

C'est dire donc le besoin pour l'écrivain africain de transcrire l'émotion de son peuple à chaque occasion. Toutefois, contrairement à l'œuvre de Fatou Diome où on dénombre principalement trois chants, chez Monique Ilboudo ce genre de la littérature orale n'est inscrit dans la narration. En voici un, fredonné dans l'œuvre de Diome :

Ayo, ayo, Lamine Yandé ! Nanyo ké ndidné laya no makholé mbiné !
Thiora Mbaye thiora diéga ké lolona ! Yalanam oyalo mbélane,
Famara Diamé ! Doudou mame, gati mbiné eh ! Kôr né néwa ! » Ce qui veut dire : « Ayo, ayo, Lamine Yandé ! Écoutez l'oiseau chanter à l'entrée de la maison ! Thiora Mbaye, Thiora, tu as des raisons de pleurer ! Chante-moi une belle berceuse, Famara Diamé. Doudou Mame revient à la maison ! Un homme, ce n'est jamais insignifiant dans une demeure ! » (F. Diome, 2010, pp.283-284)

Ce chant est fredonné pour la première fois par Arame pour taire la petite fille de Daba, enfant qu'elle obtient à l'absence de son mari Lamine ; par infidélité donc. Ce chant est loin d'être une simple berceuse quand on se projette sur le contexte de son emploi. Elle est utilisée dans un contexte difficile pour la mère de Lamine qui s'impatiente maintenant du retour de son fils. Il y a plusieurs années maintenant que les mères n'ont pas d'informations directes sur leurs enfants bien que ce soit elles les porteuses de ce funeste projet. Alors que l'amour entre Lamine le migrant, et Dabla commençait à se brouiller (avec bien entendu cet acte d'infidélité),

la belle-mère se sentait obliger de la protéger en attendant son fils. La deuxième occasion où le chant a été une fois de plus entonnée, cette fois-ci par Bougna, était celle du mariage de Lamine et Daba (p.326). En réalité, cette berceuse connue par tous dans la communauté, est inventée à cette occasion pour consoler et encourager toutes les femmes esseulées, qui vivent la plus grande solitude du fait de l'immigration de leur mari vers l'Europe depuis des années sans retour. Dans cette épreuve, toutes les tentatives de compassion sont bonnes surtout pour la promesse du fils de Bougna, Issa, qui manque toujours à l'appel du retour. L'amour est la seule chose qui résiste à toutes les tentations, pouvons-nous en conclure à l'issue de ce mariage qui paraissait compromettant au regard à cette marque d'infidélité. Mais tout porte à croire que l'amour renferme une puissance inouïe qui transcende certains débordements pour propulser les acteurs sur de nouvelles bases. Le deuxième chant du texte s'inscrit totalement dans ce principe. En effet, il est chanté par Arame à cette même occasion de mariage où chaque mère des mariés était invitée à prendre la parole devant l'assemblée. Écoutons ce qu'elle chante : « *I mbouh ndighil, yassolâtène mana rôg sôm a sobé...Orimtèle doyou khâthièle a né moya...* » (p.325)

Ce chant évoque selon l'auteure la force de l'amour et la puissance des liens de sang. Le chant appelle la mère à sa responsabilité de même que l'enfant, le migrant ici, qui a la responsabilité de la perpétuation des valeurs authentiques de l'Afrique.

Diome et Ilboudo ont donc puisé leurs ressources narratives du vécu des populations de leur milieu culturel et du schéma actuel de la migration. Dans ce sens M. Kane (opt. cit., 1982 p.203) pense alors que

La méthode de transcription et de réécriture des [textes oraux] entreprise par les écrivains africains est une forme de diffusion et de sauvetage de la tradition des sociétés africaines. Pour Yves-Emmanuel Dogbé, il était important d'adopter une mesure conservatoire ou un musée traditionnel qui, non seulement sauve certains textes mais aussi apporte des informations à ceux qui veulent se renseigner sur le passé.

Pour ces auteures, à écriture réaliste et simpliste, le migrant est dorénavant investi de toutes les prérogatives promues pour le partage de la mémoire culturelle africaine.

L'incorporation des genres littéraires dans le roman prouve ici que les écrivains africains manifestent la volonté de perpétuer leur

culture. Ce dialogue entre genre écrit et genre oral converge vers l'idéalisation du roman africain. Par l'effet de l'intertextualité, le roman se construit en intégrant les genres de la littérature orale, intègre le discours oral dont l'analyse se prête à l'interdiscursivité. Ainsi, pourrions-nous considérer que c'est par la pratique de plagiat comme méthode intertextuelle que les genres oraux sont convoqués dans le roman puisqu'ils sont d'auteurs anonymes comme cela se pratique dans la source c'est-à-dire à l'utilisation première de ceux-ci dans la société traditionnelle africaine. C'est pourquoi il faut comprendre dans cette logique dialectique des genres un processus d'examen des cultures pour se construire et se situer dans la dynamique de la communication interculturelle. Par ce canal de dialogue et de cohabitation des cultures et donc des hommes aussi, la culture devient un déterminant des structures de cohésion. C'est un transfert de genres oraux dans le roman créant ainsi un texte hybride à partir de l'intertexte.

Conclusion

Dans les romans de Monique Ilboudo et Fatou Diome, la narration reste fortement tributaire de l'esthétique de la littérature orale. Chacune a su exploiter judicieusement les ressources de la tradition orale dans sa création romanesque. À partir de l'analyse de ces deux romans, *Si loin de ma vie* et de *Celles qui attendent*, il est juste de comprendre que ces deux romancières ont élaboré un recyclage de certaines structures de la littérature traditionnelle orale à savoir le proverbe, la légende et le chant. Si la légende permet de vanter les mérites d'un personnage majeur dans la vie d'une communauté, le proverbe, lui, inaugure cette cérémonie au cours de laquelle tous ces hauts faits marquants sont dévoilés. Dans la théâtralisation des événements, l'intervention du chant apparaît comme un moment de pleine jouissance. Ce déploiement de la ressource culturelle africaine dans la création romanesque de migration, porte sur le dos du migrant une charge symbolique et sémantique. Le symbole d'une représentation de la culture africaine et le sens que le migrant ne doit être déconnecté de sa source. Il doit à partir de son point de chute témoigner de son appartenance à une société de culture de valeur. Il dispose de tous les moyens pour réussir cette tâche puisque

au XX^e siècle, le migrant était peut-être naïf, mais aujourd'hui grâce au développement des TIC, il est moins. Grâce au téléphone portable, aux réseaux sociaux dont Internet, le migrant actuel

devient un citoyen du monde dans ce village planétaire comme l'indique le sociologue canadien Mc Luhan. [Et]avec la cybermigration maritale qui s'en est suivie, les migrantes sont devenues des actrices sociales dans le cyberspace³.

Il participe aux débats au même titre que les autres citoyens du monde. Toutefois, l'immigré africain en Europe est le plus souvent confronté à des problèmes de reconnaissance, d'insertion socio-économique. Ce traitement qui lui est réservé nourrit et alimente la notion d'altérité. Le choc de culture mal négocié aboutit à des tensions interhumaines conduisant ainsi à une dégringolade déplorable des relations au sein des communautés.

Ces genres de la littérature orale, portés dans chacune des œuvres par plusieurs voix narratives est une obsession et un rappel permanent au migrant vis-à-vis de son devoir. Cette revalorisation qui conduit à la réappropriation culturelle et identitaire des romancières « s'apparente davantage à la réutilisation » (Joseph Paré, 1997, p.148) de la littérature orale. Et cette littérature orale, source de savoir, est ventilée partout par le jeu de la mobilité culturelle car un savoir qui n'est pas partagé cesse d'être un savoir. Au regard de l'intérêt qu'accordent les écrivains africains à la tradition orale dans la production littéraire, des mesures conservatrices doivent être prises comme l'organisation des journées de promotion de la littérature orale, la mise à disposition de moyens financiers conséquents dans la recherche en études culturelles notamment en littérature orale et l'organisation de plus d'activités scientifiques pour vulgariser les résultats de ces recherches scientifiques.

Références bibliographiques

- BADIAN, S. 1972. *Sous l'orage, suivi de la mort de Chaka*, Paris, Présence Africaine.
- BORGOMANO, M. 1998, *Ahmadou Kourouma, Le «guerrier» griot*, Paris, L'Harmattan.
- CÉSAIRE, A. 1955. *Discours sur le colonialisme, suivi de Discours sur la Négritude*, Paris, Présence Africaine.
- COLIN, R. 1965. *Littérature africaine d'hier et de demain*, Paris, ADEC.

³ MANKOU, B. A., *La migritude ou l'impact de la migration dans les œuvres littéraires des écrivains originaires d'Afrique en France*. Consulté le 20 septembre 2021. consultable à <https://hal-normandie-univ.archives-ouvertes.fr/hal-03139394>.

- COULIBALY, A. 2007. *Mobilité des objets culturels, Intertextualité et Postmodernisme littéraire dans le roman africain francophone*. En-Quête N°17.
- COULON, V. et GARNIER, X. 2011. *Les Littératures africaines, textes et terrains*, Paris, Editions Karthala.
- DEHO, R. T. 2005. *Création romanesque négro-africain et ressource de la littérature orale*, Paris, Éditions L'Harmattan.
- DIOME, F. 2010. *Celles qui attendent*, Paris, Flammarion.
- ILBOUDO, M. 2018. *Si loin de ma vie*, Paris, Le serpent à plume.
- KANE, M. 1982. *Roman africain et tradition*, Dakar, NEA.
- MANKOU, B. A., *La migritude ou l'impact de la migration dans les œuvres littéraires des écrivains originaires d'Afrique en France*. Consulté le 20 septembre 2021. consultable à <https://hal-normandie-univ.archives-ouvertes.fr/hal-03139394>.
- MWATHA, M. N. 2011. Textes oraux: littérarité et modernité. *Les Littératures africaines*: 241-259.
- OUÉDRAOGO, A. 2006. *L'émergence de l'enfant de l'homme ou le triomphe de l'orphelin dans le conte moore*. *Annales de l'université de Ouagadougou, Serie A, Volume N°4, Juin*: 275-302
- OUÉDRAOGO, A. 1996. *L'épopée des Moose ou la problématique de la quête de l'identité nationale*. *Cahiers du CERLESHS, N°13*, Presses Universitaire de Ouagadougou, Burkina Faso: 221-250
- PARÉ, J. 1997. *Écriture et discours dans le roman africain francophone postcolonial*, Ouagadougou, éditions Kraal.
- VIELLARD, S. 2016. *Introduction: de la parémiographie à la parémiologi*. *Études et travaux d'Eur'Orbem*, Paris: Eur'orbem, Proverbes et stéréotypes: formes, forme et contextes. Consulté le 29 Mai 2022. Consultable à <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01417427>: 7-17.

DISCURSIVISATION FILMIQUE DE L'ORATURE : EXEMPLE D'UN CERTAIN MATIN DE FANTA R. NACRO

Pingdewendé Paule Valérie KOLOGO
Université Joseph Ki-Zerbo
kologovalerie07@gmail.com

Léonard NABALOU
Centre universitaire de Gaoua, Burkina Faso
leo.nabaloum@yahoo.fr

Résumé

Le film *Un certain matin* de Fanta R. NACRO laisse transparaître une place de choix de l'orature dans la mise en discours du récit filmique. A travers les éléments de l'oralité, le cinéaste parvient à construire un univers cinématographique réaliste. Ce réalisme est une modélisation d'un récit créé à base d'images sonores et visuelles inspirées de la tradition orale. D'où l'expression d'une esthétique de l'oralité qui caractérise le récit filmique *Un certain matin*. La trace esthétique de l'orature vient renforcer le réalisme cinématographique et donner une impression de réalité dans un contexte africain. L'orature fait la spécificité du cinéma africain. Elle constitue une source d'inspiration et de création artistique.

Mots-clés : orature, immanence, transcendance, discursivisation

Abstract

The film *Un certain matin* of Fanta R. NACRO reveals a place of choice of orature in speech of the film story. Through the elements of orality, the filmmaker manages to construct a realistic cinematographic universe. This realism is a modeling of a story created based on sound and visual images inspired by oral tradition. Hence the expression of an aesthetic of orality which characterizes the filmic narrative on *Un certain matin*. The aesthetic trace of orature reinforces cinematic realism and gives an impression of reality in a African context. Orature is the specificity of African cinema. It constitutes a source of inspiration and artistic creation.

Keywords: orature, immanence, transcendence, discursivization

Introduction

Le cinéma africain est une arme qui contribue à redorer l'image de l'Afrique ternie par le colonialisme. Puisant sa substance dans les ressources de l'oralité, il est une arme d'affirmation et de promotion d'une identité culturelle africaine. L'oralité qui a dessiné l'histoire de l'Afrique alimente la recherche

scientifique et constitue l'un des thèmes majeurs dans les productions artistiques pour déterminer sa finalité idéologique. Ainsi, ce grand intérêt pour l'oralité nourrit le film de notre cinéaste burkinabè Fanta R. Nacro. A partir des travaux de Joseph Paré sur l'orature, nous voulons examiner la thématique : « *Discursivisation filmique de l'orature : le cas dans Un certain matin de Fanta R.Nacro* ». Mais pourquoi un tel choix ?

D'une part, des recherches antérieures ont défriché le champ de la mise en discours de l'oralité dans le cinéma burkinabè. D'autre part, une panoplie des travaux de J. Paré abordant la question de l'orature s'avèrent propices dans l'élaboration de ce projet à caractère scientifique. Ce sont ces raisons qui nous ont amenés à nous poser les questions suivantes qui vont constituer les grandes orientations de notre étude. Quels sont les éléments fondamentaux de l'oralisation filmique de notre cinéaste traduisant le concept d'orature de J. Paré ? Quels sont les stratégies discursives déployées par ce dernier permettant d'appréhender l'orature dans *Un certain matin* ? Quelle intentionnalité sous-entend la portée discursive de l'orature filmique ? Une telle problématique nous a conduit à formuler une hypothèse principale selon laquelle, ce film repose sur le concept de l'immanence et de la transcendance dans le rapport de l'orature à la discursivisation à travers lesquels les images verbaux et non-verbaux constituent des formes de langage et de discours axés sur l'oralité contextualisée. Ce court métrage est également le lieu de construction et de déconstruction des modèles d'orature qui discursivise le récit filmique et constitue sans doute une portée significative pour nous.

Pour atteindre des résultats probants, nous nous sommes fixées un objectif principal en examinant les éléments immanents et transcendants en présence dans l'oralisation de l'image filmique. Sur cette base, il s'agit pour nous de déterminer les mécanismes de création et de reproduction de l'orature à travers l'organisation syntagmatique et paradigmatique du récit filmique et de dégager l'intentionnalité discursive qui caractérise cette orature. Au regard de toutes ces préoccupations qui entrent dans l'examen de ce projet, nous avons privilégié la théorie de l'herméneutique de l'hybridité où J. Paré exploite le concept d'orature forgé par C. Hagège pour montrer que les productions africaines romanesques et filmiques privilégient l'oralité. Dans sa conception de la théorie de l'herméneutique de l'hybridité qu'il développe dans le sillage de P. Ricoeur, Joseph Paré définit les stratégies discursives issues des

anciens codes de transmission de la parole traditionnelle dans les romans et les films africains qui sont des produits hybrides nés de la rencontre entre la culture occidentale et celle africaine. Cette théorie est une démarche interprétative qui permet d'évaluer tout objet hybride en fonction des faits antérieurs qui ont précédé à sa nouvelle réalisation car ils constituent des formes de langage, des entités significatives. En ce sens, comprendre sa visée sémiotique qui découle de la discursivisation de l'orature, c'est entreprendre la théorie de l'herméneutique de l'hybridité comme « une quête de la signification, une étude du discours signifiant produit par la conjugaison de règles émanant autant de l'esthétique négro-africaine que de celle occidentale » (J. Paré, 1996, p. 355). Sous un autre angle, nous pouvons voir en elle également comme la solution pour résoudre la question des distances culturelles qui se présente dans l'analyse des textes littéraires et filmiques. A ce propos, J. Paré (1999, p.36) cite Paul Ricœur en disant:

(...)une des finalités de toute herméneutique est de lutter contre la distance culturelle, cette lutte peut-elle même se comprendre en termes purement séculaires ou en termes plus véritablement herméneutiques, comme une lutte contre l'éloignement culturel à l'égard du système de valeur sur lequel le texte s'établit ; en ce sens l'interprétation « rapproche », « égalise », « rend contemporain et semblable », ce qui est véritablement autre, propre ce qui était d'abord étranger.

C'est pourquoi au travers de cette théorie, notre méthode de travail va s'appuyer sur les concepts de l'immanence et de la transcendance promulgués par Joseph Paré dans la discursivisation de l'orature pour dégager les stratégies discursives qui en découlent et leur donner du sens. Avant tout propos, nous donnerons un aperçu du film.

1. Synopsis du film

Le film se déroule sur le territoire moaga où Tiiga, un paysan bien connu, vit avec sa femme et ses deux enfants. Un matin, en se rendant en brousse, il trébuche sur son pied gauche et piétine un poussin non loin. Tiiga est intrigué par ces deux faits inhabituels. Néanmoins, il continue sa marche et salue les habitants au passage. A l'entrée de la brousse, il entend le chant étrange d'un oiseau qui va davantage l'inquiéter. Celui-ci se pose des questions au regard de ces trois signes précurseurs d'un malheur. En pleine brousse où il tisse ses chaises en bois, le cri d'une femme trouble son silence. Il se lève et aperçoit une mise en

scène entre une jeune femme et un semblant de fou. Quelques minutes après, il entend encore les mêmes cris. Cette fois l'appel au secours de cette dernière est ponctuée d'une alerte et Tiiga, qui est resté jusque-là embarrassé, se dépêche de décrocher son fusil et de tirer sur le fou qui poursuit la femme avec fougue en brandissant incessamment sa machette. Tout fier de lui, il se dirige vers la femme qui pleure chaudement sur la victime tombée. Mais à sa grande surprise, il voit une équipe de tournage qui se déporte sur le lieu du crime.

Alors, il prend la fuite et se cache dans la brousse lointaine et la victime est conduite à l'hôpital pour des soins et tout se passe bien. La police le cherche en vain au village et en brousse. Mais, son garçon, connaissant sa cachette, le rejoint tard dans la nuit pour lui demander ce que c'est que le cinéma. Le film se ferme avec une musique expliquant la notion du cinéma en dioula.

2. Les stratégies discursives de l'orature

Le film de Fanta R. Nacro inscrit des formes d'orature dans son espace discursif. Cette orature⁴ peut s'entendre comme l'ensemble des savoirs inhérents à certaines sociétés fonctionnant sur la base du style oral et non à celles qui privilégient l'écriture. Son concepteur, Cl. Hagège (1985, p. 84) explique ce mode de fonctionnement de la parole :

La notion de style oral, est à distinguer de celle du style parlé, cette dernière désignant l'usage fait de la parole fait en situation d'interlocution. Le style oral est un véritable genre littéraire. Il s'agit d'une tradition culturelle qui paraît apporter une justification à la création d'un terme, orature, lequel deviendrait symétrique de celui de l'écriture, entendue comme littéraire (souvent à l'exclusion de la tradition, certes tout aussi littéraire elle-même, au sens où elle conserve les monuments d'une culture, mais ne laissant pas de traces matérielles).

Du fait que le film soit un signe complexe condensant à la fois des icônes, du sonore et du plastique, la discursivisation de l'orature peut être évaluée dans la veine sémiotique comme une

4 J. Paré explique dans son ouvrage, *Ecriture et discours dans le roman africain post-colonial*, : « Dans notre analyse, le terme orature est employé pour désigner les éléments de l'oralité qui apparaissent dans la discursivisation romanesque et qui ne constituent qu'un aspect du système d'oralité. » p. 96. Il la prend pour désigner les éléments de l'oralité qui apparaissent dans la discursivisation romanesque et qui ne constituent qu'un aspect du système de l'oralité.

Pour nous, elle se perçoit comme l'ensemble des connaissances relayées au fil du temps de bouche à oreille et aussi les manières de parler et de reproduire l'oralité.

tentative « *d'articuler les aspects de la création (cinématographique) qui témoignent des innovations majeures à partir desquelles il est possible de penser une herméneutique de l'hybridité* » (J. Paré, 1997, p. 6) .

Les innovations majeures dont il fait référence sont les nouvelles stratégies discursives qui structurent les productions romanesques que nous allons exploiter à travers notre analyse de l'orature sous l'angle de l'immanence et de la transcendance.

2.1. L'immanence de l'orature dans la discursivisation filmique

En nous focalisant sur l'adjectif "immanent" défini par Le Petit Larousse Illustré, (2002, p.534) comme ce « *Qui est contenu dans un être, qui résulte de la nature de cet être* », nous pouvons admettre par extrapolation que le concept d'immanence voudrait bien que l'on accorde de l'intérêt à ce qui fait la singularité ou la particularité d'un être ou d'une chose ; autrement dit ce qui se fait naturellement ou qui perdure dans le temps et l'espace. C'est dans cette logique que nous reprenons les mots de Joseph Paré dans sa propre conception de l'immanence sous un angle beaucoup plus structuraliste et anthropologique que philosophique dans son examen de l'orature à travers les nouvelles stratégies discursives qui ont caractérisé les romans post-coloniaux :

Lorsqu'on fait abstraction des diverses connotations dont s'est chargé le concept d'immanence dans le discours critique, on peut en user pour caractériser ces romans post-coloniaux dans lesquels la discursivisation à partie liée les modalités d'actualisation de la parole dans le contexte traditionnel. Ces modalités sont de différents ordres : les reprises de la parole traditionnelle, l'écriture narguée par la parole, l'oralisation de la narration. (J. Paré, 1997, p. 220)

Ce propos de Joseph Paré montre à suffisance que les textes littéraires et filmiques sont des structures signifiantes dont la signifiante des éléments qui les composent est en relation avec leur contexte naturel, leurs sources d'origines.

Ce faisant, examiner le mode d'inscription de l'oralité dans *Un Certain matin* dans la perspective de l'immanence à travers la mise en discours de l'orature, c'est faire recours à certaines stratégies discursives que Joseph Paré appréhende sous l'angle de la discursivisation des textes oraux. En effet, ce court métrage, nous laisse voir à travers les modèles d'oralité que l'orature participe à la production du récit filmique dans la mesure où la caméra de Fanta R. Nacro nous fait découvrir par les images que les sociétés

burkinabè et particulièrement celle des Mossé ont conservé les modes de production de la tradition orale. Cette prise en charge de l'orature, dans l'univers discursif de ce film au niveau immanent, est signalée par le positionnement syntagmatique des proverbes, des chansons, le symbolique et l'humour qui sont des stratégies discursives qui sémiotisent le récit filmique.

2.1.1. Les proverbes

Les proverbes sont des formes de reprise de la parole traditionnelle produits à des moments circonstanciels. Ces ressources de l'oralité puisées par notre cinéaste dans l'imaginaire moaga sont des détours de langage qui sont généralement utilisés en Afrique par les anciens ou ceux qui maîtrisent l'art de la parole africaine. En les réutilisant dans ce récit filmique, Fanta R. Nacro montre le grand intérêt que les Africains et surtout les Mossé accordent à la parole traditionnelle. C'est en voulant créer une sorte d'impression de réalité que notre cinéaste exploite les proverbes comme des formes de discours ancrés dans nos modes de parler au sein de nos sociétés pour servir de support langagier aux images filmiques ou pour justifier certains faits et actions pendant le film. Ces énoncés proverbiaux, comme mode d'expression de la sagesse africaine, constituent des stratégies discursives immanentes qui se déploient à trois niveaux dans cette création artistique.

Dans la séquence du crime, après s'être servi de son fusil en tirant sur Bila, le personnage qui jouait le rôle du fou pendant le tournage filmique d'une équipe de cinéastes en pleine brousse, Tiiga prend la fuite. C'est en ce moment que le proverbe : « Il faut toujours faire attention aux épines sur son chemin » est prononcé par un vieux en hors champ que nous pouvons reconnaître par le timbre vocal. Il montre que la sagesse moaga veut que toute personne soit prudente dans sa vie car elle est remplie d'embûches. De même quand la police fit sa descente dans le village pour enlever le présumé coupable Tiiga, Fanta R. Nacro prête toujours sa voix au même personnage extradiégétique comme pour réprimander Tiiga par l'usage du proverbe suivant : « On pardonne un enfant qui ne suit pas les conseils. Mais un adulte ? ».

Un type de déclaration qui bute sur une interrogation, implique donc une censure sociale qui ne tolère pas l'acte abominable posé par une personne âgée et mure d'esprit. Ce proverbe vient rappeler donc le strict respect des valeurs morales interdisant l'atteinte à la vie d'autrui.

Au regard de la structuration du récit filmique, nous remarquons que ces deux stratégies discursives au niveau immanent de l'orature ne se font pas non seulement en référence au sujet énonciateur mais elles font partie intégrante des habitudes de la communication en terre moaga et en général au Burkina Faso. C'est pourquoi au-delà d'une explication de ces proverbes, c'est la manière dont ces discours ont été reconduits à travers le canal cinématographique c'est-à-dire en hors champs de sorte à intégrer le récit filmique sans pour autant impacter le sens du film qui nous pousse à dire qu'il y a eu un effet de déconstruction de la mise en discours habituelle de ces proverbes dans l'univers burkinabè. L'intégration subtile de ces modalités discursives constitue du reste une façon de mettre en relief un rapport de l'immanence à l'orature dans la discursivisation filmique.

Enfin, c'est dans le dernier plan de cette séquence que se poursuit le procès de Tiiga sous un hangar à l'image de l'arbre à palabre en Afrique. L'expression proverbiale est manifeste dans la conversation des trois vieux à travers la réplique suivante :

- « C'est étonnant ce qui arrive à Tiiga. Ça ne lui ressemble pas. Il a toujours agit avec prudence. *Ce qui doit arriver, arrive forcément. Un sage n'évite pas toujours les erreurs* »

- « C'est vrai. Cet incident était peut être prévu ».

Ces derniers proverbes laissent entendre sans doute que nul n'est maître de son destin et que par conséquent le sage ne déroge pas à cette règle de la vie. Toutes ces modalités discursives extirpées de l'art de la parole chez les Mossé induisent :

L'effet de vérisimilitude à travers l'usage des proverbes puisque ceux-ci constituent des formes énigmatiques qui sont de mise au cours de la palabre. Ils permettent de porter des critiques orientées vers une personne bien précise tout en conservant à ce qui est proféré sa portée générale. (J. Paré, 2000, p. 53)

Ces proverbes ont été réutilisés en situation de palabre comme nous pouvons le voir à travers le contexte et le cadre qui ont permis leurs productions. Ce faisant, ce film informe une orature de par ses instances discursives au niveau immanent dans l'espace discursif du cinéma burkinabè car il signale, par la technique de la voix off, une reprise de la parole traditionnelle tout en prenant en compte le profil de personnes (vieux) qui énoncent ces proverbes et en respectant le caractère anonyme des proverbes.

Cette forme d'inscription de l'oralité n'est pas la seule dans la discursivisation filmique. Nous avons également des chansons traditionnelles.

2.1.2. Les chansons traditionnelles

Elles sont perceptibles à travers la voix audible de Tiiga à deux endroits du film. D'une part, l'entame du film nous laisse entendre Tiiga fredonner allègrement et joyeusement la chanson suivante :

Version moore :

Ye ya ! b bola sawadog rolob biig ye ye

A Rāmbra yaang ya kato

A woto bala m be nēēre

Ye ya woto m be nēēre

B bola sakr yalbr ya

A woto be nēēre

Version française :

Comme je dis :

On a appelé le fils reconnaissant de Sawodogo

De la descendance de Rambré

Ce qui est tout à fait normal

On a appelé celui qui se fait humble pour se faire élever oui !

Ce qui est bien d'ailleurs

Comme je dis : c'est ce qui est tout à fait normal

D'autre part, c'est sous un arbre en pleine brousse que cette chanson est reprise deux fois par celui-ci dès qu'il commence à tremper ses fibres de lianes dans saalebasse pour tisser ses chaises. Cette chanson n'est pas anodine car elle fait partiellement référence à la légende du personnage qui nous donne des informations sur son identité en conjuguant rythme et sonorité de son univers local dépouillé de toute musique instrumentalisée et nous communique le sentiment de joie qui anime Tiiga. En choisissant de faire recours à cette modalité discursive, notre cinéaste permet à son personnage de se reconnaître et de se redéfinir par rapport à son appartenance sociale mais aussi de souligner que ce peuple se fie toujours à l'oralité comme mode de transmission des savoirs qui lui sont dictées par sa descendance. Cette petite plongée légendaire à travers une oralité feinte est une manière pour notre cinéaste de montrer comment l'appropriation des pratiques culturelles dévoile les forces des sociétés mossé et met singulièrement en évidence les aspirations profondes des Sawadogo (Sawodsés) sous le prisme oral teint d'effets stylistiques avec des constructions métonymiques et métaphoriques. Elle est une forme esthétique traditionnelle qui inscrit un rapport d'immanence l'orature au sein de la discursivisation filmique.

Au-delà des chansons, le symbolique comme stratégie discursive peut se lire à travers cette réactualisation de l'orature filmique.

2.1.3. Le symbolique

Dans ce film, Fanta R. Nacro se sert des symboles pour mettre en relief une modalité discursive de l'orature pour traduire un effet de croyance spirituelle à travers le mystère qui les incarne. Ce sont des signes motivés conventionnellement établis par une société à un moment donné de son existence pour leur accorder certaines valeurs sociales ou culturelles. Ils sont très significatifs et importants pour les peuples d'oralité en raison de leur pouvoir de représenter une réalité sociale. N'est-ce pas pour autant que J. Paré cite Tristan Todorov pour signifier:

Le symbole a pour caractère de ne jamais être arbitraire, le symbole n'est pas vide c'est-à-dire que le symbole n'est pas comme le signe linguistique qui lui est arbitraire. La société à un moment donné va décider que telle ou telle réalité va être représentée par tel ou tel objet, il s'établit alors entre cette réalité et le signe qui sera chargé de le représenter un rapport d'équivalence, le signe chargé de symboliser, ou l'objet chargé de symboliser aura été choisi en fonction d'une certaine virtualité, les autres virtualités de l'objet seront mises en veilleuse, celle mise en avance assurant la communicabilité de l'objet symbole. (J. Paré, 1986, p.26)

Sur ce, le symbole peut communiquer une vision, une idée, un point de vue admis par les membres d'une société et c'est à ce niveau que le symbolique prend corps dans la discursivisation filmique car il y a tout un discours qui se dessine à travers les modes d'apparition des symboles sur l'axe syntagmatique du récit filmique. Cette stratégie discursive s'effectue au niveau de certaines techniques cinématographiques à savoir la technique de la contre plongée, des gros plans, des images figées et des voix-off qui informent le public avisé de la présence d'une orature en construction mais aussi au niveau linguistique surtout que certains énoncés du personnage acculturé disent davantage sur les images non verbales. C'est en raison de cette dimension esthétique qui participe à la mise en discours de ces symboles de façon expressive dans le paysage filmique que J. Ouoro (2011, p.191-192) pose le symbolique comme

un processus travaillant le texte dans sa matérialité. Il est un mode créatif d'une signifiante au sens barthésien du terme et qui requiert un décryptage. Dans cette perspective, le symbolique n'est

pas à confiner dans un carcan institutionnel. Au de-là du symbole de convention stricte, le symbolique est au fondement de l'esthétique langagière verbale ou non verbale. Il permet à l'utilisateur d'un langage donné, d'exprimer tout autre chose que ce qui est censé l'être.

Sa conception du symbolique découlant d'une démarche herméneutique est avant tout un travail de décodage et d'interprétation des unités significatives qui donnent du sens aux symboles à travers leur positionnement sur l'axe syntagmatique du récit filmique.

Ce disant, comment s'opère le rapport de l'immanence à l'orature dans la discursivisation filmique par le biais du symbolique ?

Comme nous pouvons le constater, plusieurs symboles font figure de signes prémonitoires dans ce film à travers leurs présences dans les espaces que traversent matinalement Tiiga pour se rendre au champ. Les séquences suivantes sont des exemples pertinents qui dévoilent des instances discursives guidées par la caméra de notre réalisatrice racontant la mésaventure de Tiiga que la nature par malchance a choisi pour être sujet du mauvais sort que présageaient ces objets mystérieux.

-Dans le prologue du film, derrière une bande noire pétrie de fiction symbolisant le petit matin et sur laquelle défile le titre *Un certain matin* et autres informations, la chanson de Tiiga et le chant d'un oiseau diurne envahissent l'écran en hors champ.

-Dans la séquence 1, où Tiiga se rend en brousse, le symbolique est perceptible dans trois espaces différents. Primo, en sortant de sa cour, Tiiga trébuche du pied gauche et se blesse car on y voit du sang que la camera montre en gros plan. Secundo, dans la rue, il piétine un poussin noir que la caméra montre en gros plan ensanglanté. Fino, c'est à l'entrée de la brousse que le cri de mauvais augure d'un oiseau l'accueille.

Tous ces symboles reflètent l'imaginaire africain. A ce propos, J. Ouoro, (2011, p. 192) nous donne l'explication d'un symbole :

Par exemple, si le fait de trébucher du pied gauche, quand on sort de chez soi le matin, peut paraître banal dans un contexte culturel occidental, il n'en va pas de même en Afrique où cela est prémonitoire d'un malheur qu'on aura à vivre dans la journée.

La réalisatrice burkinabè, Fanta Régina Nacro, en exploitant ce symbole issu de l'imaginaire du collectif africain, informe dès l'entame de son film *Un certain matin*, le spectateur averti, de l'aventure malheureuse du personnage principal.

Ce mauvais présage évoqué par J. Ouoro ressort dans les énoncés suivants du personnage principal dont le regard anxieux est montré en plan moyen après ces nombreux signes : « Quel malheur m'attend ? Je trébuche du pied gauche. Je tue un poussin. Et ce chant d'oiseau de malheur ? »

Ce sont donc des signes révélateurs d'un malheur qui se sont avérés vrais car à la fin de cette séquence, Tiiga tire avec son fusil sur un comédien en plein tournage filmique dans la brousse et prend la fuite après avoir réalisé que son destin était au rendez-vous et que l'inévitable venait de se produire sans doute. Nous disons dès lors que ce récit centré sur la valeur des symboles, en Afrique et particulièrement dans le Moogo, produit une impression de réalité qui est mise en relief par la pratique discursive de l'orature sur le plan immanent. En focalisant son intérêt sur le récit qui valide les symboles comme des objets mystérieux ancrés dans nos croyances traditionnelles, Fanta R. Nacro passe par la stratégie du symbolique pour établir le rapport immanent de l'orature à la discursivisation filmique par le biais des techniques narratives de la caméra.



Figure I : Tiiga trébuche du pied gauche. Figure II :Tiiga piétine un poussin noir Figure III : Tiiga vient d'entendre le chant d'un oiseau de mauvaise augure.

En dehors du symbolique, l'humour également fait figure d'une stratégie discursive dans ce film.

2.1.4. L'humour

On ne saurait parler de l'humour comme une stratégie dans la mise en discours de l'orature sans donner les propriétés qui l'accompagnent dans sa réalisation à savoir le rire et la dérision. Ceux-ci sont également des formes d'inscription de l'orature parmi les stratégies discursives de l'orature. Mais que faut-il entendre par humour ? L'humour est une « *Forme d'esprit qui cherche à mettre en valeur avec drôlerie le caractère ridicule, insolite ou absurde de*

certain aspects de réalité, qui dissimule sous un air sérieux une raillerie caustique » (Le Petit Larousse illustré, p.523)

Cela dit l'humour est une forme langagière de véridiction dissimulant une sorte de moquerie où figent le rire et la dérision pouvant aller de la plaisanterie au sérieux. C'est le comique dans la situation de communication entre Tiiga et sa femme au début du film qui nous permet de détecter cette stratégie discursive.

Dans la première séquence, nous voyons Tiiga sortir de chez lui tout serein pour se rendre en brousse sous le regard de sa femme. Mais lorsque son pied gauche heurta une pierre, sa femme s'explosa dans une hilarité totale face à l'inquiétude que montrait le trouble du visage de son époux. Celle-ci s'empessa de l'intimider dans sa faiblesse d'homme en l'interrogeant : « Vous êtes bien superstitieux ? »

Sous cet angle, nous attestons que le jeu de l'humour entretenu par une moquerie n'étant pas de bon goût met à jour le comportement insolite d'un chef de famille. Ici, cette modalité prend la figure d'une auto-dérision car la femme de Tiiga procède de façon humoristique pour lui faire entendre la vérité sur son attitude et en même temps pour le remettre en confiance. A ce sujet, nous sommes d'avis avec O. Barlet (1996, p.43) dans sa remarque :

L'humour est aux antipodes de l'humour occidental : plutôt que de développer cynisme et projection, il est une auto-dérision tragico-comique restaurant l'émotion, et prend ainsi une valeur thérapeutique.

De ce fait, l'humour est une stratégie discursive dès lors qu'il traduit un mode de communication inhérent au peuple d'oralité qui indique le rapport de l'immanence de l'orature à la discursivisation filmique.

2.2. La transcendance de l'orature dans la discursivisation filmique

Si l'immanence de l'orature dans la discursivisation filmique révèle l'existence des formes d'orature inhérentes à la culture traditionnelle dans leurs productions, la transcendance de celle-ci tient compte de l'espace discursif et des modes d'articulation de l'esthétique de la parole dans le film de Fanta R. Nacro. Il s'agit pour nous de voir comment les différentes transformations stylistiques et lexicales s'opèrent dans la mise en discours de l'orature burkinabè au contact des cultures étrangères au point de faire de notre objet sémiotique un produit hybride dans sa

matérialisation que dans son contenu. J. Paré (1997, p.35) parle de cette hybridité lorsqu'il fait un constat remarquable sur le profil des romans africains post-coloniaux qui oscillent entre esthétique occidentale et africaine dans l'archéologie scripturaire des récits en disant qu'un grand nombre de textes africains tiraient leur particularité de la conjugaison des deux traditions esthétiques africaines suivant le modèle de construction de l'art romanesque filmique occidental.

Comme nous pouvons le constater dans *Un certain matin*, une sorte de glottophagie inscrit dans l'orature au plan transcendantal dans la discursivisation du film. La glottophagie est un concept forgé par L.-J. Calvet pour désigner « le viol des langues africaines par celles du colonisateur » (J. Paré, 1997, p.143). L'auteur lui-même explique que « le premier anthropophage est venu d'Europe. Il a dévoré le colonisé... il a dévoré ses langues ; glottophagie donc... » L.-J. Calvet (1971, p. 10). La glottophagie dans ce film ne se pose pas comme une distorsion ou une subversion d'une langue à des fins stylistiques ni par soucis de fidélité dans la traduction d'une langue source. Elle se traduit ici en termes de dominance linguistique dans un espace où la langue officielle de notre pays (le français) est relayée au second plan par rapport à une langue locale du Burkina Faso (le dioula). Elle s'inscrit plus dans la dynamique de l'anthropophagie à travers leurs imbrications au sein de la musique chantée beaucoup plus en dioula qu'en français. En refusant d'expliquer en français ce que c'est que le cinéma suite à la question posée en mooré par le jeune garçon à son père, notre cinéaste cède la voix au griot Manfila Kanté pour nous fournir les éléments de réponse dans sa langue maternelle. Dans sa poésie musicale, elle ne conserve que le refrain suivant :

Cinéma ! Cinéma !

Cinéma, c'est quoi ? C'est quoi ? (bis)

Tolo kê yé sinimà yé

Mùnnà lé yé sinimà yé (bis)

Tolo kê yé sinimà yé !

M ba muso a fo yé !

Sinima wakati sèra

An tolo kèra (...) »

Version française

Cinéma ! c'est quoi ?

Le cinéma, c'est du jeu ! (bis)

C'est quoi le cinéma ?

Ma grand-mère me l'a dit

Le moment du cinéma est venu

On s'amusera (...)

Cette façon de procéder en privilégiant le dioula pour expliquer un mot français est une sorte d'agression à la langue française et pire encore une sorte de marginalisation à la culture occidentale en vue de marquer le sceau de notre culture sur ce produit étranger. Cette manière de dévorer la culture française à travers la voix-off d'un griot et de surcroît un gardien de la tradition orale n'est qu'une forme d'inscription de l'orature sur le principe de la transcendance.

3. L'intentionnalité discursive de l'orature

Tout en respectant la visée sémiotique de Joseph Paré dans la mise en discours de l'orature à travers des romans et des films africains, le film burkinabè de Fanta R. Nacro constitue en grande partie le reflet d'une démarche herméneutique ou l'objet hybride à savoir l'orature africaine est le lieu de dévoilement d'une intentionnalité de notre cinéaste.

En nous fondant sur les procédés d'oralisation de l'écriture filmique, nous pouvons dire que notre cinéaste est animée d'une volonté de réhabiliter le patrimoine traditionnel oral dans les sociétés burkinabè. Cette quête existentielle dans la valorisation de l'oralité est une tentative de réactualisation et d'autonomisation de l'héritage de la parole qui nous situe dans un contexte du passé avec celui du présent.

Réactualisation de l'oralité puisque notre cinéaste, à travers le principe de l'immanence cherche à préserver les cultures de son territoire face à un modernisme occidental étouffant et à conserver les modes de transmission de la parole traditionnelle. C'est pourquoi elle fait usage de la technique de la réutilisation pour exploiter certains éléments de l'orature à savoir les reprises de la parole traditionnelle.

Une autonomisation du cinéma noir s'effectuant sous la forme d'une indigénisation du cinéma africain à travers la réappropriation des valeurs ancestrales. Puisque que l'orature qui s'inscrit dans le récit filmique est un objet hybride dans sa filiation avec le cinéma occidental, il est normal que l'orature qui passe par ce canal subisse des modifications. Face à une victimisation du cinéma africain, Fanta R. Nacro passe par une stratégie discursivant l'orature, la glottophagie, pour se démarquer de la culture occidentale esclavagiste. Ainsi, de par son refus, Fanta R. Nacro marque sa désaliénation par rapport à une idéologie

occidentale asservissante. Ce signal fort d'une légitimation de la culture noire se ressent chez Joseph Paré lorsqu'il fait allusion à O. Barlet (1996, p. 181) pour exprimer le besoin d'une affirmation de soi par les cinéastes africains dans leurs productions : « Le cinéaste africain, en « [...] donnant vie à la parole, [...] refuse la domination d'un passé figé mais il rejette aussi les diktats du néo-colonialisme culturel pour contribuer à l'invention d'un avenir pour le peuple ».

D'une manière générale, l'intentionnalité qui se dégage à travers les deux axes de lecture dans *Un certain matin* à savoir l'immanence et la transcendance de l'orature peut se résumer en termes d'une prise de conscience de la préservation et la conservation de la tradition orale mais elle peut également se voir comme une sorte d'invite aux artistes africains notamment ceux de notre pays à faire preuve d'un dépassement des cultures étrangères pour faire prévaloir les nôtres sans pour autant développer un racisme cannibale.

Conclusion

L'analyse de la discursivisation de l'orature dans *Un certain matin* en rapport avec les travaux de J. Paré s'est réalisée à partir d'un décodage et d'un examen des signes langagiers et cinématographiques qui façonnent les éléments de l'orature dans le discours filmique. En posant l'orature comme un objet sémiotique à travers ses unités significatives à savoir les signes icôniques et sonores, les travaux de J. Paré ont permis de voir que le sens issu de leurs articulations par le dévoilement des nouvelles stratégies discursives ne réside pas seulement dans le discours du verbal mais aussi celui du non verbal à savoir l'image.

En nous focalisant sur ses recherches antérieures qui mettent l'accent sur les stratégies discursives de l'orature, nous constatons que celle-ci fonctionne sur le prisme de l'immanence et de la transcendance. En effet, le concept d'immanence qu'il a su mettre en relief dans les productions africaines romanesques et filmiques nous donnent de voir que les proverbes en tant que reprise de la parole sont à l'œuvre dans ce court métrage à travers la technique de la réutilisation. Aussi, l'examen de l'orature au niveau de la transcendance n'est-il pas le lieu de manifestation de la glottophagie comme étant une forme de réappropriation de notre culture en vue de nous sentir dans notre être et pas dans un non-être qui nous réduit à un être du paraître. Enfin, le mouvement de

la caméra à travers les techniques de prises de vue comme les gros plans, la contre-plongée, les voix-off participent par moment à la narration des images. De tels constats, nous ont permis de dégager l'intentionnalité qui résulte de ces procédés d'analyse.

L'examen de l'orature à ces deux niveaux de notre analyse révèle que le but poursuivi par notre cinéaste et des cinéastes burkinabè en général dans l'exploitation de ces stratégies discursives visent la restauration et la valorisation de la tradition orale. A ce niveau, le film de Fanta se fait l'écho d'un procès discursif à savoir si les nouvelles stratégies discursives dans ce film répondent à l'horizon d'attente du public.

Une reconsidération des travaux de J. Paré nous a fait voir davantage à travers sa conception de l'herméneutique de l'hybridité que leurs manifestations au niveau de l'immanence tout comme au niveau de la transcendance mettent en relief une orature hybride qui porte en elle les empreintes de deux cultures africaine et occidentale. C'est pourquoi au sortir de cette analyse, nous disons que la théorie de l'hybridité qui canalise la démarche interprétative de J. Paré dans la discursivisation de l'orature est un processus englobant qui donne à ce film son caractère d'hybridité dans la mesure où l'interaction entre les éléments endogènes et exogènes à certains égards de l'orature contribue à donner du sens aux différentes stratégies discursives mises en œuvre dans ce film. Si cette étude s'est basée sur l'un des axes de la discursivisation filmique en nous faisant voir les stratégies discursives, en relation avec l'orature, l'on pourrait envisager également une étude de ce même film à travers l'analyse des nouvelles stratégies issues du transfert analogique.

Références bibliographiques

- Barlet, O. 1996. *Les Cinémas d'Afrique noire : le regard en question*, L'Harmattan.
- Calvin, J.-L. 1971. *Linguistique et colonialisme*, Paris : Payot.
- Hagège, C. *L'Homme de parole*, Paris : Fayard.
- Ouoro, J. 2011. *Poétique des cinémas d'Afrique noire francophone*, PUO.
- Paré, J. 1986. *Etude du procès de figurativisation à travers la poésie de Tchicaya U Tam'si*. Thèse de doctorat. Troisième cycle.
- Paré, J. 1996. Sous la direction de Claude-Dionne, Silvestra Mariniello et Walter Moser, *Récyclages, Economie de l'appropriation culturelle, Réutilisation et recyclage dans le roman africain post colonial, L'Univers des discours*.

- Paré, J. 1997. *Ecritures et discours dans le roman francophone post-colonial*. Ouagadougou : éditions Kraal.
- Paré, J. 1997. *Herméneutique de l'hybridité : efficacité d'un concept et d'une démarche*, in Annales de l'Université de Ouagadougou, Volume IX.
- Paré, J. 2000. « *Kéïta ! L'héritage du griot : l'esthétique de la parole au service de l'image* », in Revues d'études cinématographiques : Ecritures dans les cinémas d'Afrique noire.

COSTUME ET MODÉLISATION PULSIONNELLE DANS LE FILM LA VILLA ROUGE DE BOUBAKAR DIALLO

Fidèle TIAMASSA
Université Joseph Ki-Zerbo, Burkina Faso
fideletiamassa@gmail.com

Résumé

Le costume est une matière d'expression cinématographique qui est symbiotiquement liée aux personnages, à l'image, à la scène. Il contribue à la signification du cinéma. C'est justement cette fonction de signification encore considérée comme étant la fonction de symbole qui intéresse la présente réflexion menée en deux axes. Au premier axe, il s'agit de dire comment le costume exprime l'être du porteur. Au second axe, nous abordons la rhétorique costumique dans ce film. Il ressort de cela que le costume est significatif. Sa création révèle l'état d'esprit du porteur, les désirs et les passions de celui-ci. À travers donc ce film dont la couleur dominante des costumes est le rouge, l'on comprend qu'il est question de passion amoureuse et d'ignominie dans le parcours des acteurs. De plus, par la rhétorique, le costume épouse et représente les formes émotionnelles développées dans le film. Les corps vêtus et dévêtus dégagent de l'attraction et suscitent les désirs. C'est par cette signifiante que le costume est présent au film.

Mots-clés : modélisation ; costume ; cinéma ; signification

Abstract

Costume is a material of a cinematic expression which is symbiotically linked to the characters, to the image, to the scene. It contributes to the meaning of cinema. It is precisely this function of meaning, still considered to be the function of symbol, which interests the present reflection carried out in two axes. The first axis is to say how the costume expresses the being of the wearer. In the second axis, we approach the costume rhetoric in this film. It appears from this that the costume is significant. Its creation reveals the state of mind of the wearer, their desires and passions. Through this film, the dominant color of the costumes is red, we understand that it is a question of romantic passion and ignominy in the actors' journey. Furthermore, through rhetoric, the costume embraces and represents the emotional forms developed in the film. Clothed and unclothed bodies radiate attraction and arouse desire. It is through this significance that the costume is present in the film.

Keywords : modeling ; costume ; cinema ; meaning

Introduction

Le cinéma burkinabè se veut être un cinéma aux modes d'expression identitaire, idéologique et axiologique avec pour point d'appui les réalités sociales burkinabè. Cette distinction identitaire par laquelle il se démarque ne le dispense néanmoins pas de l'usage des langages d'expression cinématographiques universellement reconnus. Comme toute production cinématographique, il tente tant bien que mal de les intégrer dans une optique de signification. Des matières d'expressions cinématographiques invitées dans le septième art, l'on peut compter le costume.

Le costume est une matière d'expression cinématographique essentielle qui est symbiotiquement liée aux personnages, à l'image et à la scène. D'abord utilisé comme un élément social et culturel avec à la clé les fonctions primaires, le costume va occuper plus tard une place de choix dans le cinéma et devenir un élément représentatif au cinéma. Y. Delaporte (1981) précise d'ailleurs que la fonction de signe du costume vient après les trois primaires. Sans renier ses fonctions traditionnelles, le costume sera utilisé de sorte à contribuer à l'élaboration de la signification au cinéma. C'est justement cette fonction de signification qui intéresse la présente réflexion.

En tant que langage non verbal, le costume s'exprime, tient sa place et son discours en marge du discours filmique verbal. Cette place, les réalisateurs et les costumiers l'ont reconnue. Ils l'utilisent alors conséquemment. C'est pourquoi dans cette étude, nous réfléchirons sur la signification du costume dans l'œuvre filmique *La villa rouge* de Boubakar Diallo au moyen de la modélisation, développée par W. Kryszewski. Nous sommes amenés, pour ce faire, à nous poser les questions suivantes : quelle sémantique revêt le costume dans *La villa rouge* ? Entre intimité et extimité, le costume ne cache-t-il pas pour mieux révéler ? Quelle rhétorique pulsionnelle le costume tient-il dans ce film ? Ces questions reposent sur les hypothèses selon lesquelles le costume revêt une sémantique dans *La villa rouge*, constitue une modélisation pulsionnelle et y tient une rhétorique pulsionnelle. Les objectifs de cette réflexion sont de montrer que le costume n'est pas un simple fait social et culturel au cinéma, mais qu'il est créé intentionnellement pour signifier. Ensuite, il s'agit de démontrer qu'il y a des passions inscrites dans le costume dans ce film ; et enfin, saisir la visée de la création costumique dans ce long métrage.

Pour approcher le costume en tant que signe sémiotique, la modélisation nous semble être l'un des outils les plus adaptés. Des six niveaux de modélisation, la modélisation pulsionnelle nous semble plus adéquate quant au traitement de ce sujet. Alors, qu'en est-il de la modélisation ?

Dans son essai sur le roman moderne, W. Kryszynski remet en cause l'approche naturaliste selon laquelle le roman doit être la reproduction fidèle du réel. Pour sa part, le roman, partant des textes littéraires, ne constitue pas la reproduction exacte du réel. Il est plutôt la reproduction d'« un modèle du réel à l'aide de signes spécifiques, de sorte qu'à la lecture de ce qui est proposé, il s'opère une phénoménologie de substitution qui appelle à l'esprit des choses qui se situent en dehors du texte », tel que dit par J. Ouoro (2011, p. 229). Toujours du point de vue de J. Ouoro le texte romanesque n'est pas le réel, mais une interprétation du réel, et en tant que tel, il subvertit d'autres textes artistiques en les modélisant sur plusieurs plans. En effet, les catégories modélisantes permettent de montrer comment les modèles des textes et des discours changent, s'échangent et se constituent, s'investissent de concrétisations qui en font des modélisations. Il s'agit des variantes et des constantes envisagées sous la forme d'une combinatoire de modélisations qui déterminent le caractère opératoire et dialectique de chaque texte dans la chaîne évolutive. Nous sommes en sémiotique diachronique dont la tâche, selon les termes de W. Kryszynski (1981, p. 4), est de

« s'occuper de la variation, de l'échange et de la mutation des modèles ; de montrer comment, dans le processus évolutif [des textes], certaines configurations particulières des modélisations constituent les textes [...] en modèles distincts et fonctionnels ».

En empruntant à Iouri Lotman la notion de modélisation, Kryszynski (1981, p. 4) donne une définition opératoire de celle-ci : « Est modélisation dans un texte, ce qui renvoie, par des signes spécifiques et distincts, à la formation d'un modèle du réel transcrit textuellement comme multiplicité de perspectives ». Autrement dit, la théorie de la modélisation est la théorie de la réalité et du réel que l'on retrouve dans les textes, explicitement ou implicitement. L'étude modélisante constitue une approche globale du sens qui se fait tenant compte de plusieurs angles d'analyse. Dans un texte ou dans un film d'une façon spécifique, il y a des traces et des marques du réel qui s'y dessinent. Ces traces ou marques du réel forment six niveaux de modélisations que sont : l'intertextualité, le référent, l'idéologie, l'axiologie, l'esthétique et les pulsions. Dans le cadre de

notre étude, nous appliquerons cette démarche krysinienne de la modélisation au cinéma, précisément au costume, comme un élément incorporé dans les textes filmiques, dans les images. Nous prendrons en compte strictement pour les besoins de cet article, la modélisation pulsionnelle afin de circonscrire le champ de l'étude. On parle de modélisation pulsionnelle lorsque les objets d'étude sont le plus souvent le lieu de manifestations de certains affects, de pathos, de pulsions, à l'aide des signes. Ces énergies pulsionnelles dont sont investis les textes ont un impact sur l'évolution du récit et même sur la signification du texte. Il s'agira donc de prendre en compte tous les éléments vestimentaires qui suscitent les pulsions dans ce film. Le choix de ce niveau de modélisation est fonction des objectifs de la réflexion.

Synopsis du film

Cristal, Shérifa et Salma sont trois belles jeunes filles qui habitent ensemble dans une villa rouge. Elles y pratiquent le métier de callgirl sous les sobriquets professionnels respectifs de Tia 1, Tia 2 et Tia 3. Dans la pratique de leur métier, Bibiche, un homosexuel est leur partenaire d'affaires qui leur trouve des invités, pour ne pas dire des clients. Pour assurer leurs arrières, car conscientes que leur métier est contraire aux normes morales des sociétés, elles se font protéger par le commissaire Fofana qui, au besoin, bénéficie de leur largesse sentimentale. Au fur et à mesure que le temps passait, l'usure se faisait sentir et le poids des difficultés les écrouait. L'un de leurs invités est victime d'une crise cardiaque et le commissaire Fofana ne pouvait rien faire pour elles. Elles sont abandonnées seules entre les mains de l'inspecteur Théo qui finit par tomber amoureux de Cristal.

1. Le costume : entre intimité et extimité

« Le corps est un espace phénoménologique », indique J. Gil (1985, p. 95). En tant que tel, le corps de l'acteur de cinéma devient un espace diégétique sur lequel est porté le costume de sorte qu'il produise une signification discursive. M. Constantini et I. Darrault-Harris (1996, p. 20) sont précis à propos : « il est un corps anisotrope et non un corps euclidien ». C'est d'ailleurs pourquoi il est devenu depuis plusieurs années l'objet de la sémiotique à commencer par des sémioticiens chevronnés tels Maurice M. Ponty (1945), A. J. Greimas (1987) et J. Fontanille (2004, 2011). Si tant est que le corps est un espace, il dispose alors d'une intimité et d'une extimité. L'intimité et l'extimité du corps entretiennent

indubitablement un rapport de signification avec le costume, parce que le corps se prête à celui-ci comme un espace d'actualisation. Ce rapport entre l'intimité, l'extimité du corps, et le costume, revêt des significations. Qu'en est-il de l'intimité et de l'extimité en termes d'acception ?

L'intimité renvoie à ce qui est secret et sacré, mais aussi à ce qui est privé, intime et intérieur à une personne. Elle est personnelle et individuelle. S. Tisseron (2011, p. 84) dit de l'intimité qu'elle « est ce qu'on ne montre à personne » et pour M. L. Ouédraogo (2017, p. 96) elle n'est réservée qu'à « quelques privilégiés qui entrent par ce fait dans le cercle des intimes ». Autrement dit, l'intimité n'est partagée et ne se découvre que par les intimes. Au cas échéant, elle doit être couverte au moyen du costume pour éviter de l'exposer dans la place publique.

L'extimité elle, loin d'être une simple opposition morphologique de l'intimité, est la présentation des parties intimes du corps. S. Tisseron (2011, p. 84) la voit comme « le processus par lequel des fragments du soi intime sont proposés au regard d'autrui afin d'être validés ». L'extimité peut se concevoir alors comme la découverte⁵ de l'intimité du corps. C'est donc dire qu'il n'y a qu'un pas entre l'intimité et l'extimité lorsque le costume est actualisé sur le corps selon une certaine intentionnalité. Il s'agit en effet pour le costume de dissimuler le corps et de le révéler par le même acte de vêtement. Vêtir un corps ne consiste donc pas à le cacher ou à le couvrir seulement, mais consiste aussi en une action qui contribue à le présenter, sinon à le révéler.

1.1. Costume et intimité

L'une des fonctions traditionnelles du costume consiste à cacher la pudeur de l'individu de la société. Parler de pudeur dans l'actualisation du costume revient à parler de l'intimité. Marc-Alain Deschamp pour sa part qualifie les parties pudiques du corps de parties ignobles ou honteuses. Il est donc bienséant de cacher ce qui est ignoble pour qu'il échappe au regard social. Dans la logique de cette fonction basique, le costume est utilisé pour couvrir l'intimité afin de lui éviter l'accès de tous les regards. Mieux, le costume est actualisé dans le but de cacher le corps intime et empêcher d'entendre la voix de celle-ci. Le costume fait alors taire la voix de l'intimité et fait passer la communication verbale et la réflexion avant celle des instincts. Se vêtir est pour cette raison

⁵ Fait d'ôter la couverture ou d'ôter le costume du corps.

couverture de l'intimité au nom de la pudeur. C'est la relation entre le costume et l'intimité.

Au cinéma, le costume est créé pour remplir cette fonction basique, mais significative. Dans *La Villa rouge*, tous les acteurs, surtout les actrices principales, sont vêtus de costumes qui couvrent leurs intimités. Cela est normal, car ce sont les exigences des normes sociales et culturelles qui sont, en général, universelles. La nudité n'est pas permise dans la société et le costume est un moyen pour en soustraire l'homme. Par le costume, les callgirls du film empêchent l'accès à leur intimité, bien que celle-ci n'en soit plus une, pour avoir été partagée avec plusieurs intimes. Il n'y a pourtant d'intimité que lorsque le cercle d'intimes est assez exigü. Il en est de même pour tous les autres. Chacun, en ce qui le concerne, se sert du costume pour cacher son intimité, sinon pour faire taire la voix de ses désirs et passions qui pourrait s'exprimer. Aucune des trois callgirls, malgré le métier qu'elles pratiquent, n'est sans costumes. Elles sont toutes vêtues dans le champ de la caméra, donc aux yeux des spectateurs. Elles se servent du costume, comme tous les autres acteurs, pour cacher leur intimité d'abord, et ensuite se parer ou décorer leurs corps. C'est donc dire que même aux yeux des callgirls, le costume est important dans son rapport avec l'intimité. Il évite la découverte de celle-ci. Si tant est que le costume est l'intime de l'intimité, qu'en est-il de l'extimité ?

1.2. Le costume et l'extimité

Le costume est un produit artistique d'embellissement qui permet de mettre en emphase le corps afin de le rendre plus séducteur. Il peut corriger l'apparence des membres du corps de sorte que les imperfections soient les moins visibles. Ce phénomène n'est pas récent, car depuis l'antiquité, les femmes se bandaient les seins avec des étoffes dans le but de répondre aux attentes de l'esthétique des époques. Encore aujourd'hui, des vêtements sont conçus intentionnellement pour orienter les regards vers les attributs sexuels, les valoriser, les suggérer ou encore les laisser transparaître. M.-A. Deschamp nous fait un condensé de cet aspect usuel du costume lorsqu'il dit que finalement, la parure rend mieux compte du vêtement et qu'il s'agit de magnifier le corps humain, de grandir avec des talons ou des chapeaux, d'élargir les épaules des hommes puis maintenant des femmes, de resserrer la taille pour bien séparer le haut noble du bas ignoble. Au-delà de se protéger et de couvrir sa nudité, l'homme se sert ainsi du costume

pour se parer et orner son environnement immédiat, voire pour suggérer son corps intime.

En effet, l'actualisation du costume se fait dans l'intention de couvrir l'intimité aux yeux des autres. Mais dans cet acte de vêtement, le costume contribue à extérioriser l'intimité, ou du moins dirige les regards vers les parties intimes. Il s'agit en effet de cacher le corps tout en mettant en emphase des fragments de son intimité. Dans *La Villa rouge*, les callgirls sont vêtues en sorte de s'extimiser. Autrement dit, elles se vêtent afin de mieux présenter leurs intimités. Chaque fois qu'elles sont au Skybar pour la rencontre d'éventuels clients ou invités selon leurs termes, elles sont vêtues dans cette intention d'extérioriser leur intimité. De même, lorsqu'elles reçoivent des invités dans leur villa, ceux-ci les trouvent déjà vêtues de costumes d'extimité. Ce sont en général des minirobes, des mini-jupes, des pantalons en maille ou encore des corsets à décolletés béants qui laissent apparaître ou transparaitre leurs corps sensibles, leur intimité. Tous leurs costumes sont moulants et prennent les formes ondulantes de leurs corps et de leurs intimités. Si le costume est fait pour couvrir le corps, surtout dans ses parties intimes, ces callgirls l'utilisent pour révéler leurs parties sensibles. Ce sont entre autres la bonne moitié des cuisses et l'entièreté des jambes qui sont découvertes de costumes. Mieux, la poitrine, qui fait partie de l'intimité, semble être à l'étalage. Ces parties, même lorsqu'elles sont couvertes de costumes, sont accessibles par tous les regards, discrets qu'ils soient. L'actualisation du costume est ici faite dans une intention de séduction et d'attirance.

En plus du trio de callgirls, d'autres acteurs sont vêtus en sorte d'extérioriser leur intimité. Nous avons en l'occurrence l'inspectrice Fofana. Elle est vêtue d'un corset et d'un pantalon « jean » moulant, laissant ainsi voir les formes de son corps-intime. D'ailleurs, c'est au regard de ce vêtement que l'épouse du commissaire nourrissait des soupçons. D'autres actrices sont vêtues pareillement. Cela semble être une esthétique vestimentaire des actrices de ce film, sinon des sociétés réelles actuelles. Bibiche, le collaborateur homosexuel des callgirls se vêt aussi en sorte d'extérioriser son intimité d'efféminé. C'est pourquoi il est reconnaissable par les codes vestimentaires communs que partagent les personnes de sa classe sexuelle. Au long du film, son costume d'efféminé le distingue des autres hommes et extimise son intimité. Le costume est donc situé entre l'intimité et l'extimité. Autant il couvre l'intimité, autant il la découvre, lorsqu'il est

actualisé dans une certaine intentionnalité. On passe alors du nu au vêtu pour revenir au dévêtu. Autrement dit, le corps nu est couvert pour empêcher l'accès à son intimité et passe au statut de corps vêtu. Mais par l'actualisation du costume, un retour au corps à moitié vêtu est amorcé : c'est l'extimité.

2. Une modélisation pulsionnelle

À l'instar de nombre d'objets d'étude, le costume au cinéma est le lieu de manifestations de certains affects, de pathos, à l'aide des signes spécifiques qui y sont disséminés. Son actualisation, loin de cacher passions et pulsions du corps, permet de mieux les saisir à travers une mise en valeur intentionnelle. Le costume est alors un sujet d'énonciation et autonarrateur duquel l'on peut saisir du sens. Son actualisation sur le corps prend la forme d'une insistance excessive et d'une irrégularité dynamique. C'est le moment où les pulsions sont évoquées. Au lieu d'être réprimandées, elles sont vécues à travers leurs particularités irréductibles. Ces énergies pulsionnelles, dont est investi le cinéma en général et le costume en particulier, ont un impact sémantique sur l'évolution du récit et même sur la signification du film. Il s'agit là de la modélisation pulsionnelle à travers l'actualisation du costume, lequel contient des signes de pulsions qui dégagent du sens, ou qui contribuent à la narration du film. Dans *La villa rouge* de Boubakar Diallo, l'on y rencontre des traces de pulsions disséminées dans les costumes des actrices principales surtout. Il s'agit ici de dégager du sens à travers la modélisation de ces pulsions.

2.1. Costume, passions et sexualité

L'actualisation du costume dans ce film est en grande partie révélatrice des passions et désirs des porteurs. Le costume, qui est censé couvrir l'intimité, l'expose en ouvrant des écluses d'accès. Sous cet angle, l'acte de vêtement peut être vu comme un acte de sexualité dans ce film. En effet, loin d'être un simple habillement du corps, cela s'apparente à un habillage sexuel du corps. Le costume, et tous les éléments qui se rapportent à la parure du corps sont utilisés de sorte à susciter le désir chez l'autre, en attirant le regard sur les parties intimes. C'est l'enjeu pulsionnel recherché par les callgirls d'ailleurs. L'acte de vêtement est intentionnel pour elles.

Dès l'entame du film, Cristal, connue sous le pseudonyme de Tia 1, est présentée dans un très gros plan sur les lèvres. Les lèvres, si elles ne sont pas considérées comme une partie de l'intimité du corps, leur rapprochement morphologique d'avec le sexe féminin laisserait penser à cette intimité. Dans



ce gros plan, l'on peut alors y apercevoir des lèvres enlacées de rouge à lèvres. Toute l'attention, avec la complicité de la caméra, est portée sur un membre du corps banal rendu sensuel, surtout avec le maquillage. C'est donc dire que le maquillage pourrait être considéré, dans une certaine mesure, comme un habillage sexuel, ou comme un accessoire d'habillement aux desseins de sexualité, d'autant plus qu'il contribue à l'impulsion des désirs chez l'autre. Les lèvres sont maquillées de crème rouge, mettant ainsi en branle une valeur chromatique qui renvoie non seulement à la passion, mais aussi à l'ignominie. Par ces lèvres maquillées, l'on y voit de la modélisation de pulsion d'attraction, du désir et de sensation, ou plus loin de la honte, liée à l'activité sexuelle irrégulière sous fond de commerce, pourtant prohibée dans toutes les sociétés. La mise en emphase de ces lèvres, du moins leur sexualisation, relève de la volonté du narrateur. Elle annonçait déjà, non seulement les couleurs du film, tant au sens propre que figuré, mais aussi les pulsions qui pourraient y être rencontrées. Le costume à proprement parler n'est pas encore mis en avant.



Dans les séquences qui suivront, les éléments costumiques utilisés se distingueront par leurs spécificités, traduisant la modélisation pulsionnelle inscrite dans le film. Ces éléments prennent en compte les costumes endossés par les acteurs, les costumes utilisés dans les décors et leur dimension chromatique. Dans un premier volet, nous nous intéresserons aux costumes endossés par les callgirls et Bibiche. En effet, les costumes endossés par les callgirls rendaient visibles des parties de leur intimité. Elles ne se vêtaient donc pas pour cacher l'intimité, mais pour la présenter ou la faire miroiter en sorte qu'elle plaise aux potentiels clients qu'elles rencontrent. Le jeu consistait à susciter chez les clients le désir et l'envie de découvrir plus en profondeur leur intimité. Des minirobes moulantes aux pantalons prêducors, en passant par les mini-jupes, les corsets

aux décolletés béants et sans manches, les coiffures, les accessoires d'habillement tels les boucles d'oreilles, les colliers et bracelets, sans omettre les mèches et les faux-ongles, chaque accessoire transformait leurs corps, les mettait en emphase, pour ne pas dire en phase avec l'objectif de départ. Le corps était ainsi embelli et conduit au « yard⁶ » des hommes. Si les éléments vestimentaires proprement dits provoquaient le désir chez l'autre du fait qu'ils cachaient à peine l'intimité, les accessoires d'habillement exacerbaient la passion, les désirs chez les hommes. Bibiche, leur collaborateur efféminé se distingue aussi par ses choix vestimentaires aux intentions de sexualité. Homosexuel de son état, Bibiche est vêtu au long du film dans des costumes spécifiques. Il s'agit d'un t-shirt body, d'un pantalon « jean », laissant voir ses sous-vêtements, censés être cachés. Le comble est le sac à main et les bracelets féminins qu'il tient et endosse. De par ces costumes et accessoires vestimentaires, l'on peut aisément imaginer le bord sexuel de Bibiche dans un couple homosexuel.

Les costumes endossés par les callgirls et Bibiche sont imbibés de passions et de désirs par leurs formes et par leur couleur. Ils sont intentionnellement endossés pour cet effet sensuel et pulsionnel. Dans ces circonstances précises, le costume n'est plus un simple objet social et culturel. Il peut être vu comme un objet sexuel au regard de sa contribution à la sexualisation du corps, en lieu et place de sa désexualisation. Pour Marc-Alain Deschamps d'ailleurs, la sexualité est beaucoup plus importante pour rendre compte du vêtement, car le premier et dernier des vêtements est encore le cache-sexe. Pour lui, la pudeur a enclin les hommes (et encore plus les femmes) à cacher leurs organes de reproduction pour ne pas exciter des convoitises. Puis, par proximité des organes d'élimination, s'y est jointe la honte. Il précise que le corps est coupé en deux. Il y a pour ce faire les parties nobles ou montrables et les « parties honteuses ». Pour éviter l'accès des regards à ces parties, le rôle du vêtement revient finalement de cacher pour donner du prix en excitant le désir, et pouvoir après, dévoiler ce qui est caché dans une sorte de striptease sans fin. Le corps sur lequel le costume est endossé devient ainsi un objet de passion à conquérir à tout prix afin d'assouvir les désirs provoqués ou attisés. L'on aboutit à la conclusion selon laquelle le costume, non seulement dissimule le corps, le désexualise, mais aussi le signifie et le sexualise par ses formes, ses couleurs et bien d'autres éléments intrinsèques.

⁶ Marché, en langue locale mooré, une langue locale burkinabè

Le second volet qui nous intéresse dans la création du costume dans ce film est sa présence remarquable comme un élément de décoration avec le rouge comme couleur dominante. En rappel, au cinéma le costume n'est pas que textile. Il prend en compte tous les types de textiles et tout autre objet utilisé pour la décoration de l'environnement immédiat de l'homme dans le monde de la fiction. Il s'agit entre autres des tapis, des teintures, des tapisseries murales, des nappes, des napperons et linges de table, des draps, des coussins, des coiffes, des revêtements des fauteuils, des rideaux de fenêtre, des chaussures, des bijoux, des sacs, des gants, et chapeaux, des coiffures, des chaussures, etc. C'est cet ensemble que renferme la notion de costume au cinéma. L'abondance de ces éléments costumiques dans *La Villa rouge* n'est pas fortuite. Mieux, la couleur rouge est la couleur dominante du début à la fin du film. En effet, dès la première séquence, Tia 1 est présentée dans un décor où l'on voit des rideaux et des sacs à main à dominance rouge. Ensuite, Tia 2, encore appelé Salma, est aussi dans un décor à dominance rouge. Les rideaux et le revêtement du fauteuil qui y sont dressés sont de couleur rouge. Dans la troisième séquence, Tia 3, dont le vrai nom est Cherifa, fait son entrée sur scène dans un décor aussi dominé de rouge. Plus tard, Bibiche aussi apparaît sur la scène, vêtu d'un costume entièrement rouge et dans un décor non plus dénudé de rouge. C'est donc dire que la couleur rouge était intentionnellement choisie pour rendre compte de la dimension passionnelle de ce film. Partout où les callgirls et Bibiche se situent, le rouge, à la fois couleur de la passion et de la honte, s'y trouve. Si la passion est tributaire de la flamme amoureuse, dont le rouge est porteur, la honte, elle, est rattachée à la pratique du métier de callgirl et du choix sexuel de Bibiche notamment. Cette couleur peut être celle des costumes et accessoires qu'ils endossent ou encore celle des éléments du décor. D'ailleurs, la villa occupée par le trio de callgirls porte le pseudonyme de rouge, non pas au regard de la couleur de la peinture murale extérieure, mais au regard du décor intérieur. Il ressort du constat que dans cette villa, le rouge est dominant. Cela est peut-être inconscient, mais le fait est que cette couleur y est présente, avec les conséquences sémiotiques qui en découlent, tant pour les callgirls que pour leurs invités. Au-delà d'une simple préférence chromatique, cette couleur rouge est expressive à plus



d'un titre. En psychologie des couleurs, elle est associée au désir, à l'amour à la passion. Thierry Nicaise (2014) dans un article disait que le rouge est une couleur très intense sur le plan émotionnel. Elle stimule le métabolisme humain, augmente la fréquence respiratoire et la pression sanguine. Ce processus est déclenché lorsque les yeux entrent en contact avec les vêtements de couleur rouge.

Dans ce film, le rouge exprime donc cette dimension de la pratique sexuelle des callgirls. Il est donc lié à la passion sexuelle qui se manifeste dans et hors de la villa rouge. Cette couleur est perceptible sur les costumes de nombreux autres acteurs et dans les autres décors où ils figurent. C'est le cas du commissaire qui porte un point rouge sur sa chemise faite de pagne, comme pour dire qu'il partage avec les callgirls la passion amoureuse et la honte du fait qu'il les fréquente. En vérité, il en est ainsi, car il profite de sa position pour bénéficier des services des callgirls qui se le passent selon leur disposition et leur disponibilité. Il est donc considéré comme l'un des invités des callgirls. C'est la passion sexuelle qui, au verso, est une pratique ignoble d'autant plus qu'il est marié et commissaire, celui-là même qui devait interdire cette pratique dans la société. Mais, au lieu d'être un modèle, il se fait pratiquant d'une immoralité. Dans l'un ou dans l'autre cas, la présence abondante de la couleur, en plus d'être celle de la passion amoureuse, traduit l'ignominie du métier des callgirls et de leurs invités. La preuve est que la sœur de Tia 2 présentait de la gêne lorsqu'elle découvre la profession de sa sœur aînée. Il en est de même de la mère de Tia 3, qui, nourrissant des soupçons sur la profession de sa fille, refusait de dépenser les sommes d'argent qu'elle lui offrait. Aucune des deux ne pouvait avouer véritablement à leurs proches leur métier de callgirls. Cela constitue l'autre raison de la dominance rouge dans ce film en vue de traduire cette ignominie psychologique qui pesait sur elles. La dimension chromatique, associée au costume contribue à renforcer la teneur de la sensualité, sinon de la sexualité dans ce film, mais aussi de la gêne.

Selon D. Devoucoux (2015, p. 9), le désir inassouvi et la passion se perdent dans une marée textile, laquelle marée est composée de tous les éléments constitutifs du costume au cinéma. Dans ce sens, il est plus précis quand il dit :

L'abondance des plis et des mouvements de draperie ou de soierie peut devenir au choix, suivant la situation, l'image-symbole du corps sensuel, amoureux, érotique, ou au contraire énergique,

fermé et ambitieux ou celui du corps ascétique et sacrifié. L'autre aspect de cette intimité est représenté, côté homme, par l'omniprésence de la camisa (chemise) ouverte. [Cela] est certes bien une des caractéristiques... d'un véritable débordement affectif.

L'on comprend alors que le costume en soi est un symbole de sexualité ou de sensualité selon les circonstances. Raison pour laquelle les callgirls le portent afin qu'il moule leurs corps. Les hommes qui les fréquentent expriment leur virilité ou leur affection débordante au moyen du costume. Au restaurant de Bibiche, le trio d'hommes en quête de gazelles charnues⁷ était vêtu de costumes évocateurs, sinon provocateurs. Leurs chemises et leurs vestes sont légèrement ouvertes et cela exprime par ricochet une pulsion amoureuse, tel que le stipule D. Devoucoux (2015) pour qui l'un des aspects de l'intimité chez les hommes est la présence de la camisa (chemise) ouverte. Cela était un signe annonciateur de leur désir pour les callgirls installées à quelques pas de leur position.

2.2. Le costume : une modélisation rhétorico-pulsionnelle de renaissance

Comme à l'accoutumée, le métier de callgirls, même s'il fait de beaux jours, est toujours rattrapé par la réalité sociale à laquelle il ne peut échapper. Le trio de Tia était désormais exaspéré par cette activité qui n'était plus que l'ombre d'elle-même. Mieux, leurs objectifs avaient changé, car elles manifestaient le désir de se ranger en fondant des foyers et y être heureuse. C'est dans cette traversée de désert que l'un de leurs invités décède par infarctus dans leur villa. À l'occasion, l'inspecteur Théo est dépêché pour assurer le déroulement des enquêtes. Dès son apparition dans la villa, il est dans une chemise déboutonnée avec un t-shirt blanc en dessous. Il se distingue de tous les autres hommes par cette blancheur de son sous-vêtement. En outre, il s'était coiffé d'un gavroche⁸. Si la chemise déboutonnée symbolisait la profondeur de son affection pour Cristal notamment, son t-shirt blanc renvoyait à la pureté de cette affection, une affection sans l'ombre d'un doute. Théo venait d'entrer ainsi dans la vie d'une callgirl. C'était le signe d'un changement, matérialisé par le gavroche qu'il endosse. Un nouveau départ s'annonçait pour Cristal, et cela se disait au moyen du costume.

⁷ Jeunes filles

⁸ Nom d'un personnage du roman « Les Misérables » de Victor Hugo. C'est aussi le nom d'un chapeau qui est symbole de liberté, de révolution, de changement et de courage.

L'amour que Théo ressentait pour Cristal était inconsciemment exprimé dès leur première rencontre par son costume. Il endosse une chemise ouverte laissant percevoir un sous-vêtement blanc. Si la chemise ouverte symbolise son affection pour Cristal, cette affection est sans aucun



doute pure, en témoigne le sous-vêtement blanc. Quant à Cristal, elle reçoit Théo dans un corsage rose et empreint de jaune. C'est le signe d'une disposition à l'amitié et à l'amour. La présence d'un pot de fleur rose sur la table renforce cette passion déjà portée par leurs costumes. À leur deuxième rencontre, Cristal exprime son attachement à Théo à travers un sac à main. En effet, elle se rend au bureau de celui-ci en endossant un sac à main teinté de rouge, comme pour nous informer de sa passion amoureuse, pour ne pas dire de sa flamme amoureuse. Mieux, elle endosse un ensemble composé de corset et de pantalon. Si le corsage est la marque de la féminité, le pantalon qu'elle porte, en tant que symbole de révolution féminine, marque sa propre volonté de révolutionner sa vie et changer ses pratiques et choix sexuels. À cette rencontre aux allures de rendez-vous amoureux, Théo ne change pas de costume. C'est le signe d'un amour constant. Mieux, il tient à un changement dans la vie de Cristal qui n'est rien d'autre que l'image d'un changement dans sa propre vie. C'est pourquoi le gavroche, symbole du changement et de la révolution, ne le quitte pas. À la troisième rencontre entre Cristal et Théo, la passion amoureuse pure, tantôt symbolisée par la couleur rouge et tantôt par la couleur blanche est plus dense. Derrière l'accueil timide que réserve Cristal à Théo, se cachait un amour profond. D'ailleurs, elle ne change pas le costume de la deuxième rencontre. Bien plus, elle est trahie par le décor dans lequel elle se trouvait. Théo par contre ne lésine pas sur l'affirmation de son affection. Il est toujours vêtu de la chemise déboutonnée, du t-shirt blanc et de son gavroche. Mais cette fois, il l'affirme plus fortement dans une contre-plongée avec un tissu rouge en arrière-plan. Il en sera ainsi pour les deux, chaque fois qu'ils apparaîtront ensemble dans une séquence ou dans un plan. L'expression de l'amour qu'ils avaient l'un pour l'autre se faisait moins par les mots. Le costume était exploité à ces fins.

Une rhétorique était développée par l'un et l'autre dans l'optique de convaincre, et ce, au moyen du costume. Le costume était alors utilisé pour exprimer une volonté à vivre le changement qui sera agrémenté par l'amour. Il s'agit ici d'une rhétorique pulsionnelle. Le costume ne servait donc pas seulement à couvrir le corps, à cacher la nudité, mais était utilisé, pour convaincre l'interlocuteur et aussi pour exprimer la passion amoureuse réciproque. Par ricochet, il exprimait une pulsion d'union guidée par le désir réciproque de se posséder. Par la rhétorique vestimentaire, le costume épouse et représente les formes émotionnelles développées dans le film nous dit D. Devoucoux (2015). Les corps vêtus et dévêtus dégagent de l'attirance et suscitent les désirs. C'est par cette signifiante que le costume est présent au film.

Conclusion

La création du costume relève d'une intentionnalité, comme toutes les autres matières d'expression cinématographique. Le costume est soigneusement incrusté dans le récit filmique en sorte qu'il tienne sa place pour apporter sa contribution à la signification du film. Intrinsèquement lié à l'espèce humaine, il est utilisé pour cacher l'intimité de celle-ci, afin de garder sa pudeur et protéger la société contre d'éventuelles dépravations sentimentales ou sexuelles. Mais dans bien des cas, et surtout au cinéma, le costume extimise l'intimité, permettant un accès aux « zones interdites » du corps intime. Loin d'être uniquement un moyen de couverture de l'intimité, il contribue bien des fois à l'extérioriser, sinon à sa découverte. Les callgirls en ont profité pour attiser les désirs de leurs invités et vice versa. Partant de ce postulat, le costume peut être vu comme un objet de sexualité ou de sexualisation du corps humain. Au lieu de le déssexualiser, il le sexualise par la monstration de ses parties intimes.

Dans ce film, la création du costume a contribué ainsi à la signification du film. C'est aussi la preuve que le réalisateur a donné une place de choix au costume dans cette création cinématographique. Il a contribué à la saisie des pulsions d'attirance⁹ qui se dégageaient, chaque fois que le trio de Tia se trouvait face à leurs invités. La principale des pulsions est la passion amoureuse qui était attachée à la couleur rouge dominante dans le film. La seconde facette des pulsions portées par la couleur

⁹ Le costume, dans ce film, est créé pour attirer l'autre et non le rejeter ou l'éloigner.

rouge du costume dans ce film est l'ignominie dont les callgirls étaient aussi sujets. De cette étude, se dégagent donc des traces pulsionnelles tels l'amour, la sensualité, la sexualité d'un côté, mais aussi la renaissance, la vie de l'autre. La dimension chromatique, associée au costume par le réalisateur et le costumier contribue à renforcer la teneur sémiotique de ce film. Cela témoigne de toute l'importance du costume dans la création cinématographique. Par ricochet, cela interpelle scénaristes, réalisateurs et costumiers quant à l'utilisation optimale de cet objet aux mille significations dans une œuvre cinématographique.

Références bibliographiques

- Deschamps, M. A. 1979. *Psychosociologie de la mode*. Paris. PUF.
- Krysinski, W. 1981. Carrefour de signes : essais sur le roman moderne. Mouton éditeur.
- Ouoro, J. 2011. Poétique des cinémas d'Afrique noire francophone. PUO.
- Paré, J. 1997. Écritures et Discours dans le roman africain francophone post-colonial. Éditions Kraal.
- Barthes, R. 1957. Histoire et sociologie du vêtement. In : Annales. Économies, sociétés, civilisations. 12e année.
- Constantini, M. & Darrault-Harris, I. 1996. Vers une sémiotique du continu. dans Constantini Michel et Ivan DARRAULT-HARRIS (Dir). Sémiotiques. phénoménologie, discours. Du corps présent au corps énonçant. Paris. L'Harmattan.1-24.
- Delaporte, Y. 1981. Pour une anthropologie du vêtement. Vêtement et sociétés/1. Actes des Journées de rencontre des 2 et 3 mars 1979. éditées par Monique de Fontanès et Yves Delaporte. Muséum national d'histoire naturelle.3-13. <halshs-00004566>.
- Delaporte, Y. 1980. Le Signe vestimentaire. In : L'Homme. tome 20. n° 3.109-142.
- Devoucoux, D. 2015. L'Élisabeth Ire de Shekhar Kapur ou le rôle du costume de cour au cinéma. Apparence(s). en ligne 6 | 2015. mis en ligne le 25 août 2015 consulté le 08 septembre 2021.
- Fossali, B. P. 2020. Habiller les personnages, revêtir la chair : la contribution des costumes à la signification filmique. Signata - Annales des sémiotiques, Presses universitaires de Liège. 11.1-31. 10.4000/signata.2878. hal-03029834.
- Gil, J. 1985. L'espace du corps. Le Cahier (Collège international de philosophie). n° 1. Paris. PUF. 94-97.
- Kaboré, B. F. F. 2020. Esthétique du son dans le film Yaaba de Idrissa Ouédraogo.149-166. In : Actes du colloque international en hommage au cinéaste burkinabè Idrissa

- Ouédraogo, l'homme et ses œuvres, sous la direction de Justin Ouoro et Valentine Palm/Sanou, Éditions Céprodif.
- Ouédraogo, M. L. 2017. L'espace topologique et phénoménologique dans Le Mal de peau et Le Retour au village. 89-101. Littérature burkinabè en transition. N ° 89 In revue internationale de langue et de littérature.
- Tisseron, S. 2011. Intimité et extimité. Communication. n° 88/1. 83-91.
<https://www.wimersion.com/blog/la-psychologie-des-couleurs-comment-nous-influencent-elles/>

L'ANTIGONE AFRICAINE OU SYA, LE RÊVE DU PYTHON DE DANY KOUYATÉ : ENTRE THÉÂTRALITÉ ET CINÉMACITÉ

Pingdewindé Issiaka TIENDREBEOGO
Université Joseph Ki-Zerbo, Burkina Faso
pingdewinde@yahoo.fr

Résumé

Comment les artistes influent-ils la société à travers leurs productions artistiques ? La responsabilité sociale dans les créations filmiques participe-t-elle à la construction de la paix et la création d'une coexistence pacifique ? Quels sont les liens qu'entretiennent le cinéma et le théâtre dans le processus de création ? Existe-t-il un transfert de compétence entre ces deux genres ? Quelle dette contracte le cinéma vis-à-vis du théâtre et vice versa dans la mise en route du ciné-théâtre ? Le développement de ce sujet va nous donner l'occasion d'identifier les stratégies de résilience que les acteurs adoptent vis-à-vis de la situation sécuritaire actuelle au Burkina Faso dans les productions cinématographiques à travers le film, *Sya, le rêve du python* de Dany KOUYATE.

Mots-clés : résilience, dialectique, construction de la paix, artistes, responsabilité sociale

Abstract :

The African Antigone or *Sya, le rêve du Python* by Dany KOUYATE: filmic and theatrical gaze and the construction of peace. How do artists influence society through their artistic productions? Does social responsibility in film creations contribute to the construction of peace and the creation of peaceful coexistence? What are the links between cinema and theater in the creative process? Is there a transfer of skills between these two genres? What debt does the cinema contract vis-à-vis the theater and vice versa in the start-up of the film-theatre? The development of this subject will give us the opportunity to identify the strategies of resilience that actors adopt vis-à-vis the current security situation in Burkina Faso in cinematographic productions through the film, *Sya, le rêve du python* by Dany KOUYATE.

Keywords: resilience, dialectics, peace building, artists, social responsibility

Introduction

Les traditions orales sont toujours ancrées dans les pratiques culturelles et culturelles des Africains. Il n'est pas rare d'entendre des légendes ou des mythes comme ceux de Mami Wata, belle fée,

mi-homme et mi- poisson ou la mythologie de Sya dans le film de Dani KOUYATE. Ces mythologies à l'image de celle d'Antigone dans les tragédies grecques ont toujours bercé des générations et continuent de le faire jusqu'à aujourd'hui. C'est pourquoi nous avons décidé de nous intéresser à l'une d'elles dans le film, *Sya, le rêve du Python*. L'objectif de cette réflexion est de montrer l'apport du théâtre dans l'esthétique filmique de notre corpus. La problématique soulevée est : en quoi une représentation théâtrale peut-elle être adaptée au cinéma ? Autrement dit, quelle dette contracte le cinéma vis-à-vis du théâtre ? Le succès du film, *Sya, le rêve du Python* est-il le fait qu'il ait été adapté du théâtre au cinéma ?

Il s'agira pour nous d'analyser le film à l'aune de la théorie de l'intermédialité de Jurgen E. Muller (2006) afin de déceler les différents médias et média-networks par des fusions et des transformations intermédiatiques qui se trouvent dans cette production filmique.

1. Cadre conceptuel et méthodologique

Nous verrons d'une part dans le cadre conceptuel et définitionnel quelques expressions fondamentales afin de mieux appréhender notre sujet avant d'aborder d'autre part le cadre méthodologique.

1.1 Cadre conceptuel

Les définitions qui nous paraissent essentielles à l'élucidation de notre sujet sont : le théâtre, le cinéma et la résilience.

1.1.1 Le théâtre

Le théâtre est souvent défini à la fois comme l'art de la représentation d'un drame ou d'une comédie ou un genre littéraire particulier, et l'édifice dans lequel se déroule une représentation théâtrale. Par métonymie, le théâtre peut signifier l'endroit ou bien le lieu où se déroulent les représentations. Pour paraphraser Jacques Scherer, le théâtre est une province de la littérature et en tant que province, il revendique son indépendance.

Nous pouvons dire que le théâtre est une manifestation sociale dans la mesure où la société y est représentée et dans laquelle les parties prenantes c'est-à-dire les actants jouent des rôles sociaux étant entendu que le message final en plus des effets de divertissements et de détente concourent à sensibiliser les populations sur un thème donné. Que ce soit du théâtre d'auteur

ou du théâtre d'intervention sociale, les objectifs restent les mêmes à savoir amener les spectateurs à travers une mise en scène qui se caractérise par une esthétique propre à la pièce à divertir, à soigner, à changer de comportements et à adopter des démarches favorables au développement. Quel rapport peut-il entretenir avec le cinéma ?

1.1.2 Le cinéma

Le théâtre est l'antichambre du cinéma. Encore appelé 7^e art, le cinéma est par excellence l'outil de communication et de transmission des savoirs, des savoir-faire et savoir-être. C'est un puissant rameau greffé sur le tronc robuste et millénaire du théâtre pour paraphraser Louis Jouvet. Il porte la culture et est du reste ce que l'on peut lire dans le miracle cinématographique (2016) : « *le cinéma, c'est le mat de la culture* ». Fatou Ghislaine SANOU (2015, p.93) citant Martin David corrobore nos dires en affirmant que :

Le théâtre est un art multiforme. Art du verbe et du geste, du temps et de l'espace, du sacré et du profane, du masque et du dévoilement, il appartient à la littérature par ses œuvres dramatiques, au spectacle par ses techniques du jeu et de la scène, à l'histoire par ses rites et traditions... Comme le reconnaît Martine David dans son étude sur le théâtre occidental (1995). Le théâtre est aussi très proche d'un autre art, le cinéma, et cela, à travers les personnages et surtout les dialogues. De plus, un autre aspect important des relations entre le cinéma et la littérature est certainement la reprise filmique.

Par son statut de « carrefour des arts », le cinéma comporte en lui-même les autres arts comme le théâtre, la danse, les chants, la musique, le jeu d'acteur et bien d'autres éléments. Au Burkina Faso, la majeure partie des comédiens ou des acteurs de cinéma viennent du théâtre. Ils y ont fait leurs armes avant de l'exprimer devant la caméra. C'est pourquoi on peut considérer le cinéma comme une symbiose artistique. Jürgen E. MULLER définit le cinéma comme un média en interrelation et en corrélation avec les autres médias et pratiques artistiques.

1.1.3 La résilience

La résilience peut être définie comme la capacité d'une personne ou d'un groupe de personnes à résister à un choc ou à une épreuve brutale et à tirer toutes les conséquences afin de se préparer à tenir face à d'autres événements similaires ou non.

Eric Rigaud (2011, p.41) définit :

La résilience est la faculté à faire face et à surmonter une situation, à rester en dessous de seuils dont le franchissement provoquerait des changements structurels irréversibles au sein des systèmes, à adopter des comportements originaux au regard de situations exceptionnelles.

Dans un contexte d'insécurité comme celui du Burkina Faso, la résilience pourrait être perçue comme la somme des efforts que les burkinabè consentent afin de sortir de l'hydre terroriste et de ses corollaires de banditisme et d'exactions faites sur des honnêtes citoyens. La résilience consisterait donc à pouvoir supporter une oppression d'où qu'elle vienne et à pouvoir revenir à la surface quoi qu'il advienne.

1.2 Cadre méthodologique

Le cadre méthodologique de notre travail va se focaliser sur l'intermédialité telle que décrite par Kristeva dans son ouvrage « La Révolution du langage poétique » qui conçoit l'intertextualité comme « le passage d'un système de signes à un autre » (p. 59)

Le concept d'intermédialité est nécessaire dans la mesure où il prend en charge les processus de production du sens liés à des interactions médiatiques. Dans son livre *Intermedialität* (Münster : Nodus, 1996) J. Müller laisse percevoir la pertinence de l'intermédialité et l'approche communicationnelle en ces termes : « La communication culturelle a lieu aujourd'hui comme un entrejeu complexe des médias. » L'approche intermédiatique, même si elle semble nouvelle par rapport aux traditions des études cinématographiques, littéraires et culturelles, est une approche qui est bien connue et très ancrée dans les arts et les poétiques. La communication moderne et postmoderne se caractérise par des *media-networks*, par des fusions et des transformations intermédiatiques. Si les produits et les textes médiatiques sont conçus comme des systèmes de signes, organisés par des codes spécifiques, la reconstruction des systèmes de règles qui met en relation les différentes sortes de signes devient une question centrale de la recherche sémiotique. En cela, la sémiotique a présenté des résultats remarquables, particulièrement en ce qui concerne l'analyse de la fluctuation de différents signes et de différents codes entre les médias.

C'est donc à travers la théorie de l'intermédialité que nous allons focaliser notre réflexion, car le cinéma étant une symbiose artistique, il était de notre devoir de convoquer un outil qui met en relation et en interaction différents arts et médias.

1.3 Comment construire la paix à l'aune de l'esthétique filmique et théâtrale ?

Dans le préambule de l'UNESCO (1945), il est mentionné : « Les guerres prenant naissance dans l'esprit des hommes, c'est dans l'esprit des hommes que doivent être élevées les défenses de la paix. » La première utilisation de cette expression « paix » est intervenue en 1080 et désignait la concorde et la tranquillité qui régnait dans les rapports entre deux ou plusieurs personnes. Cette définition paraphrastique de la paix est intrinsèquement liée à la religion. En ce qui nous concerne, on peut souligner que la paix n'est pas statique, mais évolutive. La preuve en est que si nous prenons les différentes guerres qui ont émaillé le monde, les ennemis d'hier deviennent les amis d'aujourd'hui avec l'exemple du couple franco-allemand.

La construction de la paix est un processus dynamique comme pour reprendre ce propos : « Qui veut la paix prépare la guerre. » La « paix » et la « guerre » sont des conceptions antinomiques qui signifient que l'un peut expliquer la présence de l'autre et vice versa.

En ce qui concerne le corpus de notre étude, l'esthétique filmique se ressent à travers le montage des éléments dont fait montre le réalisateur Dany KOUYATÉ afin de susciter la révolte chez les téléspectateurs. La vérité se trouve dans la bouche du fou et de l'enfant a-t-on coutume d'entendre. Le réalisateur à travers un savant mélange d'éléments tirés dans la tradition orale a pu mettre à jour les réalités sociales de la vie africaine à travers, *Sya, le rêve du python*.

Qu'est-ce qui a donc motivé Dani KOUYATÉ à adapter la pièce de théâtre de Moussa DIAGANA au cinéma ? Voici le film de son récit :

C'est une tragédie en trois actes. Je l'ai vue au théâtre et j'étais scié ! Je suis resté cinq minutes, tout le monde est sorti, j'étais là. J'ai acheté le livre et j'ai commencé à mijoter, car c'est une histoire dramatique. Le fou a des monologues de vingt minutes qui ne conviennent pas au cinéma. C'était une grande chance de rencontrer cette pièce par l'acte théâtral.¹⁰

¹⁰ Moussa DIAGANA au cours de la conférence de presse lors du FESPACO 2001 avec Dani KOUYATÉ, propos recueillis par Olivier Barlet disponible sur <http://www.africultures.com/php/index.php?nav=article&no=2775>.

2. Présentation du cinéaste

Dani KOUYATE est né dans une famille de griots le 4 juin 1961 à Bobo-Dioulasso au Burkina Faso. Jusqu'en 1985, il suit les cours de l'Institut Africain d'Etudes Cinématographiques. Il poursuit ses études à Paris à la Sorbonne Nouvelle, puis à l'école internationale d'anthropologie où il obtient un diplôme. En 1986, il crée à Paris comme conteur et musicien la troupe « La voix du griot » qui se produit dans divers festivals de théâtre européens. Par ailleurs, il a réalisé trois courts métrages : *Bilakoro* en 1989, *Tobere Kossam* en 1991 et *Les larmes sacrées du crocodile* en 1993. Dani KOUYATE est surtout à l'aise avec les légendes. Il s'en sert pour son premier long métrage, *Keïta, l'héritage du griot* en 1995. C'est l'occasion de retracer la légende de Soundjata Keïta, fondateur de l'Empire Mandingue. Puis en 1999, le réalisateur met son talent au service de la télévision du Burkina pour diriger plusieurs épisodes de la série, *À nous la vie*. Mais le théâtre l'attire toujours et en 2001, il décide de porter à l'écran la légende de Wagadu (mythe Soninké du 7^e siècle), inspirée de la pièce de théâtre, *La légende de Wagadu* de l'auteur mauritanien Moussa DIAGANA¹¹. Ce film de Dani KOUYATE sera plusieurs fois récompensé en Afrique et en Europe. Il reçoit le prix spécial du jury lors de la 17^e édition du FESPACO¹².

3. Synopsis du film, *Sya, le rêve du python*

D'après Moussa DIAGANA¹³, la cité de Koumbi traverse une violente misère. Pour attiser la colère des dieux et rendre à la ville sa prospérité, le roi demande aux prêtres de pratiquer le sacrifice humain rituel au dieu-python. La jeune fille vierge Sia a été désignée pour ce sacrifice, mais elle refuse le sort qui lui est réservé et s'enfuit. La colère et la révolte s'accroissent dans la population à travers les paroles subversives du vieux fou, Kerfa.

Le fiancé de Sia, Mamadi rentré du front, apprend la nouvelle et sauve sa fiancée des mains des prêtres sacrificateurs. Mamadi se met officiellement à dos contre l'empereur et arrive finalement à le renverser. Il sauve Sia, mais celle-ci a été violée par les prêtres : le sacrifice n'était qu'une mascarade. Mamadi, devenu empereur,

¹¹ Né à M'Bout en 1946, Moussa DIAGANA a d'abord été instituteur à Nouadhibou. Puis, il reprend des études de sociologie à l'université de Nouakchott et à la Sorbonne à Paris, où il obtient un doctorat de 3^e cycle en sociologie du développement. Depuis 1989, il est expert au PNUD (Programme des Nations unies pour le développement).

¹² Festival Panafricain du Cinéma et de la Télévision de Ouagadougou. L'un des plus grands festivals de cinéma du continent africain.

¹³ Moussa DIAGANA, *La Légende de Wagadu* vue par Sia Yatabéré, Théâtre Sud, n°1, Paris, L'Harmattan / RFI, 1990.

se refuse à dénoncer la supercherie. Malgré que le pouvoir ait changé de main, on n'arrive pas à mettre fin aux mensonges et aux calomnies. N'est-ce pas pour cela que Sia au lieu de porter la couronne d'impératrice que son fiancé Mamadi lui offre décide de prendre la route, à la manière de Kerfa le Fou, afin de répandre une parole de paix et de justice ? Cette parole qui passe par une sorte d'anathème sur la cité de Koumbri et de ses habitants parviendra-t-elle à les amener à tirer une leçon de l'histoire ?

4. Le mythe africain de Sia où la pacification de la cité

La pièce de Moussa DIAGANA a été éditée en 1990 dans la revue Théâtre Sud par L'Harmattan et RFI puis aux éditions Lansman en 1994. Elle a été représentée pour la première fois par la Compagnie de l'Espoir au 11^e Festival international des francophonies en Limousin (Limoges, France). S'en suivront de nombreuses représentations en Europe notamment en France et en Afrique de l'Ouest en mars-avril 1995.

Revenant au mythe africain, nous pouvons dire que *Sia, le rêve du python* adapté au cinéma par le réalisateur Dani KOUYATE part d'un mythe Soninké du 7^e siècle, le mythe du dieu Serpent. Ce dieu serpent assurait la prospérité du pays. En contrepartie, il prenait tous les deux ans la plus belle vierge de la noblesse. Un jour, la jeune fille qu'il avait désignée refusa de mourir. Son fiancé alla tuer le dieu Serpent, qui en retour maudit le pays. C'est un mythe qui explique la chute de l'empire pré-mandingue du Wagadu et la dispersion des Soninké.

Ce qui est intéressant, nous dit le réalisateur dans une de ses interviews:

C'est qu'encore aujourd'hui, cette malédiction est profondément ancrée dans les esprits. Quand on fait le compte des populations immigrées d'origine africaine, on s'aperçoit qu'un très grand nombre appartient au peuple Soninké, qui comme par hasard a été maudit, a été obligé de quitter sa terre. L'exil est devenu une culture et une nécessité. Il n'y a plus de dieu python, il n'y a plus de malédiction, mais il en reste quelque chose dans les têtes.¹⁴

Le film est l'adaptation d'une pièce de théâtre d'un auteur Soninké, Moussa DIAGANA. Un Soninké qui a décidé de dire non à son propre mythe. Si Dani KOUYATE n'est pas soninké, il rejoint dans son film le message de la pièce :

¹⁴ Propos recueillis par Vital Philippot, janvier 2002.

Il faut peut-être que les dieux arrêtent de maudire leurs enfants, il faut cesser d'être fatalistes, il faut revisiter ces mythes pour changer les mentalités. Les maux de l'Afrique viennent certes de l'esclavage et du colonialisme, mais aussi de nos propres mythes fondateurs, du fait des doses pernicieuses de totalitarisme qu'ils contiennent.¹⁵

Finalement, le film de Dani KOUYATE semble être le reflet d'une réflexion politique et contemporaine sur les rapports entre pouvoir et mystère. En effet, parce que cette histoire est universelle : il pourrait s'agir d'une tragédie grecque. *Sia*, c'est une sorte d'Antigone qui se dresse contre la cité.

Dans la mythologie grecque, Antigone est la fille de l'union incestueuse d'Œdipe et Jocaste, sœur de Polynice, Étéocle et Ismène. À la faveur de la guerre des sept chefs au cours de laquelle Polynice et Étéocle s'entretuent, elle se lamente sur cette disparition avec sa sœur. Un héraut vient leur livrer l'ordre de Créon (leur oncle et nouveau roi de Thèbes), qui est de laisser le corps de Polynice sans sépulture, car considéré comme un traître à la Cité. Antigone résiste et annonce qu'elle enterrera son frère malgré les ordres du roi Créon. Il s'agit là d'une tragédie universelle que nous montre Dani KOUYATE dans son film, *Sia, le rêve du Python*. C'est une tragédie universelle, car elle réunit les figures de la mythologie grecque.

À l'image de Sya, dans la société de référence qui est le film de Dani KOUYATE, nous pouvons transposer ce personnage filmique à la société réelle et citer des femmes comme la princesse Yennenga dans l'histoire du Moogho dans le royaume de Ouagadougou ou à la légende de Guimbi Ouattara toujours au Burkina Faso.

5. Les propos du réalisateur ou le nœud dramatique

Dans mon deuxième film, *Sia le rêve du python*, Dani KOUYATÉ avance :

Je voulais dénoncer les dérives de la fonction du griot. En effet, si traditionnellement le griot avait une double fonction de conseiller du roi et de représentant du peuple : c'était un porte-parole, mais sans complaisance (il est arrivé dans l'histoire que des griots fassent destituer des rois), aujourd'hui, les griots sont à la solde du pouvoir. La plupart des dictateurs ont des griots pour chanter leurs louanges. Parce que les conditions économiques ont changé : dans l'économie traditionnelle, le griot bossait pour tout le

¹⁵ Op cit. n°6

monde. Aujourd'hui l'économie de marché fait que le griot doit gagner son pain, il va où l'argent se trouve. Donc le plus souvent il travaille pour les puissants, les gens au pouvoir. Si je dénonce les dieux qui mangent leurs enfants, je dénonce aussi dans ce film les griots qui trahissent leur société.¹⁶

Dans ce film, nous dit KOUYATE :

Le peuple a aussi sa part de responsabilité, on le voit à la fin. Il est prêt à accepter naïvement le nouveau pouvoir. C'est cette naïveté, proche de l'espoir qui empêche toujours la prise de conscience et la révolte. Mais à côté de cette naïveté, il y a toujours une graine de vigilance qui ne meurt jamais, même si elle a plus de mal à pousser. On peut espérer qu'un jour elle prenne. C'est aussi pour cela que Sia, à la fin, se retrouve sur une route bitumée d'une capitale africaine d'aujourd'hui. Elle harangue les badauds, et leur dit « réveillez-vous, le sommeil ne fonctionne pas.¹⁷

Elle va essayer de semer sur ce bitume des graines de vigilance. Car à la fin rien n'a vraiment changé. Un empereur a chassé l'autre, mais le pouvoir reste basé sur le mensonge. La seule évolution justement, c'est que le relais, la conscience, passe d'un vieil homme à une jeune fille. Ce fait est d'importance, car les sociétés africaines sont machistes, la femme y a très peu la parole, alors qu'aujourd'hui elle détient l'économie à 75%. Qu'une jeune fille prenne la parole et crache à la gueule de la société, c'est quelque chose qui touche directement les gens de chez nous.

Dani KOUYATE nous montre en réalité ce qui lui a amené à prendre cette pièce afin de la traduire en cinéma sur le petit écran. C'est son ras-le-bol face à une société en déchéance. Les griots à l'image du forgeron autrefois porteurs d'espoir et constructeurs de paix sont devenus aujourd'hui des « mendiants » à l'image de ce qu'il retrace dans le film. L'auteur même est issu de cette caste de griot et à mal dans son corps et dans son âme face à la perte de valeurs des griots jadis pacificateurs de la société. En Afrique, à titre illustratif, en cas de conflits graves ou de guerres entre les sociétés, les griots étaient les seuls qui pouvaient intervenir afin de rétablir la paix. Chaque belligérant devait accepter le pardon au risque de s'exposer à des sanctions ou des malédictions qui sont souvent de nature métaphysique.

¹⁶ Propos recueillis par Vital Philippot, janvier 2002.

¹⁷ Op cit. n°8

6. Analyse filmique de *Sia, le rêve du Python*

Nous allons nous en tenir à l'analyse filmique en insistant sur des éléments comme l'exposition du sujet, le nœud de l'histoire, l'image du Dieu serpent, une autre forme de communication, la quête du héros : Sia ou le changement de paradigme et enfin, le fou ou le révolté tardif dans *Sia le rêve du python*.

6.1 L'exposition

Sia, le rêve du python part d'un mythe Soninké du 7^{ème} siècle, le mythe du Dieu Serpent. Ce Dieu serpent assurait la prospérité du pays. En contrepartie, il prenait tous les deux ans la plus belle vierge de la noblesse. Un jour, la jeune fille qu'il avait désignée refusa de mourir. Son fiancé alla tuer le Dieu Serpent, qui en retour maudit le pays. C'est un mythe qui explique la chute de l'empire pré-mandingue du Wagadu et la dispersion des Soninkés.

Le film est l'adaptation d'une pièce de théâtre d'un auteur Soninké, Moussa DIAGANA. Un Soninké qui a décidé de dire non à son propre mythe. Si Dani KOUYATE n'est pas soninké, il rejoint dans son film le message de la pièce :

il faut peut-être que les dieux arrêtent de maudire leurs enfants, il faut cesser d'être fatalistes, il faut revisiter ces mythes pour changer les mentalités. Les maux de l'Afrique viennent certes de l'esclavage et du colonialisme, mais aussi de nos propres mythes fondateurs du fait des doses pernicieuses de totalitarisme qu'ils contiennent.

Finalement, le film de Dani KOUYATE semble être le reflet d'une réflexion politique et idéologique sur les interactions entre le politique et le mystérieux. En effet, parce que cette histoire est universelle : il pourrait s'agir d'une tragédie grecque. Sia, c'est une sorte d'Antigone qui se dresse contre la cité.

Le « dieu serpent » est une invention d'un groupe d'anciens amis devenus patriarches d'une cité qui ont décidé de s'offrir la virginité des plus belles filles de la cité. Le dieu serpent procède par la manipulation et berne le peuple à travers l'invention d'une histoire montée de toute pièce devenue une légende et en laquelle toute une population y croit et y voue un attachement. Le peuple est berné au prix d'une propagande bien orchestrée. Par ce mensonge, les gardiens de la tradition qui sont censés distiller la vérité et sauvegarder la mémoire du peuple vont tronquer cette vérité et mener à la dérive tout un peuple. Cela en leur faveur. La recherche d'un mieux-être, le besoin d'assouvissement des plaisirs

charnels, et mus par un égoïsme prononcé, ces derniers vont commettre des « viols ».

Le viol est ici imagé et véridique. Imagé, car dans le film, *le nouvel interdit* inventé par ces vieillards incite à un viol récurrent des plus belles filles vierges du village annuellement. Au plan symbolique, c'est un viol des règles et des valeurs cardinales de la société. C'est une forme d'inceste et d'abomination qui venait de naître dans la complicité absolue de ceux qui ont du pouvoir, « les anciens ». La porte est désormais ouverte pour tous les malheurs. A ce constat, on parvient à avoir le rôle déterminant de la manipulation des masses. C'est ce que J. E Müller aborde lorsqu'il parle de l'influence des médias et leur manipulation des masses. De façon concrète, pour satisfaire leurs besoins, ils ont trouvé la nécessité d'inventer l'existence d'un « dieu serpent ». Malheureusement, ce mensonge a trouvé un écho favorable auprès des populations qui voyaient en ces anciens des « sages », voire des « exemples » pour la société. Cette acceptation de la parole des anciens allait malheureusement être le point de départ de la chute des habitants, le début de leur peine, de leur perte. Dans l'ignorance et la naïveté, ils se sont laissés bernés par les manipulateurs, les propagandistes.

6.2. L'élément modificateur ou la quête du héros

Le changement de paradigme tant soutenu est très bien appliqué dans *Sia, le rêve du Python* à travers le personnage principal, Sia. À travers son acte de refus des règles établies par les anciens, Sia, brise ce maléfice orchestré par ses « assassins ». Sia, informée du sort qui lui sera également réservé va s'enfuir loin de sa terre afin de sauver sa vie, briser la chaîne des malheurs et s'ouvrir à d'autres cultures d'où le changement de paradigme dans le déroulement du film à la lumière de ce que peint Müller. Se retrouver en ville augure d'un nouveau départ, d'une prise en main de sa destinée, d'une rupture avec les éloges flatteurs de pratiques qui nuisent plus qu'elles ne construisent. Sia, c'est la révolte, le refus, le changement ; une forme de rupture avec les mauvaises pratiques traditionnelles. La légende porte très bien ce changement avec une esthétique de la réception fort perceptible le long du parcours du personnage principal, Sia.

6.3. Le dénouement de l'histoire

Dès l'entame du film, le groupe des anciens, des manipulateurs, va poser les jalons d'une nouvelle forme de la

société. Comment parvenir à avoir les grâces des belles filles alors qu'eux se font vieux et dépassés ? Ce subterfuge va donc naître afin de servir la cause de leurs intérêts charnels et personnels. Le « dieu serpent » n'est donc qu'un outil de tromperie à leur service. Cependant, un d'entre eux, Kerfa, le fou va se départir de cette association de malfaiteurs. Ce sera le fou de la cité dans le film. Son refus de faire comme eux sera constaté, car il s'y est désolidarisé. Il reste cependant reprochable, car il n'en rien fait pour empêcher ses amis d'instituer et de perpétrer ces viols ignobles sur de jeunes filles innocentes. De ce point de vue, le fou est condamnable, car son inaction permis d'ôter des personnes. L'adage pourtant nous apprend que personne ne peut créer du souffle alors que personne n'en note. Le fou demeure en cela un acteur complice des dérives des autres. Sa complicité peut même être active dans la mesure où le silence des gens bien s'en trouve être plus dangereux que l'action des bourreaux pour paraphraser feu Norbert ZONGO. D'ailleurs au plan symbolique, la folie apparaît comme une forme de marginalisation de l'être : le fou. Cela se confirme avec le rôle que joue ce dernier. Rejeté par son groupe d'amis de départ, ces propos ne sont points entendus comme il se doit par la société qui se meurt sus la conspiration des anciens. Sa voix n'est plus audible, il est une sorte de paria de la société.

Nous pouvons aussi affirmer que l'une des raisons du succès du film, *Sia, le rêve du Python*, est dû au fait qu'il a d'abord été mise en scène au théâtre par Moussa DIAGANA. Ce qui a séduit Dani KOUYATE qui a décidé de le réaliser au cinéma. Pour illustrer nos propos, nous prenons l'exemple du film à succès, *L'œil du cyclone* qui a également été adapté du théâtre au cinéma. En effet, *L'Œil du cyclone* est un film du réalisateur burkinabé Sékou TRAORE sorti en 2015. Le film est une adaptation au cinéma de la pièce de théâtre du même nom du dramaturge et metteur en scène Luis Marquès avec dans les rôles principaux Mouna N'Diaye et Fargass Assandé. Le film a été sélectionné pour le FESPACO 2015 et a remporté l'Africa Movie Academy Award du meilleur film en 2016.

Conclusion

L'analyse de *Sia, le rêve du Python* du réalisateur burkinabé Dani KOUYATE, nous a permis de montrer l'apport du théâtre dans l'esthétique filmique de notre corpus d'une part, et de montrer en

quoi une représentation théâtrale peut-elle être adaptée au cinéma, d'autre part. De l'étude, nous avons cerné le point de vue de l'auteur qu'il résume en trois principaux points : la dénonciation des dérives de la fonction du griot, la responsabilité du peuple due à sa naïveté enfin, la manipulation des régimes et des pouvoirs afin de perpétuer leur règne. Le mensonge et la propagande deviennent dès lors des outils de gestion de la cité avec son corollaire de conséquences. De l'analyse, on note également la résilience du personnage principal, Sia, qui a refusé de se soumettre aux règles assassines des anciens de sa cité en fuyant pour recouvrer sa paix dans d'autres contrées.

Références bibliographiques

- Diagana, M.1990. La Légende de Wagadu vue par Sia Yatabéré Théâtre Sud, n°1, Paris, L'Harmattan / RFI, pp. 8-84.
- Kouyaté, D.2001. Sia, le rêve du python 35 mm, Visa n° 97516, 2001, 96 mn.
- Kristeva, J.1974. *La révolution du langage poétique*, Paris, Editions du Seuil.
- Müller, J. 2006. *Vers l'intermédialité. Histoires, positions et options d'un axe de pertinence. Médiamorphoses*, 2006, vol. 16, no 1, 99-110.
- Müller, J.2000. « L'intermédialité, une nouvelle approche interdisciplinaire : perspectives théoriques et pratiques à la vision de la télévision ».
- Philippot, V. avec Dani Kouyaté, D. (entretien à propos de Sia, le rêve du python) – janvier 2002 disponible à l'adresse <http://www.dani-kouyate.com/fr/presse/sia020115.php>.
- Rigaud, E. 2011. Resilience and safety management: ideas for innovating in industrial safety. *Cahiers de la Sécurité Industrielle*, n° 8, p. 41.
- Sanou, F. G. 2015. « Sia Yatébéré entre mythe, théâtre et cinéma », p.93 in, 2015, *Théâtres d'Afrique au féminin I* n° 103-104 p.191.
- Sewanou, J. D. 1995. La Légende du Wagadu vue par Sia Yatabéré Notre librairie, n°120-121, janvier-mars 1995, 143-152.

ANCRAGE CULTUREL ET ENJEU NARRATOLOGIQUE DU RÉCIT FILMIQUE DANS *LA COLÈRE DES DIEUX* DE IDRISSA OUÉDRAOGO

Soungalo COULIBALY
Université de Dédougou, Burkina Faso
sougacoulibaly@yahoo.fr

Résumé

Le cinéma est un canal de partage et de conservation des valeurs culturelles et traditionnelles en Afrique. Il sensibilise les Africains et les interpelle sur la nécessité de connaître leurs cultures, leurs traditions avant de les préserver pour la génération future. La culture quant à elle, est et demeure le socle de tout développement durable. C'est pourquoi, elle est le thème central de tous les films réalisés par le cinéaste burkinabè Idrissa OUE'DRAOGO. L'objectif de cette communication est de mettre en exergue l'apport de la culture dans la narration du récit au cinéma. L'emploi singulier des valeurs culturelles est-il une stratégie narratologique du récit de *La Colère des dieux*? Autrement dit, la narration du récit de *La Colère des dieux* est-elle tributaire de son ancrage culturel? L'hypothèse qui sous-tend cette étude est que la narration du récit de ce film dépend de toutes ses implications culturelles. De l'application de la théorie sémiotique des cultures, il ressort que les attributs de la langue *moore* et du costume, les valeurs sémantiques des symboles et des figures allégoriques constituent de véritables procédés narratologiques.

Mots-clés : Ancrage culturel, cinéma, sémiotique des cultures, narration

Abstract

Cinema is a channel for sharing and preserving cultural and traditional values in Africa. It sensitizes Africans and challenges them on the need to know their cultures, their traditions before preserving them for the future generation. Culture is and remains, therefore, the basis of all sustainable development. And that is why it is the central theme of all the films made by Burkinabe filmmaker Idrissa OUE'DRAOGO. The objective of this communication is to highlight the contribution of culture in the narration of the story in the cinema. Is the singular use of cultural values a narratological strategy of the story of « *The Wrath of the gods* »? In other words, does the narration of the story of « *The Wrath of the gods* » depend on its cultural anchoring? The hypothesis underlying this study is that the narration of the narrative of this film depends on its cultural implications. From the application of the semiotic theory of cultures, it emerges that the attributes of the

moore language and costume, the semantic values symbols and figures allegorical forms constitute real narratological procedures.

Keywords: Anchoring cultural, cinema, semiotic of cultures, narration

Introduction

Au Burkina Faso, le cinéma et la culture semblent indissociables. Les films sont réalisés dans un environnement dominé par les pratiques culturelles variées. Les actes culturels eux aussi constituent la sève nourricière du récit filmique. Ainsi, toutes les grandes figures du cinéma burkinabè comme Idrissa OUÉDRAOGO avec *Tilai* (1990) et Gaston Jean-Marie KABORÉ avec *Buud Yam* (1997) sont inscrites dans cette dynamique de production de films.

Le réalisateur Idrissa OUÉDRAOGO, à travers ses films, a accordé une place de choix aux valeurs culturelles mosse. De *Yaaba* (1989) en passant par *La Colère des dieux* (2003), le traitement réservé aux traditions et à la culture des Mosse témoigne de la volonté du réalisateur à mettre l'accent sur la promotion des identités traditionnelle et culturelle. En effet, les valeurs d'intégrité, de courage, de sacrifice, d'honneur et de langues sont abordées minutieusement et avec plus d'intérêts. Plus précisément, dans *La Colère des dieux*, la dimension culturelle, fil conducteur de la narration du récit cinématographique revêt un enjeu narratologique majeur. Elle structure le film, élabore son récit et garantit sa narration.

Les implications culturelles du récit nous ont amené à nous interroger sur l'importance qu'occupe la culture au cinéma et singulièrement dans *La Colère des dieux* d'Idrissa OUÉDRAOGO. La problématique autour de laquelle est organisée la présente étude se présente comme suit : l'emploi singulier des valeurs culturelles est-il une stratégie narratologique du récit de *La Colère des dieux* ? Autrement dit, la narration du récit de *La Colère des dieux* est-elle tributaire de son ancrage culturel ? L'hypothèse qui sous-tend cette réflexion est la suivante : l'énonciation narrative du récit émane de son ancrage culturel. Pour vérifier cette hypothèse, nous nous sommes fixé un objectif, celui de montrer la spécificité de la narration de du film, *La Colère des dieux*. Ainsi, nous soulignerons la capacité du *moore* à énoncer le discours au cinéma. Aussi le costume, les symboles et les allégories génèrent-ils le récit au cinéma. Nous terminerons par les procédés narratologiques qui

poétisent le récit au cinéma. Cet article se propose d'examiner les implications culturelles du film comme stratégies narratologiques du récit sous l'angle de la théorie sémiotique des cultures à base herméneutique. Cette approche cinématographique nous permettra de cerner la signification du film. Selon A. GAUDREAULT, le sens d'un film est intimement lié à l'imbrication des images-sons les uns les autres.

1. Encrage culturel du récit filmique

La langue est un moyen d'intégration des peuples. Ce processus intégrateur débute très souvent, d'abord, dans la famille qui est le lieu d'apprentissage et d'assimilation par excellence des langues et cela pour un besoin de communication et d'identification. Ensuite, le processus d'intégration se poursuit et se développe en prenant en compte la communauté dans son ensemble. Cette intégration communautaire réussie, le processus s'attaque enfin aux différentes régions. Enfin, elle s'étend sur l'ensemble du territoire ethnique pour une création de nationalisme langagier.

La langue est un construit idéologique identitaire. Elle est et demeure toujours un vecteur identitaire et un lien de massification populaire. Ce rôle de la langue pousse Idrissa Ouedraogo à l'utilisation du *moore* en tant que construit fondamental de l'africanisation ethnique de ses œuvres cinématographiques. Le *moore* devient, en effet, pour lui comme un outil de revendication politique, culturel et idéologique.

Dans *La Colère des dieux*, la langue de communication des acteurs est le *moore*. Cet emploi n'est pas fortuit. Il a bien sûr un sens et pas des moindres. L'utilisation du *moore* comme langue principale d'échanges verbaux a une valeur idéologique identitaire. C'est ainsi qu'elle a permis une revendication identitaire, culturelle et sociale du *moaga*. En outre, Idrissa Ouedraogo a une idéologie conservatrice qu'il met en valeur grâce au *moore*. L'emploi du *moore* comme langue de partage d'informations des acteurs dans *La Colère des dieux* est la seule manière pour le cinéaste de valoriser sa langue vernaculaire et par ricochet toute sa communauté ethnique. La langue conduit sans nul doute à la production et à la structuration des mouvements culturels et sociaux en appareils sociopolitiques. La langue véhicule un discours identitaire des forces *mosse* qui touche toutes les stratifications sociales si bien que l'ensemble de la communauté s'identifie et participe à l'activité ethnique. L'africanité par la

langue *moore* demeure pour le cinéaste une passion. Cette passion pour la langue crée un « racialisme » à dominance ethnique et comme le souligne M. CRÉPON (2001, p. 28) « *les passions nationalistes peuvent se focaliser sur les langues* ». La langue *moore* devient impérativement un élément central de la représentation de l'identité collective des *Mosse*. Elle remplit une fonction symbolique et participative. La langue, en somme, est le moteur de l'idéologie identitaire et culturelle d'un peuple. Elle opère significativement une frontière entre les différentes ethnies et communautés qui composent une nation. Dans le récit de *La Colère des dieux*, la langue est le véhicule de l'esprit *moaga*. Elle est chargée de maintenir la mémoire de la communauté *moaga* et de perpétuer l'héritage des ancêtres. Elle exprime l'âme et la sagesse populaire de l'ethnie *moaga*. Cette langue est le passé, le présent et le futur de la communauté *moaga* car elle est la partie la plus essentielle du patrimoine spirituel sur lequel repose toute fierté communautaire, voire nationale. Cela pousse BROZOVIC (Op. Cit, p. 7) à soutenir que « *pour chaque peuple, sa langue est sacrée, elle est la patrie de l'âme humaine, peu importe où l'homme vit-près du foyer domestique, ou à l'étranger* ». C'est exactement le cas dans le film corpus. Le *moore* se révèle le porteur d'une force magique qui expose les vécus de sa communauté. Il se trouve évidemment rattaché aux potentialités spirituelles de la nation *moaga*. Par ailleurs, la langue incarne l'esprit de la communauté *moaga* dans *La Colère des dieux*. Elle relie ses locuteurs aux forces surnaturelles. Elle est donc sacralisée et même transformée en un construit essentiel du mythe communautaire. Elle favorise l'intégration et la différenciation communautaires. Au sujet de l'intégration communautaire, la langue est interprétée comme un véhicule des valeurs communautaires et des traits communautaires uniques. Ces derniers sont l'héritage des grands-parents et des ancêtres, et sont connus, adoptés et acceptés par les membres de la communauté nationale. Le regard se tourne vers le passé dans le dessein de trouver en lui les fondements de la politique langagière actuelle de structuration des valeurs africaines propres, essence de l'Afrique des ancêtres.

Au total, il ressort que la langue est génératrice d'identité culturelle qui construit une idéologie. Le *moore* est compris dans *La Colère des dieux* comme un vecteur d'identification ethnique, de différenciation communautaire et de rapprochement des membres d'une même communauté. Elle a tout de même servi de base à

l'africanisation de la société filmique. Elle a aussi mis en valeur l'enjeu idéologique de la maîtrise de la langue vernaculaire.

Les fondements de la narration du film *La Colère des dieux* sont aussi d'ordre culturel. La culture *moaga* est génératrice de sens dans l'examen de ce récit cinématographique. Elle construit le récit et le nourrit de ses valeurs traditionnelles. En effet, le cinéaste, dans sa dynamique de valorisation de la culture *moaga*, procède par l'usage particulier de la langue *moore*. Il fait également intervenir les prières, les symboles, les proverbes et l'allégorie dans la narration du récit filmique.

1.1. Ancrage linguistique du récit

La langue est culture. Et la culture est avant tout la langue. Elle est une représentation fondamentale du monde réel et imaginaire. Elle est la manifestation d'une identité culturelle. Dans ce sens, la langue devient l'un des socles de la culture d'une communauté et cela à travers son emploi imagé. En effet, le cinéaste Idrissa Ouedraogo, en réalisant son film *La Colère des dieux*, a accordé une importance à la langue *moore* via son usage des mots et expressions codés, imagés. Ainsi, il a imprimé une particularité esthétique à la narration de l'histoire filmique par l'utilisation des tournures stylistiques du *Moore*. En effet, le Roi, dans *La Colère des dieux*, pour annoncer sa mort future aux dignitaires, manie la langue *moore* comme suit : « *Maintenant mes forces me quittent. Je vais retourner chez les ancêtres* ». À travers cet emploi singulier du *moore*, le Roi qualifie la mort de voyage. Un voyage destiné à rendre visite aux ancêtres. Un tel emploi de la langue atténue l'effet du sens des expressions utilisées sur le récepteur tout en leur donnant une grande portée sémantique.

Le cinéaste Idrissa Ouedraogo, dans le souci de donner un élan culturel à sa production cinématographique, ne cesse de faire une exploitation spécifique de la langue *moore*. C'est ainsi qu'à la septième et huitième minutes Tanga use de formules rhétoriques esthétisées par un rythme lent afin d'annoncer la mort de son père, le Roi, à son oncle Halyaré. L'annonce de la disparition du Roi intervient en ces termes : « *Halyaré, le soleil s'est couché, le feu s'est éteint. Le roi est retourné chez les ancêtres* ». Chez les Mosse, l'annonce de la mort d'un Roi ne se fait pas dans un langage ordinaire et simple. Un tel événement, pour l'annoncer, nécessite l'usage d'expressions langagières codées et taillées à l'image du vécu du Roi et surtout en accord avec les règles, les principes et les valeurs traditionnelles et socioculturelles *mosse*. Cette stratégie

discursive choisie par le réalisateur Idrissa Ouedraogo a un effet sémantique important sur la narration en ce sens qu'elle amoindrit le choc que le message produira sur son récepteur. Elle a permis à Halyaré de recevoir la triste nouvelle du décès du Roi avec sérénité. Le film, *La Colère des dieux*, à la lumière de la *sémiotique des cultures*, est considéré comme une œuvre imbibée des valeurs socioculturelles du terroir *moaga*. Et cela, en premier lieu, grâce à l'exégèse de l'emploi spécifique de la langue *moore* par certains acteurs cinématographiques. Cette approche narrative du cinéaste privilégie l'effet du réel selon J. CHEVRIER. Elle a mis l'accent sur le socle des cultures africaines – l'oralité – qui occupe une place de choix dans ce film sociopolitique *La Colère des dieux*.

1.2. Ancrage symbolique de l'expression filmique

Dans le choix de ses stratégies narratives, le cinéaste ne s'est pas limité à l'utilisation particulière du *Moore*. À cela, il ajoute les symboles en leur accordant un regard critique. Les symboles constituent l'un des fondements de l'ancrage culturel du film, *La Colère des dieux*. En effet, la narration de l'histoire du film via les symboles débute à la première minute avec les coups de fusils. Ces coups de fusils traduisent l'appel urgent au palais. Les fusiliers, vêtus de blanc et de par leur position astrale, en tirant en l'air, annonce le départ des émissaires du Roi vers les personnes à appeler. En Afrique de façon générale et au Burkina Faso en particulier, les appels venant des cours royales sont matérialisés par des coups de fusil traditionnel. Cela dénote de l'ancrage culturel des faits et pratiques ancestraux. La capture d'écran ci-dessous l'atteste.



Les fusiliers sur le toit donnant le coup de départ des missionnaires du Roi (N°01)

En plus des coups de fusil, le *Bendré* et précisément son apparition au grand public est un symbole fort dans la société *moaga*. C'est ainsi qu'à la sixième minute du film, le réalisateur le fait intervenir dans la narration d'événements importants comme la mort du Roi. Pour annoncer une tristesse de cette envergure, le cinéaste emploie le son du *Bendré*. Et vu l'immensité de la nouvelle (la mort du Roi), le *Bendré* est tapé par les personnes âgées. Une telle pratique tire son originalité et son sens des us et coutumes dans la plupart des cultures africaines à l'instar de celles *mosse*.



Le *Bendré*, tapé par les personnes âgées, annonçant la disparition du Roi (N°02)

Idrissa Ouédraogo, pour imprimer une dynamique narrative à son film, *La Colère des dieux*, varie les techniques narratologiques. En Afrique, les amulettes occupent une place importante dans la protection et la conservation des pouvoirs royaux. C'est ainsi qu'elles sont employées par le cinéaste en vue de valoriser les pratiques, les cultures et traditions africaines. Ainsi, dans *La Colère des dieux*, les amulettes symbolisent respectivement la force du feu, le pouvoir de la métamorphose et celui de l'invisibilité. Leur ensemble concourt à l'invincibilité du Roi intronisé (Tanga). La capture suivante permet de voir la portée culturelle des amulettes.



Le Roi Tanga recevant les amulettes des mains du féticheur
(N°03)

Au-delà des amulettes, la nature est intervenue en symbole dans la narration filmique. Cette nature est représentée par un soleil de couleur jaune orné de rouge ocre. Dans la tradition africaine, le soleil ainsi apparu est un mystère. Ce mystère ici filmé annonce l'arrivée d'un malheur suite à la transgression d'un interdit coutumier. En effet, Tanga, dans la furie de son pouvoir, retira Awa alors fiancée à Rasmanè selon les règles et principes de la tradition *moaga*. Une union aussi sacrée que les fiançailles scellées par les lois coutumières et détruites par un garant des traditions en la personne du Roi Tanga ne peut que déclencher la colère des ancêtres. Une colère dont tout le royaume se souviendra. Et le Roi, lui, paiera le plus lourd tribut car il fut assassiné par Salam. Les images suivantes l'illustrent fort bien.



L'apparition du mystère suite à la destruction des fiançailles (N°04)



L'assassinat du Roi Tanga
comme conséquences de cette
transgression (N°05)

Un autre symbole naturel utilisé par le réalisateur comme stratégie narrative est celui de la tache témoignant de la paternité du nouveau-né d'Awa. En effet, à la vingt et cinquième minute, deux taches noires sont remarquées sur le corps du nouveau-né. Ces taches sont identiques à celles figurant sur les mêmes parties du corps du père biologique de Salam, appelé Rasmanè. Comme en Afrique traditionnelle, en cas de paternité litigieuse, certains traits distinctifs à l'image de cette tache apparaissent sur le corps de l'enfant afin de lever toute suspicion sur l'identité du vrai géniteur. À titre d'exemple, l'image ci-dessous sert à lever toute équivoque.



(N°06) Les taches symbolisant les traits communs d'identité père-fils (N°07)

Par ailleurs, à la quarantième minute, un autre procédé narratif est utilisé par Idrissa Ouedraogo. Ce procédé narratif, destruction des fétiches par Tanga outré par la prophétie du féticheur lui annonçant la fin de son règne, intervient pour interpellier les cinéphiles sur les interdits. Cette destruction des valeurs de la religion traditionnelle par le roi ajoutée à d'autres abominations croissent davantage la colère des dieux. Toutes ces digressions concourent à la véritable chute du Roi Tanga. Ces conséquences, suite aux diverses transgressions, montrent l'importance du respect des valeurs culturelles et traditionnelles dans les sociétés africaines jadis.



Le Roi Tanga détruisant les fétiches, symboles des pouvoirs et puissances des ancêtres (N°08)

Objet culturel, *Kandé*, la lance en *Moore*, intervient dans la narration du film *La Colère des dieux*. Dans ce film, la lance représente les armes du Roi. Elle fait partie des attributs du pouvoir royal. Elle est remise au Roi lors de son intronisation. Elle symbolise, dans son emploi, le pouvoir, la force et la puissance de la chefferie de Tanga. Elle confère au Roi l'autorité et l'autonomie dans sa gestion du pouvoir. La narration du récit par l'entremise des lances est soutenue par la force narratrice de la caméra. Cette caméra porte un regard insistant sur les lances et les rend précises et répétitives au point de forcer le visionnage. Ces lances-armes appartiennent aux ancêtres mais utilisées par les Rois pour gouverner leurs peuples comme le souligne un dignitaire dans le film en ces termes : « *Majesté, voici des armes ! Elles appartiennent à ton grand-père, puis à ton père. Aujourd'hui, elles sont à toi pour que tu gouvernes le royaume dans l'intérêt du peuple* ».



Le Roi recevant les lances, armes de gouvernance du peuple (N°09)

Pour terminer avec les symboles, le cinéaste plonge sa narration des faits dans l'environnement culturel de laalebasse. Laalebasse assume une fonction essentielle dans la narration de la recherche de la vérité sur la vraie identité du géniteur de Salam, enfant à polémique. En effet, Tanga est enfin déterminé à connaître les raisons qui poussent le féticheur à réclamer l'assassinat de son fils Salam. Il se soumet à une épreuve traditionnelle : l'épreuve de laalebasse. En voici la substance : « *Eau, eau, eau de laalebasse sacrée, toi qui donne la vie et éteint le feu, le Roi veut savoir la vérité à propos de Salam* ». Ainsi, le devin procéda aux incantations sur l'eau de laalebasse avant d'inviter le Roi à regarder dans laalebasse. En regardant, le Roi fut étonné par ce qu'il découvre. C'est l'image de Rasmanè, le père réel de Salam qui apparaît dans laalebasse en lieu et place de celle du Roi lui-même. Une telle pratique est lésion dans la culture africaine et traduit la manifestation de la vérité camouflée. L'épreuve de laalebasse révèle enfin la fausse paternité du Roi au sujet de Salam. Aussi le choix de l'épreuve de laalebasse traduit-elle l'enracinement de la narration de *La Colère des dieux* dans la culture africaine. La capture d'écran ci-dessous l'atteste.



Tanga soumis à l'épreuve de laalebasse : la révélation de la vérité (N°10)

En guise de conclusion, il ressort de l'analyse que les symboles constituent une technique narrative utilisée par le cinéaste Idrissa Ouedraogo en vue de partager son idéologie, celle de la défense et de la valorisation des valeurs socioculturelles de l'ethnie moaga et par ricochet celles du continent africain. Elles ont, de par leur présence dans le film et l'effet produit à travers leur interaction avec les autres stratégies de narration du récit, conféré au film une dimension culturelle spécifique.

2. Encrage culturel et construction narrative

L'allégorie se définit selon le Dictionnaire *Le petit Larousse* 2007 comme une représentation, une expression d'une idée par une figure dotée d'attributs symboliques. Elle est le développement continu et rigoureux d'une métaphore. Ainsi, à l'image de cette définition, dans le film *La Colère des dieux* d'Idrissa Ouedraogo, l'oiseau au cou blanc est la représentation allégorique des ancêtres de Salam. En effet, Salam dans son élan de vengeance de ses parents doit impérativement avoir un pouvoir supérieur à celui de son ennemi, le Roi Tanga. C'est ainsi qu'il s'est mis à la recherche de ce pouvoir combien indispensable à sa victoire. Alors, il rattrapa l'aigle au cou blanc qui le dota de tout son pouvoir à l'exception d'un, avant de se transformer en une personne-esprit pour échanger avec Salam. Cet homme-esprit représente, et selon le dignitaire Halyaré, « *le pouvoir de l'eau, l'eau qui éteint le feu, le pouvoir de l'invisibilité, de la métamorphose* ».

L'allégorie dans sa dimension narrative du récit filmique, *La Colère des dieux*, est en rapport étroit avec le conte traditionnel africain. Le conte nous enseigne les rôles joués jadis par les oiseaux dans les sociétés africaines. Ils jouent le rôle de sauveteur. Ce sauvetage concerne les personnes innocentes, les orphelins et les sans-espoirs comme c'est le cas dans ce film-corpus. En effet, L'aigle au cou blanc vit la souffrance de cet orphelin Salam, son désespoir, et lui apporta son soutien en lui cédant une partie de son savoir et savoir-faire. L'oiseau, dans la mythologie africaine, et, surtout l'aigle au cou blanc, incarne les ancêtres et leurs pouvoirs. C'est au vu des fonctions que l'aigle assume dans la société africaine en général et celle *moaga* en particulier qu'il est considéré comme un oiseau sacré. Pour un besoin d'illustration, la narration allégorique se présente comme suit :



L'aigle au cou blanc (N°11)



Métamorphose allégorique de l'aigle

En somme, la diversité des stratégies narratives puisées dans le terreau culturel et déployées dans le film *La Colère des dieux* a mis à nu la spécificité et l'originalité de l'œuvre. Ces différents mécanismes de narration traduisent avec force leur ancrage dans l'univers socioculturel des peuples burkinabè. Ils mettent en valeur l'amour que le cinéaste porte pour les valeurs sociales et traditionnelles du terroir *moaga*.

Conclusion

Pour terminer, le film, *La Colère des dieux*, est considéré comme une œuvre arsouillée des valeurs socioculturelles du terroir *moaga*. Dans un premier temps, il ressort que l'exégèse de l'emploi spécifique de la langue *moore*, dans ce film, a construit le récit et procédé également à sa narration. Cette approche narrative du cinéaste privilégie l'effet du réel selon J. CHEVRIER. Elle a mis l'accent sur le socle des cultures africaines – l'oralité – qui occupe une place de choix dans ce film sociopolitique *La Colère des dieux*. Dans un deuxième temps, de l'analyse des symboles, on retient qu'elles constituent une technique narrative utilisée par le cinéaste Idrissa Ouedraogo en vue de partager son idéologie, celle de la protection et de la valorisation des valeurs socioculturelles de l'ethnie *moaga* et par ricochet celles du continent africain. Elles ont, de par leur présence dans le film et l'effet généré à travers leur interaction avec les autres techniques de narration du récit, conféré au film une dimension culturelle particulière.

Dans un troisième temps, la diversité des stratégies narratives puisées dans le terreau culturel et déployées dans le film *La Colère des dieux* a mis à nu la spécificité et l'originalité de l'œuvre. Ces différents mécanismes de narration traduisent avec force leur ancrage dans l'univers socioculturel des peuples burkinabè. Ils mettent en valeur l'amour que le cinéaste porte pour les valeurs sociales et traditionnelles du terroir *moaga*. Du reste, les actes humains, socio-culturels, traditionnels déployés dans le récit ont pleinement pris en charge la narration du récit dans ce film-corpus. C'est pourquoi, ces valeurs culturelles ont été considérées comme des stratégies narratologiques discursives du film, *La Colère des dieux*. Elles ont aussi assumé la fonction de l'esthétique narrative du récit. La dynamique et la complicité des

différentes dimensions de la culture moaga ont conféré à ce film un réalisme sémantique et une originalité narrative.

Références bibliographiques

- Courtes, J. 1989. *Sémantique de l'énoncé. Applications pratiques*, Paris, Hachette.
- Crépon, M. 2001. *Ce qu'on demande aux langues (autour du monolinguisme de l'autre)*, Raisons politiques N°2, presse de sciences PO, Paris, p.28.
- Gaudreault, A. 1999. *Du littéraire au filmique*, Paris, Éditions Nathan/Armand Colin.
- Gaudreault, A. 1979. *Les Détours du récit filmique. Sur la naissance du montage parallèle*, Les cahiers de la Cinémathèque, N°29, hiver.
- Hénault, A. 1983. *Narratologie, sémiotique générale*, Paris, PUF.
- Jost, F. 1982. Où en est la narratologie cinématographique ? , CinémAction, N°20.
- Joly, M. 1994. *L'image et les signes*, Paris, Nathan.
- Metz, C. 1987. *L'énonciation impersonnelle ou le site du film*, Vertigo, N°1.
- Leroi-gourhan, A. 1965. *La Mémoire et les Rythmes (Le geste et la Parole, vol.2)*, Paris, éd. Albin Michel.
- Leroi-gourhan, A. 1965, *Préhistoire de l'art occidental*, Paris, éd. Mazenod.
- Ouédraogo M. L. 2015, *Le statut de l'énonciation dans quatre films de fiction burkinabé*, Revue burkinabé de la recherche, Lettres, sciences sociales et humaines, vol.31 N°1, janvier, pp 157-166.

NARRATIVITÉ ET MANIFESTATION FIGURATIVE DES CORPS-ACTANTS DANS LE FILM D'ANIMATION *ADAMA* DE SIMON ROUBY

SANOGO Mariame SANOGO
Université Joseph Ki-Zerbo, Burkina Faso
sanogomariame23@gmail.com

Résumé

La présente réflexion porte sur l'analyse sémiotique du dessin animé *Adama* de Simon Rouby. Dans ce film, nous avons examiné les mécanismes de production de sens et les enjeux idéologiques et axiologiques qui découlent de sa lecture. Pour ce faire, nous sommes partis des hypothèses selon lesquelles le réseau de signification du film d'animation *Adama* se construirait autour de la syntaxe narrative et de la syntaxe figurale des corps-actants. À cela s'ajoute les valeurs humaines que sont : la fraternité, la tolérance, la solidarité, le courage, l'espoir, la paix qui ressortent dans *Adama*. La lecture du corpus s'est faite selon le cadre théorique de la narrativité et de la sémiotique du corps. À l'issue des analyses, il est ressorti qu'à travers le film d'animation *Adama*, Simon Rouby veut attirer l'attention du public sur l'importance de la culture de certaines valeurs humaines telles que la solidarité, la tolérance, le courage, l'espoir, etc.

Mots-clés : Action, corps-actants, paix, valeurs humaines.

Abstract

The present reflection concerns the semiotic analysis of the cartoon *Adama* by Simon Rouby. Through this film, we have examined the mechanisms of meaning production and the ideological stakes that arise from its reading. To do so, we started from the hypotheses according to which the network of meaning of the animated film *Adama* is built around the narrative syntax and the figurative syntax of the body-actors. In addition, the human values of brotherhood, tolerance, solidarity, courage, hope, and peace are also present in *Adama*. The reading of this animated film was done according to the theoretical framework of narrativity and semiotics of the body. At the end of the analysis, it emerged that the film *Adama* is full of meaning and urges us to cultivate several human values such as solidarity, tolerance, courage, hope, etc.

Keywords: Action, body-acting, peace, social values, Africa, war.

Introduction

La pratique cinématographique est un univers artistique qui permet de s'exprimer et de se montrer au monde. C'est dans ce sens que J. Paré, dans la préface de l'ouvrage de J. Ouoro intitulé *Poétique des cinémas d'Afrique noire francophone* (2011 : IX) affirme que « les productions audio-visuelles sont, parmi tant d'autres, des cadres de manifestation de l'épiphanie identitaire. » De ce point de vue, nous avons choisi d'examiner le film d'animation *Adama* de Simon Rouby afin de dégager l'organisation de son réseau de signification. C'est pourquoi nous intitulons le sujet du présent article : « Narrativité et manifestation figurative des corps-actants dans le dessin animé *Adama* de Simon Rouby. » Ce sujet nous amène à poser les questions suivantes : comment l'univers filmique d'*Adama* s'organise-t-il pour donner sens ? Aussi, quels sont les enjeux idéologiques et axiologiques qui découlent de la lecture du film ?

Pour répondre aux questions posées, nous formulons l'hypothèse selon laquelle le réseau de signification du film *Adama* se construirait autour de la syntaxe narrative et de la syntaxe figurale des corps-actants. De plus, la fraternité, la tolérance, la solidarité, le courage, l'espoir, etc. seraient entre autres les principales valeurs humaines présentes dans le film.

Au regard de ces hypothèses, l'objectif général de cette réflexion est de montrer que la sémiotique peut s'appliquer à un film afin d'en dégager le sens. Spécifiquement, il s'agira de montrer qu'*Adama* est un film riche en enseignements. Pour cela, il sied de définir un cadre théorique et méthodologique.

Dans le cadre de la présente étude, nous mobiliserons les outils de la sémiotique narrative définis par A.J. Greimas dans son ouvrage intitulé *Sémantique structurale* publié en 1966 et ceux de la sémiotique du corps élaboré par J. Fontanille dans son ouvrage *Corps et sens* paru en 2011. Ces démarches mettent en exergue les états et les transformations ainsi que les manifestations figuratives des corps actants.

Dans le souci de bien articuler cette étude, nous commencerons par une présentation générale du corpus. Ensuite, nous procéderons à l'analyse du film par l'entremise des outils de la narrativité. Enfin, nous appliquerons les outils de la sémiotique du corps au film.

1. Présentation et synopsis du film

Réalisé par S. Rouby en 2015, *Adama* est un film d'animation français d'inspiration africaine. Le contexte du film le situe dans la période de la première Guerre mondiale. Le récit filmique met en scène un enfant courageux et déterminé à retrouver son frère qui s'est fait enrôler par l'armée française pour aller combattre. En effet, Adama, est un jeune garçon qui vit dans un village situé en Afrique de l'Ouest. Il y est avec ses parents et son frère aîné. Son village est entouré de falaises au-delà desquelles il est formellement interdit à quiconque d'y accéder. Selon les anciens, « au-delà des falaises » est perçu comme « le monde des souffles », un lieu où règnent les « Nassaras¹⁸ » qui ne vivent que du chaos et de la vanité. Toute personne qui traverserait les falaises est considérée comme « un possédé ». Pourtant, Samba, le frère aîné d'Adama, s'est fait enrôler pour aller combattre à la guerre, en Europe. Ainsi, il devint un possédé. Lorsque son père apprit la nouvelle, il alla aussitôt vers les anciens pour demander leur aide. Mais, ces derniers refusèrent eu égard à l'interdiction d'aller au-delà des falaises. Alors, Adama décida d'aller lui-même à la recherche de son frère aîné. Ainsi commença, pour Adama, un long voyage qui le mena bien plus loin que prévu, jusqu'aux champs de bataille de la Première Guerre mondiale en France.

2. De l'analyse sémio-narrative du film

Cette partie sera consacrée à l'analyse du corpus. Essentiellement, il s'agira d'analyser le film suivant le cadre théorique de la narrativité, une approche qui se base sur l'action pour examiner le parcours des actants d'un récit. En ce qui nous concerne, notre étude sera focalisée sur le parcours de l'adolescent Adama. Mais avant, nous allons présenter le schéma narratif du film.

La structure générale du film

La structure générale de *Adama* en tant que récit se synthétise sous la forme de l'axe sémantique suivant :

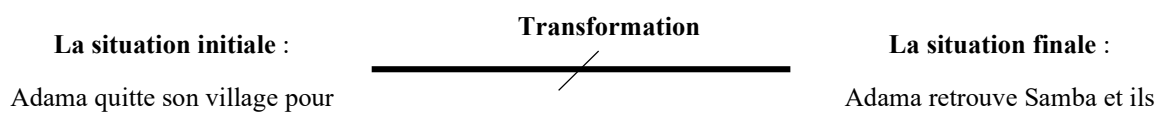


Figure 1: Axe sémantique du film
Adama (Source personnelle)

¹⁸ Sont les personnes à la peau blanche, plus précisément les Européens

L'axe sémantique, perçu comme la structure élémentaire de la signification, met en évidence la transformation conjonctive du sujet d'état (Adama) qui passe d'une situation initiale où il quitte son village pour aller à la recherche de son frère à une situation finale où il retrouve son frère et reviennent ensemble au village. En effet, l'état initial montre Adama dans son village, aux côtés de ses proches dans un état d'innocence, de joie, d'insouciance, de stabilité et de quiétude. Cette situation sera transformée dès lors que les membres du conseil des sages refusent d'apporter leur aide au père d'Adama en allant à la recherche de Samba, le frère aîné d'Adama qui s'est fait enrôler pour aller combattre à la guerre. Alors, Adama décida d'aller lui-même à sa recherche en promettant de le ramener au village. L'état final montre qu'Adama est revenu au village accompagné de son frère Samba.

Pour rendre compte des rôles narratifs dans le film, nous examinerons les relations entre les différents actants et leurs apports dans la réalisation de la quête du sujet opérateur.

Le schéma actantiel de *Adama*

Définit par N. Everaert-Desmedt (2000, p. 56) comme « un paradigme, une classification des rôles rencontrés dans un récit », le système actantiel permet de révéler les différents acteurs présents dans un récit et leurs rôles. À ce niveau, c'est l'appellation actant qui sied plus, parce qu'elle implique les acteurs et leurs fonctions. L'actant, selon M. Sanogo (2021, p. 15), est perçu comme « *la fonction narrative qu'un acteur ou personnage assure dans un récit.* » Dans le film, nous avons plusieurs acteurs qui assurent des rôles spécifiques. Les différentes fonctions narratives se résument dans le schéma actantiel suivant :

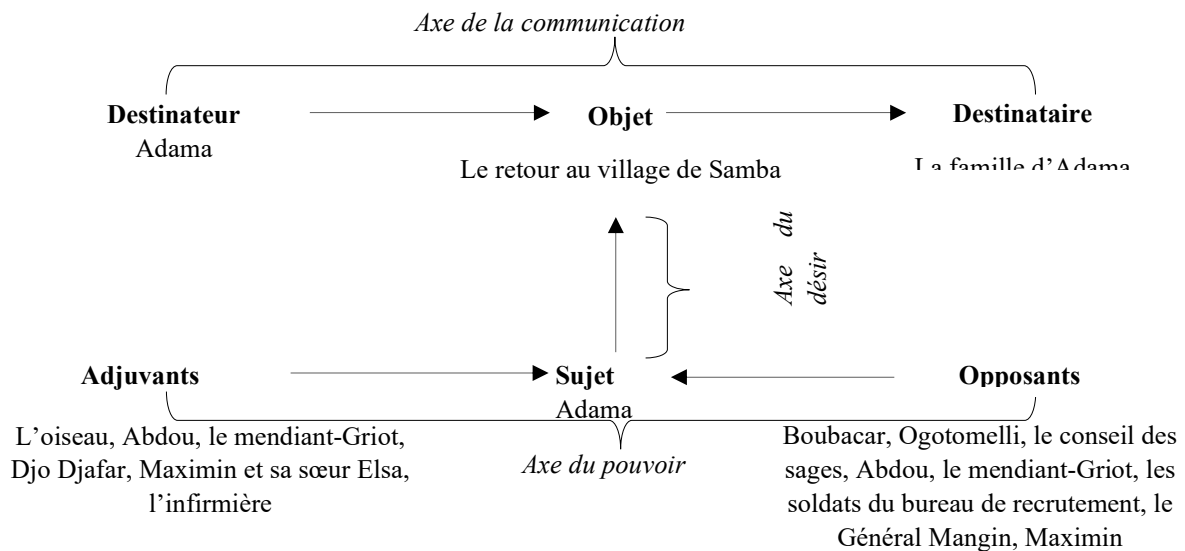


Figure 2 : schéma actantiel du film (source personnelle)

Les rapports entre les actants s'organisent au niveau des trois grands axes dont l'axe du désir, l'axe de la communication et l'axe du pouvoir.

En effet, sur l'axe du désir, on retrouve le sujet (S) Adama qui souhaite retrouver son frère Samba afin de le ramener au village. Le retour au village de Samba est l'objet de valeur (O).

Sur l'axe de la communication, Adama est encore présent, mais cette fois, en tant que le destinateur (Dr). Par l'entremise de l'objet (le retour au village de Samba), il est en relation avec le destinataire (D^{re}) qui est lui-même et ses parents. L'apparition de l'adolescent sur ces deux axes permet de dire qu'il y a un syncrétisme actantiel. Sur l'axe du combat, il y a, d'une part, les adjuvants composés de l'oiseau, Abdou, le mendiant-Griot, Djo Djafar, Maximin et sa sœur Elsa, l'infirmière qui aident le sujet Adama à réaliser sa quête. D'autre part, il y a les opposants tels que : Ogotomelli, le conseil des sages, le Père de Adama Boubacar, Abdou, le mendiant-Griot, les soldats du bureau de recrutement, le Général Mangin, Maximin qui empêchent le sujet à atteindre son but.

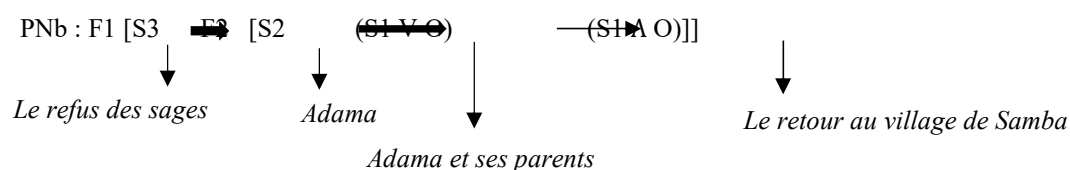
Sur l'axe du combat, on remarque qu'Abdou, le mendiant-Griot et Maximin sont à la fois opposants et adjuvants. Cela s'explique par le fait qu'au départ, Abdou tenta d'empêcher Adama d'arriver au poste de recrutement pour ne pas qu'il embarque. Quant à Maximin, il a dépouillé Adama de ses pièces d'or. Ceux-ci le rattachaient à Samba, car c'était avec ces pièces qu'Adama espérait échanger son frère. En tant qu'adjuvant Abdou a énormément aidé à la réalisation de la quête d'Adama. Par exemple, sur

le bateau (00 :29 :33), on le voit donner sa tenue de soldat à Adama pour qu'il se protège du froid. Sur le champ de bataille, lorsque les gaz commençaient à asphyxier Adama, Abdou lui fit porter un masque afin de le protéger. À la suite de cela, il porta Adama vers Samba. Avec sa flûte en main, il ouvrit une porte qui était en quelque sorte le chemin qui permettrait aux deux jeunes de retourner dans leur village (01 :10 :34 - 01 :17 :52). Ainsi, nous pouvons déduire qu'Abdou était comme l'ange-gardien d'Adama. En signe de reconnaissance à l'égard du griot-protecteur, Adama et Samba firent offrande de la dernière pièce d'or au pied de la statue située dans la grotte ayant l'apparence de Abdou. Concernant Maximin, c'est grâce à lui qu'Adama a pu s'échapper de la cellule d'isolement. Il a aussi donné l'information à Adama selon laquelle les soldats se rendaient à Panam pour combattre.

L'analyse du schéma actantiel nous a permis de présenter les différents actants et les relations qu'ils entretiennent. Après cette étape, abordons à présent le parcours narratif d'Adama.

Analyse du parcours narratif d'Adama

Le parcours narratif est l'ensemble des états et des transformations par lesquelles le sujet opérateur passe pour réaliser sa quête. Cet ensemble se présente sous forme de programme narratif (P.N.). Ce dernier est défini, selon N. Everaerst-Desmedt (2000 : 57), comme « l'action par laquelle un sujet opérateur transforme un état ». Pour réaliser le programme narratif, le sujet opérateur surmonte un certain nombre d'épreuves appelés programme narratif d'usage (P.Nu). L'analyse du parcours narratif permettra de déterminer le P.N. d'Adama et les différents P.Nu par lesquels il est passé pour accomplir sa quête principale. Le programme narratif de base s'énonce ainsi qu'il suit :



Avant de poursuivre, nous allons d'abord donner la signification des différents signes du schéma. Le (F) correspond au faire, le (S3) au sujet manipulateur, le (S2) au sujet opérateur, le (S1) au sujet d'état, le (V) à l'état de disjonction, le (Λ) à l'état de conjonction, le (O) à l'objet de valeur/de quête, le () à l'énoncé de faire, le () à la transformation.

La lecture du PN présente deux faïres : celui du sujet manipulateur (S3) et celui du sujet opérateur (S2). En effet, S3, par son faire-faire, motive S2 à aller à la quête d'un objet de valeur (O). Par son action, le sujet opérateur va faire que le sujet d'état (S1), initialement disjoint de son objet de valeur, soit conjoint à celui-ci. Ainsi, notre PN montre que les membres du conseil des sages, par leur refus d'aller à la recherche de Samba (S3), pousse Adama (S2) à l'action. De ce point de vue, la quête d'Adama commence lorsque les membres du conseil des Sages refusent d'envoyer des gens à la recherche de son frère Samba. Pour eux, il est impossible de rattraper ce dernier dans « le monde des souffles », un monde où vivent les Nassaras. Pire, ils interdisent à quiconque d'aller au-delà des falaises. Pourtant, Adama veut à tout prix que son frère revienne. Alors, il décide lui-même d'aller à sa recherche en promettant de revenir avec lui. D'ailleurs, il veut retrouver son frère pour lui-même et ses parents. C'est pourquoi, ceux-ci apparaissent dans le PN comme le S1. Dans le film, l'état initial montre Adama et sa famille dans une situation de disjonction avec l'objet de valeur. Mais, grâce à la performance d'Adama, sa famille et lui se retrouvent finalement conjoints à l'objet de valeur. Pour réaliser cet exploit, Adama doit être sujet opérateur compétent. Pour ce faire, il doit nécessairement acquérir un certain nombre de modalités qui se manifestent par le /vouloir-faire/, le /devoir-faire/, le /savoir-faire/ et le /pouvoir-faire/. L'acquisition de ces modalités pourrait le prédisposer à être un sujet opérateur performant.

L'analyse de la compétence montre que le sujet de faire, Adama, est animé d'un vouloir-faire dès lors qu'il décide d'aller à la recherche de son frère. Le retour de celui-ci signifie beaucoup pour ses parents et lui dans la mesure où Samba, en tant que fils de forgeron et aîné de la famille, est celui à qui les valeurs traditionnelles seraient transmises. Ainsi, il apparaît comme le premier garant de la tradition après la mort de leur père. Il est donc sensé les transmettre à son frère cadet Adama, d'où le vouloir-faire d'Adama. Quant au vouloir-faire, il se manifeste lorsqu'Ogotomelli essaya de dissuader Boubacar, le père de Samba et d'Adama, d'aller à la recherche de son fils. Lisant la désolation et le désespoir sur le visage de son père, Adama se voit dans l'obligation de ramener son frère. Il est donc animé d'un devoir-faire moral. Mais avant de partir, il ramassa toutes les pièces en or que son frère avait laissées à son père. En réalité, Adama croyait que s'il ramenait ces pièces aux Nassaras, ceux-ci lui rendraient automatiquement son frère. En réalité, il ne savait pas vraiment ce

qui l'attendait, mais il décida quand même de partir à la recherche de son frère. Par conséquent, nous pouvons déduire que le sujet opérateur est doté des modalités virtualisantes, c'est-à-dire le vouloir-faire et le devoir-faire.

En ce qui concerne les modalités du /savoir-faire/ et du /pouvoir-faire/, elles ont été acquises presque au même moment. En effet, ces modalités se manifestent dès l'instant qu'Adama décide de s'enfuir de son village. Il savait que s'il reste au village sans rien faire, il ne verra plus jamais Samba. Malgré l'interpellation des anciens, le jeune garçon a pu s'échapper. Mais, Avant son départ, il prit le soin de ramasser toutes les pièces en or que son frère avait laissées avant de partir. Il comptait les remettre aux « Nassaras » en échange de Samba. À la suite de cela, il se rendit au poste de recrutement où il espérait retrouver son frère. Mais, on lui informa que ce dernier était déjà parti. Cette nouvelle ne parvint pas à décourager Adama. C'est ainsi qu'il décida de se faire enrôler comme soldat, car il estimait que s'il le faisait, il retrouverait certainement Samba parmi les soldats.

Malheureusement, à cause de son âge, sa demande fut refusée par les responsables. Ce refus ne stoppera pas Adama dans son élan, parce qu'il trouva le moyen d'embarquer clandestinement. À leur arrivée en Europe, le commandant à bord ordonna qu'on enferme Adama dans la cellule d'isolement. Étant dans cette cellule, Adama vit Samba s'en aller dans un camion. Alors, Adama profita de la présence de Maximin pour s'échapper. C'est d'ailleurs avec Maximin qu'il sut que les soldats partaient à Panam pour combattre. Une fois à Panam, il trouva le moyen de se rendre à Verdun où se passe la guerre. Là-bas, il eut l'information selon laquelle tous les soldats du 31^{ème} bataillon étaient au front à Normensland. De ce point de vue, nous pouvons dire que le jeune garçon était doté d'un savoir-faire. C'est ce savoir-faire qui lui permit de retrouver son frère sur le champ de bataille à Normensland. La matérialisation du savoir et du pouvoir-faire d'Adama se traduit par sa détermination et son courage.

De ce qui précède, il ressort qu'en plus du vouloir et du devoir faire, Adama a eu le savoir et le pouvoir faire. L'acquisition de ces modalités a permis au sujet opérateur d'obtenir l'objet de valeur : il a donc été un sujet performant. De ce fait, nous pouvons déduire que la quête d'Adama est sanctionnée par une victoire en ce sens que lui et son frère ont pu revenir dans leur village. Cette victoire se manifeste sur l'être des deux jeunes, puisqu'à la fin du film, ils sont présents sur les falaises tout heureux d'avoir regagné les

siens. À travers cette aventure, Adama a, d'une certaine manière, brisé le mythe qui se cachait derrière des falaises.

L'analyse sémio-narrative du film nous a permis de savoir qu'en plus des transformations au niveau des états, il y en a eu au niveau des corps notamment chez le sujet opérateur, Adama. Celui-ci, pour réaliser sa quête, a dû faire face à des pressions et des tensions. Pour examiner ces transformations, nous ferons appel à la sémiotique du corps, notamment la syntaxe figurale, une approche développée par J. Fontanille dans son ouvrage intitulé *Corps et sens* paru en 2011. La syntaxe figurale

L'application de la sémiotique du corps à notre corpus nous permettra d'explorer le sens à partir des organes de sens et dans le corps pour décrire la sensation et la perception. Cette méthode complètera la précédente, parce qu'elle relève de la sémiotique du sensible. Celle-ci s'inscrit dans la discontinuité. Cette lecture vise à expliquer comment se construit la syntaxe figurale (fondée sur l'interaction entre matière et énergie) du film. Mais avant, nous donnerons aperçu général des manifestations figuratives des corps-actants.

Aperçu général des manifestations figuratives des corps-actants

Les manifestations figuratives des corps-actants s'organisent autour des schèmes d'enveloppe et de la chair mouvante. À cet effet, J. Fontanille a défini trois (03) niveaux de manifestations que sont : les figures du corps, les figures du mouvement et les figures des empreintes. Il perçoit les figures du corps comme la manière dont le Soi et le Moi apparaissent figurativement (2011, p.111). À ce niveau, il distingue quatre (04) figures du corps à savoir : le corps-enveloppe, le corps-point, le corps-chair et le corps-creux. Il ajoute qu'à chacun de ces corps correspond un type de mouvement corporel.

Ainsi, il conçoit le corps-enveloppe comme un corps conscient, c'est-à-dire celui qui n'a pas encore été transformé. En d'autres termes, c'est ce qui paraît, c'est le contenant, la forme. Les empreintes qui s'inscrivent sur ce corps sont des empreintes de surface. Celles-ci sont produites par des déformations. Elles voient la transformation du corps-enveloppe du point de vue de ses manifestations plastiques. Ce sont donc des lieux de cryptages et de décryptages.

Quant au corps-point, il est l'ensemble des processus qui interviennent dans la transformation du corps-enveloppe en corps-chair. Les empreintes déictiques relèvent de ce corps. Selon J.

Fontanille (2011, p. 113), l'interprétation et l'énonciation de ces empreintes passent par « le repérage des points marqués et reconstitution de séries de repérages : la forme spécifique des ensembles d'empreintes déictiques est donc un itinéraire. » Ainsi, le corps-point est celui qui « permet de percevoir et d'apprécier le déplacement relatif d'un corps par rapport à d'autres corps » (J. Fontanille, 2011, p. 101). De ce fait, le déplacement est le type de mouvement qui convient à ce corps.

S'agissant du corps-chair, il renvoie à l'être. Autrement dit, c'est le corps qui résulte de l'ensemble des transformations subies par le corps-enveloppe au niveau du corps-point. Les empreintes motrices sont celles qui sont marquées sur ce corps. Elles se manifestent sur la structure matérielle du corps. Elles sont associées aux fonctions sensorielles et motrices. Elles s'articulent autour des opérations d'enfouissement et de déenfouissement. Le type de mouvement qui va avec ce corps est celui des motions intimes.

Parlant du corps-creux, il renvoie au corps chair dépourvu de toutes ses transformations. Les empreintes diégétiques sont celles qui sont inscrites sur ce corps. Ces dernières renvoient à la mise en scène, à la fiction et à la narration. Elles sont de types thématique et narratif. Ce sont des scènes intérieures qui s'opèrent à partir de la présentation et de la représentation. Le type de mouvement qui ressort à ce niveau est l'agitation.

Adama : de l'indigène au soldat

L'actant Adama, pour retrouver son frère Samba, a été à l'épreuve de plusieurs changements. En effet, le film de Simon Rouby présente un adolescent (Adama) d'environ douze ans qui vit dans son village (Afrique), une sorte de jardin d'Eden. Il y était avec ses parents et son frère auprès desquels il apprenait sa tradition. Il n'avait jamais quitté son village auparavant. Aussi, il n'avait pas connaissance de tout ce qui se passait à l'extérieur vu qu'il leur (les villageois) était interdit d'aller au-delà des falaises. Cette mise en garde était une sorte de protection contre les dangers de l'extérieur. À ce niveau, nous considérons Adama comme un indigène (Son corps enveloppe).

Cependant, avec le départ de son frère et face au refus des anciens d'envoyer des gens à la recherche de celui-ci, Adama a dû braver l'interdit pour aller à sa recherche. D'abord, il a pris la fuite en quittant son village. Ensuite, il a embarqué illégalement dans le bateau et lorsqu'ils se sont rendu compte de sa présence, il a été

ordonné de le ramener en Afrique. Étant dans la cellule, il a aperçu son frère dans un camion. Plus que déterminé, Adama a profité de la présence de Maximin¹⁹ pour s'évader de sa prison. Par la suite, il a emprunté frauduleusement le train pour se retrouver sur le champ de bataille. De ce point de vue, le corps-chair d'Adama le présente comme un soldat qui est passé par un corps-point d'obstiné pour pouvoir retrouver son frère. Autrement dit, sa quête l'a fait quitter son village pour l'amener dans Europe en pleine guerre.

Parlant du corps-creux du sujet, nous pouvons dire qu'il se manifeste lorsqu'on voit Adama inconscient sur le champ de bataille. Il s'est évanoui sous l'effet des gaz. Son frère Samba, après avoir été initié par Abdou, souleva le corps d'Adama pour regagner le village à travers une voix souterraine qu'Abdou lui a montré.

Les différents corps dans lesquels l'actant Adama s'est retrouvé ont participé à la réalisation de sa performance.

Les figures du corps que nous venons de mettre en lumière peuvent être projetées sur le carré suivant, inspiré du modèle de J. FONTANILLE (2011, p. 99) :

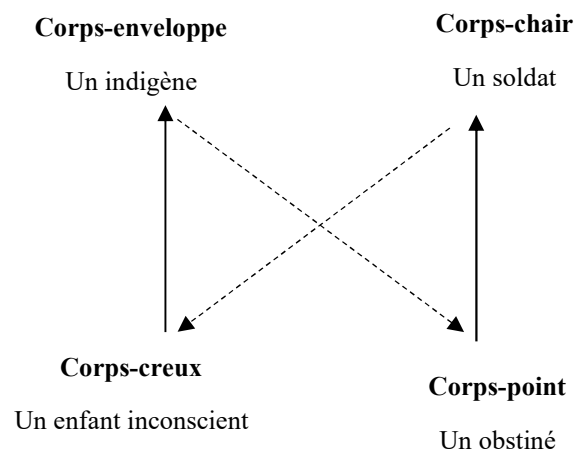


Figure 2 : Le carré des figures du corps (Sources : personnelles)

Le carré sémiotique présente le corps-enveloppe (le contenant) et le corps-chair (le contenu) d'Adama dans une relation de contrariété. Le corps enveloppe et le corps-point ainsi que le corps-chair et le corps-creux sont dans une relation de contradiction. Précisons ici que le corps-enveloppe et le corps-chair ne sont pas dans une relation d'opposition totale, ils sont complémentaires. C'est pourquoi à la fin du film, nous voyons Adama et son frère dans une tenue de militaire dans leur village.

¹⁹ Celui-ci s'est introduite frauduleusement dans la cellule avec pour but de voler

Le rapprochement que nous pouvons faire entre la tenue et ceux qui la porte nous ramène à l'histoire des tirailleurs sénégalais qui ont combattu pour l'armée française pendant la première guerre mondiale. Ainsi, nous pouvons déduire que le film *Adama*, en plus d'avoir une valeur éducative, il a une valeur symbolique.

La lecture du carré sémiotique nous a permis de savoir qu'il y a des interactions entre les figures du corps. Ces dernières sont marquées par des traces que Fontanille appellent « les empreintes ». Celles-ci permettent de former la mémoire figurale. Dans le film, les interactions entre les différentes figures du corps ont laissé des empreintes. Celles-ci peuvent se lire ainsi : Le passage d'un corps-enveloppe d'indigène à un corps-chair d'enfant-soldat a laissé des traces. Du point de vue des manifestations plastiques, *Adama* n'a pas été marqué sur son corps enveloppe. Contrairement à lui, son frère Samba a été scarifié, une preuve de son initiation. Au niveau des empreintes déictiques, elles sont d'ordre spatial. D'abord, *Adama* est présent en Afrique. L'amour qu'il a pour son frère le pousse à traverser l'Océan pour se retrouver aux confins d'une Europe en guerre. Avec l'énergie et la poésie de l'enfance, il ira jusqu'à l'enfer du front pour retrouver son frère. Le parcours du jeune garçon a laissé des traces sur son corps-chair d'enfant-soldat. La rencontre d'Abdou, de Djo, de Maximin et d'Elsa, le voyage en bateau, la découverte des camions et du train, la marche dans la neige, le bruit des canons sont entre autres les traces laissées sur son corps-chair. Ces éléments resteront enfouis en lui.

Dans le but de comprendre davantage la manière dont le Soi et le Moi se manifestent dans le film, nous ferons une autre lecture sous le prisme de l'intersubjectivité.

L'intersubjectivité dans le film

L'ipséité et l'altérité sont les caractéristiques qui redéfinissent le rapport entre soi et l'autre. Pour rappel, l'ipséité renvoie à l'identité propre : ce qui fait la particularité d'une personne. Autrement dit, c'est ce qui distingue une personne des ses semblables. Quant à l'altérité, il renvoie à autrui, c'est-à-dire ce qui est extérieur à un soi, à une réalité de référence qui peut être l'individu, le groupe, la société, le lieu. Il est donc l'alter-ego, l'autre moi qui n'est pas moi.

L'univers filmique d'*Adama* est traversé par des mouvements. Dans sa quête, le sujet opérateur a dû traverser l'océan atlantique pour retrouver son objet de valeur. Ainsi, nous estimons qu'il est

allé vers l'autre afin de retrouver son frère et de revenir avec lui au village. Vu sous cet angle, la relation intersubjective peut être envisagée entre l'Afrique et l'Europe.

En effet, le récit filmique nous projette d'abord dans un paysage rocheux où est situé le village d'Adama en contrebas d'une chaîne de falaises. Cet espace, c'est l'Afrique, le berceau des souvenirs d'Adama. Ce dernier est caractérisé par l'appartenance communautaire, l'importance de la famille, le respect des aînés et des coutumes, la culture de la fraternité et de la solidarité, l'oralité, etc. À ce propos, nous avons par exemple la cérémonie d'initiation, la transmission des valeurs (le père des deux jeunes, étant forgeron, transmet son savoir-faire au plus âgé), les travaux champêtres, la récolte... En plus, nous y voyons les aînés qui usent de tous les moyens pour protéger les cadets du danger et de perpétuer la tradition. Selon eux, ce danger se trouve au-delà des falaises qu'ils conçoivent comme le monde des souffles : un endroit où on retrouve « les Nassaras ». C'est pourquoi, ils interdisaient à quiconque de ne pas franchir cette barrière. Pour veiller à cela, ils procédaient à la purification du regard de ceux qui allaient devenir adulte. De cette manière, ils pensaient pouvoir garantir la survie des traditions, car sans celle-ci, « l'Afrique ne sera pas l'Afrique » (A. Koné, 2002, p. 38). Au regard de ce qui précède, nous pensons que l'Afrique est représentée dans le film comme un endroit stable, de paix et des coutumes avec un esprit communautariste.

L'autre espace dans lequel le récit filmique nous projette est celui de l'Europe notamment la France. Dans le film, cet espace est caractérisé par la guerre. En effet, Adama, pour pouvoir réaliser sa quête, a dû quitter son paisible village pour se retrouver en Europe dans l'horreur. Il y découvre un paysage détruit par les catastrophes de la guerre. De plus, c'est dans ce milieu qu'Adama a connu les passions telles que : la solitude, le désespoir, la tristesse, la souffrance, le racisme... De ce point de vue, nous comprenons pourquoi les anciens du village d'Adama qualifient cet espace comme « le monde des souffles ». En plus des catastrophes, cet univers est caractérisé par la modernité. En effet, lors de son trajet, Adama fit de belles découvertes. Parmi elles, il y a les moyens de transport (Bateau, camion, avion, train, etc.), le bar « Albatros », les maisons... Au-delà de tous ces éléments, nous notons qu'il y a un certain nombre de vertus qui existent dans ce milieu. Tout comme en Afrique, l'humanisme, l'amour et le respect de l'autre, la solidarité, l'hospitalité, la reconnaissance sont entre autres les valeurs que nous avons pu relever dans ce milieu. Parmi les

personnages qui incarnent ces valeurs dans le film, il y a Elsa et Maximin, la sœur... Par ailleurs, nous estimons que c'est dans le but de découvrir cet autre que Samba a quitté son village.

Par ailleurs, pour définir le rapport entre Soi/Autre, le récit filmique nous amène à la période de la première guerre mondiale. À travers ce film, nous avons un feed-back sur la contribution des Tirailleurs sénégalais dans la victoire de la France pendant la guerre. Autrement dit, nous voyons comment les Africains se sont mobilisés pour aller combattre pour les Français. Par cet acte, ceux-ci voulaient témoigner leur solidarité et leur fraternité au peuple français. Dans le film, nous voyons également comment les soldats africains ont été recrutés et les conditions dans lesquelles ces derniers ont vécu dans les tranchées. À cet effet, nous pouvons citer les attaques aériennes, les bombardements, les gaz toxiques et l'utilisation de masques à gaz...

De ce qui précède, nous avons trouvé un point commun entre ces deux espaces : il s'agit de la menace. Au niveau de l'Afrique, la menace se traduit par la crainte de la perte de la culture ancestrale. En Europe, la menace se situe au niveau de son territoire. Ce faisant, nous pouvons dire que le film met en scène les formes de conflits. La relation intersubjective entre l'Afrique et l'Europe pourra être projetée sur le carré sémiotique suivant :

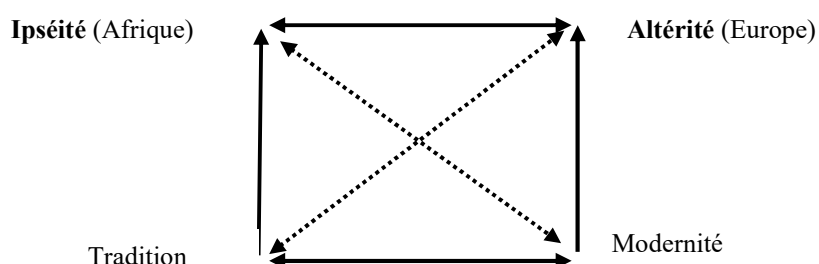


Figure 3 : Le carré de l'intersubjectivité entre l'Afrique et l'Europe
(Sources personnelles)

Conclusion

L'application de la sémiotique au film *Adama* nous a permis de porter notre réflexion sur le thème : « Narrativité et manifestation figurative des corps actants dans le dessin animé *Adama* de Simon ROUBY ». Dans cette étude, il s'est agi de montrer comment se dégagent les mécanismes de production de sens dans le dessin animé *Adama*. Aussi, de

connaître les enjeux idéologiques qui découlent de la lecture de ce film. Dans le souci d'apporter des réponses à ces questions, nous sommes partis des hypothèses selon lesquelles le réseau de signification du film *Adama* se construirait autour de la syntaxe narrative et de la syntaxe figurale des corps-actants. En plus, la fraternité, la tolérance, la solidarité, le courage, l'espoir, la paix sont entre autres les principales valeurs africaines qui ressortent de la lecture du film. Les différentes hypothèses ont été vérifiées grâce aux outils d'analyse de la sémiotique narrative et à ceux de la sémiotique du corps.

Le recours à la narrativité dans l'analyse du film d'animation *Adama* nous a permis d'examiner la structure générale et le schéma actantiel du film ainsi que parcours narratif d'Adama. Quant à la sémiotique du corps, elle nous a permis de donner un aperçu général des manifestations figuratives des corps-actants. De plus, nous avons examiné les différentes transformations que le sujet opérateur a subies.

Ces différentes lectures nous ont permis de mettre en lumière la force de l'amour fraternelle. Elles nous ont aussi permis de savoir que le film a dimension sociale et éducative en ce sens qu'à travers le parcours de l'actant Adama, Simon Rouby pose un regard sur les avantages de la culture de la paix et sur les inconvénients de la guerre. De cette manière, il invite le public à une prise de conscience collective pour la bonne marche de la société entière. Aussi, il invite tous les peuples, sans distinction aucune, à mutualiser les efforts pour combattre les crises et les dérives sociales.

Références bibliographiques

- Bertrand D. 2000. « Éléments de narrativité ». *Précis de Sémiotique Littéraire*. Paris : Nathan, pp. 181-190.
www.magarinos.com.ar. Consulté le 16/12/2022
- de Saussure F. 2005. *Cours de linguistique générale*. Arbre d'Or (en ligne), Genève, Août. URL : <http://www.arbredor.com>. 253 p.
- Everaert-Desmedt N. 2000. *Sémiotique du récit*. Bruxelles : 3^e édition, De Boeck Université. 323 p.
- Fontanille J. 2011. *Corps et sens*. Paris : PUF.
- Greimas A. J. 1986. *Sémantique structurale*. Presse universitaire de Paris : Puf. 262 p.

- GREIMAS A. J. et Courtés J. 1993. *Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*. Paris : Hachette. 454 p.
- Hébert L. 2022. « Le modèle actantiel ». *Signo*, <http://www.signosemio.com>. Consulté le 03/11/2022
- Millogo L. 2007. *Introduction à la lecture sémiotique*. L'Harmattan, 290 p
- Ouédraogo M. L. 2017. « *Kéïta ! L'héritage du griot* de Dani Kouyaté et *L'Aventure ambiguë* de Cheick Hamidou Kane : l'interculturalité en question » *Encres*, 006, pp. 39-59.
- Ouoro T. J. 2020. « Paradigme sémiotique du développement durable en Afrique francophone : du mimétisme à la réinvention d'un sujet diégétique au moyen du cinéma et de l'audiovisuel » *Cahiers du CERLESHS*, numéro 66, février 2020, pp.697-717.
- Sanogo M. 2020. *Analyse sémiotique d'un projet gouvernemental : cas de l'opération spéciale du retrait des enfants et femmes en situation de rue dans la ville de Ouagadougou*. Mémoire de master. Ouagadougou : Université Joseph KI-ZERBO, 105 p.

UTILITÉ SOCIALE ET QUÊTE DE SENS DE LA MUSIQUE ZOUGLOU COMME CADRE DE COMMUNICATION ET DE PROMOTION DE LA CÔTE D'IVOIRE

Kacou GOA
Université Félix Houphouët-Boigny, Côte d'Ivoire
goakacou@yahoo.com / goakacou@gmail.com

Résumé

La musique a évolué dans ses modes de création, de transmission et de réception. Elle est une œuvre artistique, un symbole et un mode de communication en société. La musique zouglou ne déroge pas à cette règle de représentativité sociale. Comment déceler les paradigmes sociaux apparaissant dans le zouglou et appréhender la typicité de la variable sociale, à travers cette musique urbaine ivoirienne ? L'enquête qualitative est adéquate. Cette méthode permet de mettre en exergue des informations et des vecteurs sociaux dans la quête de sens de la musique. Cet article vise à montrer comment la musique peut être un moyen de communication et de promotion d'une nation. À travers un rythme particulier, le style zouglou et les « zougloumakers » permettent de bercer les mœurs des mélomanes, de dénoncer les tares de la société et de contribuer à la promotion culturelle de la Côte d'Ivoire. C'est l'esprit zouglou.

Mots-clés : *Musique, Zouglou, Communication, Côte d'Ivoire*

Abstract

Music has evolved in its modes of creation, transmission and reception. It is an artistic work, a symbol and a mode of communication in society. Zouglou music is no exception to this rule of social representativeness. How to detect the social paradigms appearing in the zouglou and to apprehend the typicality of the social variable, through this Ivorian urban music ? The qualitative survey is adequate. This method makes it possible to highlight information and social vectors in the quest for meaning in music. This article aims to show how music can be a means of communication and promotion of a nation. Through a particular rhythm, zouglou style and zouglou makers make it possible to rock the mores of music lovers, to denounce the flaws of society and to contribute to the cultural promotion of Côte d'Ivoire.

Keywords : *Music, Zouglou, Communication, Côte d'Ivoire.*

Introduction

La musique est l'art qui permet de bercer les mœurs, de dénoncer les tares sociétales à travers un rythme. Elle constitue généralement le fond sonore de l'environnement (N. Wallin et al. 2000). Ainsi, la musique permet de créer un répertoire de composition et de techniques ainsi qu'un système de valeurs qui sont la conséquence de notre environnement socioculturel. En Côte d'Ivoire, la musique comporte plusieurs courants. Des précurseurs traditionalistes aux courants modernes, elle intègre de nombreuses danses et rythmes. De ce fait, la culture musicale ivoirienne engagée a vu le jour avec l'avènement du multipartisme au début des années 90. La plus renommée de cette musique annonciatrice du pluralisme politique est le *zouglou*²⁰.

Une danse d'origine estudiantine qui est devenue au fil du temps un tremplin de dénonciation de tous les maux de la nation ivoirienne. Autrement, la naissance du zouglou se situe dans la fin de la décennie 80 avec une spécificité chorégraphique vulgarisée par Serge Bruno Porquet surnommé « Opokou N'Ti » pour présenter les problèmes académiques et sociaux des étudiants et élèves du pays. Elle est donc à la fois une création artistique, une représentation (philosophique) et aussi un mode de communication pour ses créateurs, les étudiants. De fait, la musique n'a cessé d'évoluer dans ces modes de création, de transmission et de réception. Elle invite à comprendre le style musical zouglou comme le patrimoine de la jeunesse ivoirienne dans leur aspiration identitaire. Le zouglou utilise certaines règles inhabituelles et divers systèmes de composition, allant des notes de musique les plus simples aux pas de danse les plus complexes, en passant par les gammes variées et variables. Les artistes fondent cet art sur des objets culturels divers, le corps, la voix, mais aussi des instruments de musique particulièrement innovants.

Ce rythme musical est devenu populaire grâce à des compositions et sons authentiques. Ainsi, la génération estudiantine des années 90 a adopté la musique zouglou comme porte-voix de leur souffrance à l'école et dans la société. La danse « zougloutique » accompagne ainsi les démunis à exprimer des plaintes et des récriminations contre les systèmes académique, politique et social des autorités administratives et politiques. Ainsi, se pose la problématique du sens et de l'impact de la musique zouglou dans la promotion de la Côte d'Ivoire. D'où la question

²⁰ www.zouglounonstop.com, 2014

principale suivante : Comment déceler les paradigmes sociaux apparaissant dans le zouglou et appréhender la typicité de la variable sociale, à travers cette musique urbaine ivoirienne ? Une telle interrogation implique des questions spécifiques suivantes : quelle est la quête de sens communicationnel de la musique zouglou ? Comment le zouglou et ses acteurs participent-ils à la promotion de la Côte d'Ivoire ? Il est essentiel d'élucider les hypothétiques procédés et instruments de connaissance et de compréhension de la musique zouglou, au travers des questions susmentionnées.

Dans l'approche culturelle, un rythme musical peut devenir l'objet de communication des problèmes sociopolitiques et de promotion d'un pays. Il importe donc de donner des repères culturels en vue de découvrir les enjeux²¹ et le rôle du zouglou dans la communication et la promotion de la société ivoirienne. Il s'agit d'apercevoir un vecteur de la relation entre musique et société. Cette recherche tente d'expliquer comment la chanson peut être un moyen de communication dans la construction de l'image d'un pays. En effet, la musique est l'une des pratiques culturelles les plus anciennes. Elle comporte le plus souvent une dimension artistique, une approche communicationnelle et une vision sociale.

1. Cadre théorique et méthodologique de l'étude

La musique est fondée, selon M. Hauser et J. McDermott²², sur une matière sonore liée à l'ensemble des sons perceptibles, pour bâtir un paradigme « musical » ou système musical. Ce système est composé de règles et de managements reliés à un genre musical donné. De ce fait, le zouglou, en tant que musique, est analysable à travers une méthode d'analyse scientifique des données musicales. Il s'agit d'une approche méthodologique de cette « théorie musicale »²³. À ce titre, la science étudie la culture de la musique zouglou comme un phénomène social et culturel. La société grecque a été la pionnière dans l'expérimentation de l'analyse dialectique de la musique²⁴. Le rythme, l'harmonie, la gamme et la mélodie sont autant de lexiques engendrés par la recherche sur la musique. La chanson est donc un concept dont la

²¹ R. Jackendoff et F. Lerdahl, 2006.

²² M. Hauser et J. McDermott (2003)

²³ La conception de la musique comme système peut aller très loin, et les anciens Grecs comptaient la musique comme une des composantes des mathématiques, à l'égal de l'arithmétique, de la géométrie et de l'astronomie. Rameau dans son *Dictionnaire de la Musique* arrive à considérer la musique comme étant à la base des mathématiques.

²⁴ P. Juslin et J. Sloboda, 2001.

signification est multiple, elle peut tout bien être un concept hérité de fonctions de survies ancestrales capables, par le biais d'émotions, d'indiquer ce qui est propice à la survie de l'espèce ; mais elle est également dépendante des goûts de chacun. Il en résulte qu'il est difficile d'établir une définition unique regroupant tous les genres musicaux. À partir de la théorie de la communication de Shannon et Weaver²⁵, d'autres définitions insistent plus sur les moyens de réception que sur la chaîne de production de la musique. Le cadre « zougoutique » s'inscrit dans cette perception de la musique comme un phénomène de société dans l'expectative de réussite et de développement intégral de l'homme. L'invention progressive de la notation musicale est du fait de la création d'un système harmonique rationnel favorisant une kyrielle de combinaisons.

L'étude du rythme zougoutique tient compte de l'universalité de la musique à travers communication et logique rationnelle. La culture est également considérée comme condition la plus importante dans la formation de la personnalité²⁶ et dans le perfectionnement du processus éducatif. De nombreux philosophes ont développé des théories de la musique. C'est le cas d'Arthur Schopenhauer²⁷ (joueur de flûte) pour qui la musique est l'art métaphysique par excellence. Sa philosophie eût une influence déterminante sur Richard Wagner²⁸. Friedrich Nietzsche, compositeur, accorde également une place de choix à la musique dans sa pensée. Pour lui, « la musique offre aux passions le moyen de jouir d'elle-même » et, « "la vie sans musique est tout simplement une erreur, une fatigue, un exil »²⁹. Au demeurant, la romance du zougoutique peut se déployer selon trois dimensions fondamentales. Le premier est le rythme. Il relève la dynamique dans la durée des sons et leur niveau d'intensité. Le second est la mélodie. Elle est l'impression produite par la succession de sons de hauteurs différentes. La

²⁵ Le modèle de Shannon et Weaver est le plus populaire pour représenter le processus communicationnel. Ce modèle englobe les concepts de l'information, la source, le message, l'émetteur, le signal, le canal, le bruit, le récepteur et le destinataire (cmn3509.eklablog.com/modele-de-shannon-et-weaver-a5884039). Consulté le 25 mars 2014.

²⁶ H. A. Maslow, 1954.

²⁷ Ce philosophe allemand définit dans son ouvrage « *Die Welt als Wille und Vorstellung* » (*Le Monde comme Volonté et comme Représentation*), publié pour la première fois à Leipzig chez Brockhaus en 1819, la représentation comme un principe de raison : L'objet de l'expérience et de la science.

²⁸ www.musicologie.org/Biographies/w/wagner.html, consulté le 03 avril 2014. Richard Wagner (22 mai 1813 - 13 février 1883) est l'un des plus grands compositeurs allemands du XIXe siècle ainsi qu'un important théoricien de la musique.

²⁹ www.linternaute.com/Citations/Friedrich_Nietzsche_Musique. Consulté le 03 avril 2014.

dernière dimension est l'harmonie ou la polyphonie. C'est la fusion des sons simultanés. Selon les genres musicaux, l'une ou l'autre de ces trois dimensions pourra prédominer. Le zouglou peut être réalisé avec des tambours, des objets de la nature (bout de bois) ou de la vie quotidienne (verres à eau et couverts), des parties du corps (croisement des mains et des pieds) avec la voix humaine, ou avec des mécanismes singulièrement inventés à cet effet. Grâce à des déplacements déboîtés et une chorégraphie engendrée sur des rythmes originels de l'ethnomusicologie traditionnelle de Côte d'Ivoire, le zouglou présente un monde de désespoir et d'aspiration. Différemment, le mode de production du son définit les instruments de musique. Il y a les instruments à vent ; instruments à cordes ; instruments à percussion ; instruments électroniques.

On peut ranger la musique par genre musical, par zone géographique et par chronologie. Un genre musical désigne des pratiques musicales de même nature et de même destination. Il est afférent au style de l'artiste ou du groupe musical. Au pays de l'*Abidjanaise*³⁰, il y a une multitude de groupes et /ou d'artistes de zouglou. Certains artistes ou groupes sont mondialement connus quand d'autres font la fierté nationale. On peut citer Bilé Didier³¹, Magic System³², Espoir 2000, Petit Denis, Yodé et Siro³³, Les Garagistes, Les Patrons, Vieux Gazeur, Les Galliets, Mèlèkè, Lago Paulin, Khunta & Cisco, Nouveaux dirigeants, Coco Hilaire, Oxygène... Notre étude porte sur l'analyse qualitative de certains titres ou albums des artistes et groupes de zouglou de renom, consignés dans le tableau suivant.

³⁰ L'Abidjanaise est l'hymne national de la Côte d'Ivoire.

³¹ Très connu pour ses animations lors des diverses manifestations culturelles et sportives, il (Didier Bilé) ne tarde pas à se joindre à l'équipe de choc de Christian Gogoua dit "Go-Christie", un des parrains (entendez par là un fétard des plus chevronnés) au sein de la cité universitaire. Il se met alors à composer des titres qui dénoncent toujours autant les conditions déplorables dans lesquelles lui et ses congénères (qu'il qualifie avec beaucoup d'humour de "cambodgiens", tant ils sont à l'étroit dans leurs chambres) poursuivent leurs cursus respectifs. Le succès est immédiat et le premier album, autofinancé, s'arrachera à plus de 90.000 exemplaires dans tout le pays

(www.didierbile.com/html/accueil). Consulté le 20 mars 2014.

³² Magic System est un groupe de musique ivoirien, découvert par le public français grâce au succès de leur single *Premier Gaou* en 2002. Leurs singles *Bouger Bouger*, *Zouglou Dance (Joie de vivre)*, *Ambiance à l'africaine*, *Même pas fatigué !!!*, *Chérie coco* sont arrivés n°1 du club 40 (fr.wikipedia.org/wiki/Magic_System). Consulté le 20 mars 2014.

³³ Meilleur album Zouglou 2009 avec Signe Zo.

Tableau 1

Nom d'artiste ou groupe musical	Titre ou album
Bilé Didier	<i>Gboglo koffi ; Anango Plan ; Reve et réalité ; Ivoir'compil ; Collectif Zouglou ; Africa ; La Zouglouthèque...</i>
Magic Système	<i>Premier Gaou ; Poisson d'avril ; Un Gaou à Paris ; Petit Pompier ; Cessa kié la vérité ; Ki dit mié ; Zouglou Dance ; Toutè Kalé; Bouger Bouger, Zouglou Dance (Joie de vivre), Ambiance à l'africaine, Même pas fatigué !!!</i>
Espoir 2000 ³⁴	<i>Ivoirien ; Maman ; Gagnoa ; Behizoko ; Bilan ; 4ème Mandat ; Série C ; Gloire à Dieu ; Kognini.</i>
Petit Yodé & L'Enfant Siro	<i>Asec-Kotoko (avec les poussins chocs) ; Asec kotoko le retour (avec les poussins chocs) ; Victoire ; Antilaleca ; Sign'zo.</i>
Les Garagistes	<i>Enfant chéri ; Livre blanc ; Titrologues ; Tapis rouge ; Fauteuil présidentiel.</i>
Les Patrons	<i>A qui la faute ? Afféragé ; C'est la vie ; Cœur blanc ; Grace à Dieu ; Human's destiny ; Ki cherch' trouv' ; Liberté Mentalité Notre histoire ; Orphelin ; Problème ; Zouglou Tonic.</i>
Les Mercenaires	<i>Crainte de Dieu ; Sauvons la CI ; Marie Louise ; Maman ; Gbogbo man ; Sos ; Gozo ; Libertés confisquées.</i>
Molière	<i>Où se situer ? Regard profond ; 3eme Jour (Albums).</i>
Les Salopards	<i>Bouche B ; Génération Sacrifiée ; Pays Perdu.</i>
Soum Bill	<i>Zambakro ; Terre des hommes ; Ma destinée ; Que la lumière soit ; L'un pour l'autre.</i>
Collectif Zouglou	<i>Libérez mon pays ; Identification ; Soutien aux éléphants de Côte d'Ivoire (Album)</i>

Source : tableau constitué par Kacou Goa, mars 2014

Comment déceler les phénomènes sociaux apparaissant dans le zouglou et appréhender une méthode typique, un nouvel usage ou une variable imaginaire sociétale à travers cette musique

³⁴Le groupe Espoir 2000 était constitué à l'origine de trois jeunes gens (Ossohou Hugues Patrick (Pat Sako), Doubo Théa Valéry (Valéry), Goly Alexis Didier (Shura)) habitant la commune de Koumassi (Abidjan). Aujourd'hui, avec le départ de Shura, ils sont restés deux et leur succès a continué à croître à en voir les nombreuses apparitions auxquelles le groupe prend part. Espoir 2000 est reconnu pour ses thèmes forts et surtout pour mettre à nu les agissements des jeunes demoiselles (www.musicme.com/#/Espoir-2000/biographie/ et www.espoir2000.net/, consulté le 24 mars 2014).

urbaine ivoirienne ? L'enquête qualitative (S. Alami et al, 2009) est adéquate, parce qu'elle est au plus près de l'œuvre d'esprit et des acteurs. Elle permet de mettre en exergue des facteurs, des informations et des dispositifs sociaux, qu'une approche quantitative ignorerait. La musique n'a pas une seule forme d'appréciation. Elle a une fonction plurielle et s'impose dans toute la logique sociétale. De fait, la musique zouglou est par elle-même expansive à tout modèle de réaction. Sa perception et son utilisation sont valables dans tous les espaces de musique. Il s'agit de concevoir la portée universelle de l'essence même de la musique, et du zouglou en particulier. Il y a une « popularisation » de la relation du zouglou avec les sens et la population. La bonne ou mauvaise appréciation de ce rythme nous semble très éloignée de la fonction poétique de la musique, c'est-à-dire, celle de se réconcilier avec soi-même.

La mélodie du Zouglou s'analyse comme un tremplin critique de la société ivoirienne. Theodor W. *Adorno* et Max Horkheimer ne pensent pas que l'évolution de la musique savante soit l'unique approche du système technique de composition, mais d'une perception authentique de la culture musicale³⁵.

Pour eux, le fait que la musique soit mirifique suppose le déficit de toute authenticité sociale de celle-ci. Diversement, la chanson rejoint le divertissement et subit donc un éloignement pour détenir une fonction de communication, de promotion, de consolation, de critique, de réconfort... En référence à la sociologie de la musique, la réception de la musique, comme de tout art, demande certaines adaptations (cognitives, physiologiques, culturelles, ...), et aborder une pratique musicale nécessite de s'y intégrer complètement³⁶. La conception trop idéaliste de la musique omettant divergente forme de perception alors même que la chanson s'inspire de la compréhension de la nature par l'artiste. Subséquemment, la dialectique du zouglou est transformée dans une exigence fonctionnelle, dans la mesure où elle permet de soutenir la vision du compositeur de l'œuvre musicale, même si les éléments cadencés, harmonieux, eurythmiques de composition sont multiples. Le processus compositionnel du zouglou rentre

³⁵www.booston.fr/article-adorno-horkheimer-kulturindustrie-1947-6-1160 , (Consulté le 25 mars 2014).

³⁶ La sociologie de la musique est une branche de la sociologie qui interroge le fait sociologique dans son rapport avec la création musicale. A contrario, elle s'intéresse aux décalages possibles entre la réception d'un art très souvent fondé sur une réflexion théorique *a priori*, et l'écoute des auditeurs (mélomanes ou autres) souvent en décalage flagrant avec ces théories nouvelles (fr.wikipedia.org/wiki/Sociologie_de_la_musique, consulté le 26 mars 2014)

dans le répertoire, le patrimoine musical et culturel de la Côte d'Ivoire. Cette danse a admis de dépasser la vision coutumière de l'objet musical pour intégrer une représentation dynamique. Cette conception est évolutive, ce que ne prenaient pas en considération les théories fondées sur la Gestaltpsychologie³⁷ qui figent le raisonnement dans des images réunies dans le souvenir. Le développement musical est plus que la composition. Il est un devenir dans une forme dynamique.

Ce devenir est marqué par l'empreinte sonore développant un outil mélodieux et une théorie musicale. La musique s'exprime par les symboles de son écriture et par les effets accordés à sa « valeur » émotionnelle, affective, communicationnelle et promotionnelle. Les théories de la réception et de la lecture selon l'école de Constance³⁸ concèdent à la musique un code poétique (puisque traduction de représentation), un vecteur artistique et de communication. Les trois pôles du phénomène musical sont le compositeur, l'interprète et l'auditeur. Aujourd'hui, les paradigmes musicaux présentent la musique comme un pilastre de la représentation de la complexité de notre monde (de la microsociété au macro-monde).

2. Quête de sens communicationnel de la musique zouglou

La musique est un art par lequel il est envisageable d'influencer la capacité des hommes à fonder une communication des cultures. L'impact de la musique dans l'information, l'éducation et le développement culturel, social, politique et économique est énorme. Pour Jacques Attali, chaque époque est tributaire des relations entre l'art et la société, et plus particulièrement entre la musique et les formes de sa perception. Le zouglou est une variété musicale populaire et citadine née en Côte d'Ivoire. Il relate les réalités sociales diverses vécues par la jeunesse et la population ivoirienne. La philosophie du zouglou est,

³⁷ C'est une doctrine psychologique, philosophique et biologique, selon laquelle les transformations de la perception et de la référence mentale traitent naturellement les manifestations comme des compositions arrangées au-delà de l'unique accumulation ou assemblage de matières (www.psychologies.com › ... › *Psychothérapies* › *Articles et Dossiers*. Consulté le 2 avril 2014.

³⁸ Les théories de la réception et de la lecture proposent une approche relationnelle où le tiers état - lecteur/public - serait la pierre angulaire d'une nouvelle perspective communicationnelle de la littérature. Autrement dit, on constate depuis peu que la lecture et la réception de la littérature sont aussi productives de sens : on ne fait plus l'économie de la triade AUTEUR-TEXTE-LECTEUR. On constate l'importance du destinataire pour l'histoire de la littérature. Effectivement, sans lecteur le texte n'existe pas. C'est l'actualisation du texte par la lecture qui lui permet d'entrer dans l'histoire, de jouer un rôle, de se socialiser. L'histoire de la lecture est fondée sur une polarité : le texte, ou trace écrite, est fixe, durable et transmissible, alors que la lecture est éphémère, inventive, plurielle, plurivoque. (fr.wikipedia.org/.../Théories_de_la_réception_et_de_la_lecture,. Consulté le 26 mars 2014)

à travers des messages humoristiques, politiques et musicaux, de dépeindre la société ivoirienne et communiquer aux mélomanes des critiques liées à la vie sociétale. La musique est amovible. C'est un art de sensation qui replace son unité dans une évolution. La musique existe chez tous les Hominiens, depuis la genèse. Elle énonce des opinions, des impressions et des attitudes. Le zouglou exprime ainsi les forces et les faiblesses des systèmes sociopolitiques de la Côte d'Ivoire, de l'Afrique et du monde à partir de chant, de danse, de moments festifs ou de peine (Voir ci-dessous des images d'événementiels liés au zouglou en Côte d'Ivoire).



Source : Images collectées par GOA Kacou (mars 2023)

Essayer de construire une doctrine générale des relations sociopolitiques à la musique s'avère fastidieux, du fait de la multiplicité des contingences de la société. Le développement d'une culture mondiale, l'évolution de la notion de liberté et la construction d'un monde démocratique sont autant de preuve de l'immixtion de la musique dans l'élaboration d'une société mélodieuse, harmonieuse. En outre, la danse zouglou s'est positionnée comme le porte-voix des étudiants pour devenir le censeur de la nation ivoirienne ou africaine. La musique « zougloutique » participe convenablement à la formation des relations sociales en Côte d'Ivoire. Elle est une des pièces maîtresses de l'intégration des soixante ethnies du pays. Ce rythme musical permet aux tribus, aux communautés et aux réseaux d'organiser la dialectique sociale. Le chant concourt à la communication des acteurs sociaux. Ainsi, la musique marque mieux que toute autre expression le temps de la communauté, la pratique des us et coutumes. La complexification croissante des sociétés entraîne une multiplication des fonctions de la musique et

des usages. Le zouglou est apparu comme un genre musical ivoirien innovant et fait par et pour les jeunes en montrant la diversification des goûts d'une catégorie sociale à l'autre. La coexistence de musique traditionnelle, des sons populaires et de musique moderne construit un public érudit et un public populaire. Les témoignages entre les pouvoirs et la musique et la question des portées éthiques et critiques de la musique zouglou ne cesseront de provoquer le débat. Il y a toujours de multiples tentatives des autorités pour bloquer ce phénomène très dérangent pour les instances universitaires (de l'époque 90) et des autorités politiques et administratives ivoiriennes. Les artistes et groupes continuent de composer les chants critique pour les dirigeants, les citoyens, les genres...

Ce rythme fait toujours recette et est reconnu comme l'émissaire d'un style musical dénonciateur émérite. Dans la communication musicale et dans la conception harmonieuse, il importe de s'exprimer et d'écouter. Claude Lévi-Strauss³⁹ trouve en la musique une langue de communication par l'équivalence possible des émotions et des états d'esprit. La philosophie musicale est basée sur la culture de l'amour, de l'amitié et de la fraternité. Le zouglou véhicule le théorique de la justice et de la paix. La vulgarisation des chants zouglou cherche à construire la compréhension et l'attitude des citoyens ivoiriens à travers les événements culturels musicaux comme les concerts et les spectacles liés à la musique. Les moyens indispensables pour impacter et développer la communication critique sociale. Pour Nietzsche, la musique est le pouls mondial⁴⁰.

Il appréhende l'instant musical, non pas isolé de la sphère culturelle mais comme étant un moyen d'expression de celle-ci. Platon va dans le même sens. Selon ce philosophe l'implication de la musique et de la danse est de réconcilier l'individu avec lui-même. La phénoménalité de la musique se dévoile dans sa prédisposition de magnifier illico, énergiquement et émotionnellement l'homme dans son environnement.

En Afrique, les compositeurs rapprochent la corporalité de la musique à une puissance spirituelle. Ainsi, les musiques consacrent l'incantation, la légende, le mythe en rapport avec le vécu quotidien. Selon Gilbert Rouget⁴¹, la musique permet de

³⁹ Claude Lévi-Strauss, 2000, p. 68.

⁴⁰ G. Liébert 2016

⁴¹ Gilbert Rouget, né le 9 juillet 1916 à Paris, est un ethnomusicologue français. Il a écrit en 1991 "Musique et royauté en Afrique", in CNRS Info (numéro spécial, « La musicologie au CNRS ») : 9-10. L'objectif de ces missions d'ethnomusicologie a constamment été le recueil

modifier extraordinairement et selon plusieurs pondérations la conscience qu'on a de soi-même par rapport à soi-même et de soi-même au regard du monde. Si la musique impacte les organisations humaines, c'est parce que dès qu'on entend une chanson, on peut s'y associer. Les nerfs s'activeraient pour que l'on puisse se mettre à chanter ou à danser. L'auditeur participe directement à l'expression de ce qu'il ressent. *C'est l'esprit zouglou*. L'ultra-médiatisation des aspects sociopolitiques et économiques d'un environnement de mondialisation et l'évolution des moyens de communications changent les modes de vie et altèrent les conceptions de la société. La musique est l'image d'un pays. De ce fait, le zouglou participe à la promotion de la Côte d'Ivoire.

3. Utilité sociale de la musique Zouglou dans la promotion de la Côte d'Ivoire

La chanson et la danse sont transculturelles. La musique d'une culture peut être appréciée d'une autre culture dont le langage est très différent. Des Amériques en Chine, en passant par l'Europe, le zouglou a conquis le cœur des peuples. La musique zouglou est l'une des valeurs culturelles sûres qui font la fierté ivoirienne. À travers cette musique, la Côte d'Ivoire est citée parmi les États de renom en matière musicale. Abidjan, sa Capitale économique est désignée « plaque tournante » de la musique africaine. La musique est symbole d'une communauté ou d'une nation à travers l'hymne national, la musique traditionnelle, la musique militaire, la musique religieuse, le style musical moderne populaire, etc. Au demeurant, la musique n'est pas comme les autres arts de représentation des idées, mais une propagation de la volonté, de l'image d'un univers.

Par conséquent, la musique zouglou participe à la promotion de la Côte d'Ivoire. Certains artistes ou groupes « zougloumaker » portent haut le drapeau du pays. Le groupe Magic System a été reçu à l'Élysée le 18 décembre 2002 par le président de la République française, Jacques Chirac. Les différents festivals et concerts de zouglou sont des espaces et des moments de promotion de l'image musicale et culturelle ivoirienne.

L'approche « zougloutique » accompagne l'image de marque de la nation ivoirienne. L'image de marque associée à un pays désigne l'actif et le passif se rattachant à celui-ci et ses indicatifs

des pratiques musicales traditionnelles des populations visitées, avec en tout premier lieu celles menacées de disparaître ou de se transformer sous la pression de la modernité (*lhomme.revues.org*, Numéros, 189, *Musique*. Consulté le 31 mars 2014.

(symboles, nom). Une image de marque est l'ensemble des représentations intimes, psychologiques, distinctives, permanentes, dissociables relatives à une valeur, une opinion et une règle distinctives. C'est la perception manifeste d'une multitude d'éléments physiques et immatériels. Quant à la marque, elle est la valeur aux yeux de l'auditoire, du public. Elle évoque la confiance liée à un prestige, une garantie, une constance, une solidité, un intérêt... Les différents événements du zouglou organisés hors de la Côte d'Ivoire attestent la part du zouglou dans la promotion du pays (voir images ci-dessous).



Source : Images collectées par GOA Kacou (mars 2023)

Autrement, l'image de marque est la valeur exclusive du pays qui affecte la perception des populations, des produits ou des prestations en provenance de cet État. De fait, le zouglou propulse l'image d'une culture ivoirienne dynamique et engagée. La valeur propre de la Côte d'Ivoire est véhiculée par le rythme zouglou qui crée l'attrait croissant des mélomanes du monde et des investissements culturels dans le pays, ou encore la valeur supérieure des services d'hébergement et des attractions touristiques d'un pays.

En raison de l'impact sérieux de l'image de marque du pays, de nombreux États ont essayé ou essayent d'augmenter cette image par des activités de promotion. Ainsi, les noms de certains pays peuvent être assimilés à des noms de marque et avoir le même sens que les images qu'ils évoquent. Le nom de la mélodie zouglou renvoie immédiatement à celui de la Côte d'Ivoire. La danse « philosophique » originelle des étudiants ivoiriens promeut l'image

de marque de la nation et ouvre les portes d'une destination touristique. Certaines chansons du zouglou ont vanté les sites touristiques du pays pour inciter la découverte de cet État de l'Afrique de l'Ouest. Même, les cultures géographiquement très éloignées entrent en communication par le biais de la musique. Depuis la naissance du multipartisme, le développement d'une image de marque puissante et typique semble devenir le défi marketing prioritaire des gouvernants.

Dans un univers de plus en plus concurrentiel, toutes les nations cherchent à garantir visiblement leur identité (culturelle et politique) en vue d'assurer un positionnement confortable, un meilleur rayonnement et une perception positive de leur image, et ce, autant auprès des étrangers qu'auprès de leur population. Il est ainsi évident que le zouglou aide les autorités dans leur ambition de promotion du pays. À l'aide de la médiatisation des chants zouglou à l'ère des communications ⁴², le monde perçoit journallement la réalité ivoirienne, ce qui influence beaucoup sa perception des destinations vacances. Afin de mieux susciter l'intérêt d'un visiteur désormais à la recherche d'expérience, les organisations touristiques tentent de définir et de communiquer une image de marque qui évoque les émotions, les attitudes ou les états d'esprit liés à une visite de la destination, afin que les consommateurs y associent leurs désirs et leurs aspirations.

Conclusion

La musique doit être examinée comme un phénomène sociétal. Elle met en jeu des critères tant artistiques, historiques, géographiques et communicationnels. La chanson utilise autant les notes de musique ou les symboles de son écriture que le référentiel que les humains accordent à sa valeur romanesque ou passionnelle. La pertinence des écrits des artistes zouglou, la particularité symphonique des mélodies et l'humour associé à l'attribut satirique des compositions concourent à culbuter assurément le cœur des « zouglouphiles » et mélomanes ivoiriens, africains et du monde. Le rythme musical fonde souvent la base socioculturelle en tissant un lien physique entre chanteurs et mélomanes. C'est aussi la visée du zouglou. Cette musique exprime l'essence intime de notre Univers, la volonté même des sans-voix de la Côte d'Ivoire. Elle explique par les mélodies, avec vérité, clarté et précision, la quintessence du monde ivoirien, africain et

⁴² Voir K. Goa, 2018.

international. La chorégraphie « zougoutique » comprend en elle, grâce à sa caractéristique, une immense société d'opinions, d'informations, d'images. Selon B. Mikhaïlovitch Teplov ⁴³, la musique est passionnelle par principe. Elle constitue, à travers son vecteur naturel, une prescience émotionnelle.

En outre, la musique engendre la pensée mélodieuse pour interpréter la société et créer une identité, à travers son utilité sociale et la quête de son sens. Le zouglou est devenu un moyen de communication de la culture ivoirienne dans le dialogue entre les cultures. Ce rythme musical participe à la renommée de la nation ivoirienne sur l'échiquier international. Il est considéré comme un ambassadeur de la culture de ce pays. En effet, plusieurs manières permettent d'obtenir ou de provoquer des changements chez l'être humain. La musique en fait partie. Le zouglou fait la promotion de la Côte d'Ivoire, à travers ses chants et ses acteurs. L'ultra-médiatisation des aspects sociopolitiques et économiques d'un environnement de mondialisation et l'évolution des moyens de communication changent les modes de vie et altèrent les conceptions de la société. C'est l'Esprit du Zouglou. Dans cette optique, la façon dont un État est perçu repose sur des réalités qui dépassent très souvent les frontières de l'expérience touristique. Par conséquent, certaines destinations jouissent de perceptions favorables ou négatives avant même d'amorcer les efforts de positionnement et de promotion touristique.

Subséquentement, la musique rejoint le divertissement et subit donc un éloignement pour détenir une fonction de consolation, de réconfort, de critique, de communication, de promotion...de l'environnement où elle évolue. Pour R. Pozzi (1990), la musique a un langage universel. Elle est un support de communication en société.

Références bibliographiques

- ADOM M. Cl. 2012. *Des formes de la nouvelle poésie ivoirienne : essai de théorisation du zouglou*. Thèse d'État es Lettres et sciences humaines : Université FHB Abidjan-Cocody.
- ADORNO, W. Th. 1976. *Introduction to the sociology of music*. New York : Seabury Press.
- ALAMI, S. et al. 2013. *Les méthodes qualitatives*. Paris : PUF.
- ATTALI, J. 1978. *Bruits*. Paris : PUF.
- AYOTTE, J. et al. 2002. Congenital amusia: A group study of adults

⁴³ B. Mikhaïlovitch Teplov, 1966.

- afflicted with a music-specific disorder". *Brain* 125: 238-251.
- BELIN, P. 2004. Thinking the voice: neural correlates of voice perception. *Cognitive Science* 8(3): 129-136.
- BERGER, M. 1989. *The science of music*. New York: Harper and Row.
- D'ERRICO, F. et al. 2009. Archeological evidence for the emergence of language, symbolism, and music-an alternative multidisciplinary perspective. *Journal of World Prehistory* 17: 1-70.
- DALLA, B. 2007. Singing proficiency in the general population, *Journal of The Acoustical Society of America* 121(2): 1182-1189.
- DOLGIN, K. G. & ADELSON, H. E. 1990. Age changes in the ability to interpret affect in sung and instrumentally-presented melodies", *Psychology of Music* 18: 87-98.
- EMERY, E. 1998. *Temps et Musique*. Lausanne : L'Âge d'Homme.
- GOA, K. 2018. *Communiquer pour être et paraître dans la société de consommation*. Paris : L'Harmattan.
- HATFIELD, E. et al. 1994. *Emotional contagion*. Cambridge: Cambridge University Press.
- HAUSER, M. D. & MCDERMOTT J. 2003. The evolution of the music faculty: a comparative perspective. *Nature Neuroscience* 6(7): 663-668.
- HENSCHEN, E. S. 1924. On the function of the right hemisphere of the brain in relation to the left in speech, music and calculation. *Brain*, 44, 110-123;
- JACKENDOFF, R. & LERDAHL F. 2006. The capacity for music: What is it, and what's special about it? *Cognition* 100 (1): 33-72.
- JUSLIN, P. & SLOBODA J. 2001. *Music and Emotion: Theory and Research*. New York: Oxford University Press.
- KONATÉ, Y. 2002. Génération zouglou. *Cahiers d'études africaines*. 168.
- LIÉBERT, G. 2016. *Nietzsche et la musique*. Paris: PUF.
- MACONIE, R. 1997. *The science of music*. New York: Oxford University Press.
- MASLOW H. A. 1954. *Motivation and personality*. New York: Harper.
- POZZI R. 1990. La musica come linguaggio universale genesi e storia di un "idea". *Universals*: 179-188.
- SCHLÖTZER B. et Scriabine M. 1977. *Problèmes de la musique moderne*. Paris : Minuit.
- SCHOPENHAUER A. 1819. *Die Welt als Wille und Vorstellung*. Leipzig: Brockhaus.
- TEPLOV M. B. 1966. *Psychologie des aptitudes musicales*. Paris : PUF.
- WALLIN N. et al. 2000. *The origin of music*. Cambridge: MIT Press.

ENJEUX ET DEFIS DES POLITIQUES DE DEVELOPPEMENT DES ARTS DU SPECTACLE AU BURKINA FASO (2012-2018).

Balguissa ZONG-NABA
Université Joseph Ki-Zerbo, Burkina Faso
kissina308@yahoo.fr

Résumé

L'État burkinabè a une position centrale dans l'encadrement du secteur des arts du spectacle car il est spécifiquement chargé du développement des secteurs d'activités culturelles et artistiques. De ce fait, il dispose d'une politique de soutien à l'endroit de la filière des arts du spectacle. Ainsi, nous remarquons que les multiples actions de l'Etat pour soutenir les arts du spectacle produisent des résultats qui sont perceptibles sur les plans culturel, social et économique, et politique. Et toutes ces actions participent au développement de la filière et aussi bien à la pérennité des manifestations. De ce fait, nous pouvons affirmer que les dispositifs mis en place sont efficaces. Cependant, l'arbre ne doit pas cacher la forêt car nous relevons quelques limites d'ordre économique, infrastructurel et équipements. Du reste, pour faire face à ces défis, nous relevons que l'Etat doit hausser les allocations budgétaires du ministère en charge de la culture vu l'énormité des missions, renforcer les structures de formation et les infrastructures et équipements culturels.

Mots-clés : Burkina Faso – Enjeux et défis- Politiques culturelles- Développement des arts du spectacle

Abstract

The State of Burkina Faso has a central position in the supervision of the performing arts sector because it is specifically responsible for the development of cultural and artistic activity sectors. As a result, it has a support policy for the performing arts sector. Thus, we note that the multiple actions of the State to support the performing arts produce results which are perceptible on the cultural, social and economic level, as well as political and which participate in the development of the sector and as well in the sustainability of the cultural events. As a result, we can say that the systems put in place are effective. However, the tree should not hide the forest because we note some economic, infrastructural and equipment limits. Moreover, to face these challenges, we note that the State must increase the budgetary allocations of the MCAT given the enormity of the missions, strengthen the training structures and the cultural infrastructures and equipment.

Keywords: Burkina Faso – Challenges and issues- Cultural policy- Performing arts development.

Introduction

La culture ne semblait pas figurer parmi les préoccupations premières des pouvoirs publics au lendemain de l'indépendance de la Haute-Volta aujourd'hui Burkina Faso. Dans cette même lancée, Y. DAKOUO (2011, p.70), soutient que

le pays a connu une lente et difficile mise en place d'une véritable politique culturelle en Haute-Volta après les indépendances. L'Etat a pris énormément du temps à combler le retard constaté sous l'ère coloniale.

Ainsi en jetant un regard rétrospectif sur les politiques culturelles de l'Etat burkinabè, trois périodes significatives se dégagent, correspondant aux trois premières décennies de l'indépendance selon E.B. BENON (1995, p.1949):

Une première période, caractérisée par une gestion patrimoniale de l'héritage colonial, s'étend de 1960 à 1970. Le nomadisme de l'administration culturelle constitue le trait marquant de la deuxième période qui va de 1971 à 1982. La stabilité et le développement des structures d'animation et de diffusion culturelles illustrent la troisième période, allant de 1983 à 1991 ; elle est marquée par une approche révolutionnaire de l'action culturelle considérée comme facteur de mobilisation politique et de transformations sociales.

En effet, le retour de l'Etat dans le champ culturel et artistique est matérialisé par l'élaboration et la programmation de projets culturels et artistiques. Les prémices de l'institution de la Semaine Nationale de la Culture commencent à partir de 1983. Ce qui fait dire à J-P GUINGANE (1987, p.43) : « Jamais auparavant, un programme gouvernemental n'a fait allusion à des problèmes de culture. »

Le Burkina Faso a régulièrement adopté depuis 1985 des politiques publiques claires en matière de culture. Il s'agit des documents de politique sectorielle adoptés à Matourkou en 1985, puis à Bobo-Dioulasso en 1997 et enfin à Ouagadougou en 2005, 2009 et 2018⁴⁴.

De nos jours, nous constatons que le gouvernement attache une grande importance à tout ce qui peut contribuer à donner un certain rayonnement à la culture burkinabè grâce à sa volonté de mise en œuvre d'une politique culturelle en matière de soutien aux

⁴⁴ La Politique culturelle du Burkina Faso en 2005, la Politique Nationale de la Culture en 2009 et la Politique Sectorielle « Culture, Tourisme, Sports et Loisirs » en 2018.

initiatives culturelles. Dans cette lancée, il est soutenu par de nombreux promoteurs privés des arts du spectacle qui poursuivent le même but que lui à savoir promouvoir le développement de la culture nationale.

Et malgré la panoplie des initiatives dans ce domaine car c'est le domaine qui compte le plus d'acteurs, l'Etat demeure un acteur central dans le soutien des arts du spectacle et c'est la raison pour laquelle nous nous sommes penchée sur cet aspect pour mieux appréhender la manière dont l'Etat met en œuvre ses politiques et programmes culturels pour soutenir ce secteur et son influence... de 2012 à 2018. De 2012 à 2018 correspond à une période critique où des politiques formelles ont été adoptées en faveur des arts du spectacle. Il s'agit de juin 2012 qui marque la mise en place du Programme d'Appui au Renforcement des Politiques et Industries Culturelles (ARPIC), de plus, nous avons l'adoption du statut de l'artiste en 2013, la nouvelle réglementation des spectacles vivants en 2014 et la mise en place du Fonds de Développement Culturel et Touristique (FDCT) qui fut créé en 2016. Ces différentes actions publiques influencent le domaine des arts du spectacle.

C'est ainsi Y. YARABATIOULA (2018, p.125) soutenait que depuis la politique culturelle de 2009, le secteur a engrangé des acquis relativement significatifs. C'est l'appropriation des concepts d'économie de la culture ou d'industries culturelles par des acteurs, voire des décideurs ; c'est aussi l'amélioration de l'environnement global de développement du secteur de la culture avec des approches et des stratégies nouvelles.

Quant à I. ZOROM (2017, p.32), il ajoutait que le domaine des arts du spectacle « (...) est encadré par des textes spécifiques élaborés ou initiés par le ministère en charge de la culture qui constituent un atout pour la filière. »

Pour mener une réflexion utile, nous nous sommes posée la question suivante : Comment l'Etat s'y prend-il pour le développement des arts du spectacle ? De cette question découlent deux (2) questions secondaires qui sont : Les stratégies mises en œuvre sont-elles efficaces ? Quels sont les défis à relever ?

Pour conduire à terme cette étude, nous avons élaboré des hypothèses qui sont : Les politiques de soutien mises en œuvre en faveur des arts du spectacle de 2012 à 2018 (telles les formations, les programmes et des projets, le fonds de soutien...) produisent des résultats non négligeables sur les plans politique, économique, culturel, social car ces productions participent à la valorisation de

l'image du pays sur le plan international et de la pérennisation de l'image de la culture au Burkina Faso.

Cependant face aux différentes difficultés, il existe des défis à relever sur divers plans pour booster davantage la filière des arts du spectacle. En vue de mener à bien cette étude, nous avons procédé à une recherche documentaire minutieuse portant sur les arts du spectacle dans le champ des politiques culturelles au Burkina Faso. En outre, nous avons effectué des entretiens avec des personnes de référence dans ce milieu qui ont répondu à l'existence de certaines constances de l'action étatique et de leur efficacité.

Après le recueil d'informations à travers les guides d'entretien, l'observation, la recherche documentaire à portée générale sur les politiques culturelles, nous avons procédé à une analyse de ces données qui ont permis de vérifier l'efficacité des politiques culturelles dans le domaine des arts du spectacle au Burkina Faso au cours de la période considérée. Cet article revêt d'un intérêt culturel, artistique et pédagogique et s'articule autour des points suivants :

- cadres conceptuel, théorique et méthodologique ;
- les résultats de la recherche ;
- les suggestions.

1. Les cadres conceptuels, théorique et méthodologique

Nous définissons successivement quelques concepts-clés comme les politiques culturelles et les arts du spectacle ; ensuite nous avons les théories des auteurs sur les politiques culturelles et enfin la démarche méthodologique adoptée

1.1. Le cadre conceptuel

Il est mentionné dans le document de la Politique Nationale de la Culture (2009, p.68) que les politiques culturelles « (...) portent ou influent sur tout aspect de l'expression culturelle d'un individu, d'une communauté ou d'une société, y compris la création, la production, la distribution, la diffusion de biens et services culturels et l'accès à ceux-ci. »

Et selon l'UNESCO (1975, P.8), la politique culturelle constitue « l'ensemble des pratiques sociales, conscientes et délibérées, d'intervention ou de non intervention ayant pour objet de satisfaire certains besoins culturels par l'emploi optimal de toutes les ressources matérielles et humaines dont une société donnée dispose au moment considéré. »

En se référant à ces deux (2) définitions ci-dessus, nous pouvons affirmer que les politiques culturelles se donnent pour ambition d'assurer un développement culturel harmonieux en déployant des moyens, des stratégies adaptées. Concernant les arts du spectacle, il faut noter qu'il n'existe pas de politiques spécifiques à chacun de ses composants (danse, théâtre et musique) au Burkina Faso.

Ainsi les politiques publiques de soutien culturel constituent alors les différents mécanismes et stratégies mis en place par les pouvoirs publics notamment l'Etat dont l'objet est l'encouragement de la production, de la diffusion ou de la consommation des biens et services de nature culturelle ou artistique.

Aussi il sied de faire une approche conceptuelle des arts du spectacle pour mieux cerner son contenu.

Selon l'UNESCO (1975, p.9) les arts du spectacle

(...) recouvrent de nombreuses expressions culturelles qui reflètent la créativité humaine et que l'on trouve également, dans une certaine mesure, dans de nombreux autres domaines du patrimoine culturel immatériel.

Ainsi nous pouvons ajouter que les arts du spectacle constituent toutes les activités artistiques d'amateurs ou de professionnels qui donnent à voir sur une scène devant un public. Le Plan Stratégique de Développement des Arts (2018, p.23) décline les composants des arts du spectacle comme suit :

(...) la musique (moderne, live, traditionnelle), la danse (moderne et traditionnelle), le théâtre et les arts apparentés (marionnettes, conte, humour, opéra), les festivals et les manifestations culturelles (fêtes et foires) (...). Dans notre présent article, nous nous sommes penchée sur le théâtre, la danse et la musique.

1.2. Le cadre théorique

L'étude des actions de l'Etat dans le domaine de la culture, plus précisément en arts du spectacle, prend plusieurs orientations à travers les différentes théories qui furent élaborées à cet effet. Ainsi Pierre MULLER (2018, p.3) la définit comme « une science de l'Etat en action. » En effet, P. MULLER (2018, p. 3) situe cette analyse au carrefour des autres savoirs scientifiques c'est pourquoi il la qualifie de pluridisciplinaire. Notre recherche s'inspire aussi et peut-être davantage des travaux de P. MOULINIER (2018, p.7) qui soutient que « toute politique orientée vers le développement culturel doit tenir compte des facteurs et des tendances qui l'entravent ou la favorisent et du contexte dans

lequel elle se situe.» P. MOULINIER (2018, p.33) souligne également les objectifs poursuivis par les pouvoirs publics et indique les moyens à adopter pour parvenir à des résultats probants. Pour lui, les acquis d'une action publique pour développer la culture passe nécessairement par les moyens mis pour atteindre ses objectifs.

Dans la même optique, V. Dubois (2012, p.12) défend qu'une politique culturelle représente à la fois un projet de société mais aussi le choix d'une société. Quant à lui la politique culturelle concerne toute la société, elle doit être portée par tous les acteurs publics et privés ; et qu'elle n'est pas du ressort de l'Etat uniquement de développer la culture.

Selon G. SAEZ (2004, p.63), l'action publique dans le secteur culturel doit remplir six types de fonctions « conservation, création, diffusion formation, administration et coopération culturelle (...) » ; et la réussite de ces fonctions nécessitent les divers moyens d'intervention qui visent à encourager la création et à améliorer les conditions de la création et de la production. C'est pourquoi A. VEITL (2010, p.137) renchérit « l'intervention de l'État est ainsi capitale pour toute politique culturelle, car l'effacement de celui-ci engendre la disparition de la politique culturelle. »

1.3. La démarche méthodologique

Pour vérifier nos hypothèses, nous avons utilisé un guide d'entretien pour collecter des données d'une part auprès des acteurs publics notamment les responsables des deux structures centrales et rattachés comme la Direction Générale des Arts (DGA) avec la Direction des Arts du Spectacle (DAS), le Fonds de Développement Culturel et Touristique (FDCT), que nous avons retenues pour notre étude parce qu'elles interviennent directement dans les mécanismes et stratégies de soutien des arts du spectacle. Et d'autre part, ce fut avec les acteurs non étatiques. A ce niveau, nous avons entretenu avec dix (10) promoteurs des arts du spectacle à travers la Fédération Nationale des Professionnels de la scène (FN/PRO-scène) pour recueillir leurs appréciations sur les différentes politiques de développement mises à leur profit (à savoir la nature du soutien, les avantages du soutien, les insuffisances du soutien et les solutions envisageables). Leur connaissance en matière des politiques de développement aux initiatives des arts du spectacle, a conduit à une récolte d'informations assez riches et importantes. A cela s'ajoutent l'observation et la recherche documentaire à portée générale sur les politiques de développement des arts du spectacle.

2. Les résultats de la recherche

Les résultats de la recherche traitent de la présentation des différents politiques et programmes des arts du spectacle, les retombées de ces dispositifs et les difficultés ou les insuffisances constatées.

2.1 Présentation des politiques et programmes de développement culturels des arts du spectacle

Sur la période 2012-2018, des actions majeures ont été réalisées en vue d'accompagner la filière arts du spectacle. Une politique récente analyse toujours une politique antérieure. C'est pourquoi nous nous sommes penchée sur quelques-unes pour mieux comprendre celles encadrées par notre période. L'adoption de la Politique Culturelle du Burkina Faso en 2005 et celle de la Politique Nationale de la Culture (PNC) en 2009 sont successivement les premières politiques formelles en matière de culture dans notre. Elles ont été les jalons de la mise en place des autres politiques et des programmes de développement culturel.

Ainsi nous avons la mise en place du Programme d'Appui au Renforcement des Politiques et Industries Culturelles (ARPIC) en 2012, la création des Ensembles artistiques nationaux du Burkina Faso en 2013, l'adoption du statut de l'artiste en 2013, la nouvelle réglementation des spectacles vivants en 2014. Aussi, figure parmi ces dispositifs le Fonds de Développement Culturel et Touristique (FDCT) qui fut créé en 2016.

2.2 Le programme ARPIC

Le programme ARPIC est un programme de coopération entre l'Etat burkinabè et l'Organisation Internationale de la Francophonie pour le développement des industries culturelles au Burkina Faso. D'une durée de quatre (04) ans (2012-2015), ce programme conjoint vise à appuyer le ministère en charge de la culture afin de lui donner la pleine capacité à encadrer, dynamiser et réguler le secteur culturel.

Les principaux bénéficiaires des actions de ce programme sont les entrepreneurs culturels des filières cinéma et audiovisuel, musique, livre et arts du spectacle ; les artistes des filières ci-dessus citées ; l'administration culturelle et les collectivités territoriales.

L'objectif global du programme est de « contribuer à la consolidation de la gouvernance et au développement de l'économie de la culture, en vue de garantir l'amélioration des recettes en devises ». Il fut le dernier programme jusqu'à nos jours.

2.3 Le statut de l'artiste

La réglementation du statut de l'artiste a demeuré longtemps sans solution définitive car elle fut entamée en 2001 et a finalement connu un aboutissement une dizaine d'années après. Le statut de l'artiste définit clairement l'ensemble des droits et obligations attachés à la qualité d'artiste parce que ce décret leur offre de travailler dans des conditions les plus appropriées : valoriser leur métier et de vivre dignement de leur art.

Ainsi l'adoption de ce décret offre aux artistes les conditions de protection et de promotion des productions artistiques.

2.4 La réglementation des spectacles vivants

Le décret N°2014-643/PRES/PM/MCT du 29 juillet 2014, portant réglementation de l'organisation des spectacles vivants au Burkina Faso, a permis « des innovations majeures marquées par l'esprit des licences d'affaires et les orientations de la politique culturelle ; au niveau du renforcement de l'entrepreneuriat culturel » selon de I. ZOROM (2017, p. 55).

En effet le décret donne un contenu précis à l'organisation de spectacles vivants (article 2) qui comprend la production et/ou la diffusion de spectacles vivants. En son article 3, il présente le spectacle vivant de la façon suivante : « une représentation en public d'une œuvre de l'esprit, réalisée avec la présence physique d'au moins un artiste interprète ou exécutant ». Une autre innovation de ce décret est la catégorisation de spectacles vivants en amateur et en professionnel, et la catégorisation des entrepreneurs culturels : les entrepreneurs relevant de la catégorie « A » et ceux de la catégorie « B ».

2.5 Le FDCT

Ce fonds est né de la volonté politique du gouvernement avec l'appui des partenaires techniques et financiers et du plaidoyer des acteurs culturels et touristiques. C'est un mécanisme de soutien et d'appui technique qui face à de nombreux défis comme le financement, la communication et la mobilisation des ressources.

Le fonds se fait par appel à projets et comprend trois (3) types de financement qui sont : la subvention (1 à 10 millions); le crédit direct (1 à 50 millions); et l'avance sur recettes (1 à 5 millions).

En somme nous relevons que les dispositifs et mécanismes publics en faveur des arts du spectacle se présentent sous deux formes de soutien : les interventions permanentes qui concernent les dispositions juridiques et réglementaires et celles ponctuelles qui prennent en compte le financement.

2.6. Les acquis des politiques et programmes culturels des arts du spectacle

Les différents dispositifs publics en faveur des arts du spectacle produisent des résultats non négligeables. Ainsi ces résultats sont visibles de 2012 à 2018 sur les plans politique et culturel et socio-économique.

Sur les plans politique et culturel

Le soutien des arts du spectacle permet une garantie de la pérennité de l'image de la culture au Burkina Faso parce que cela permet aux initiatives soutenues de pouvoir respecter leurs échéances et leurs rendez-vous culturels. Ajoutons que tout ceci participe à la valorisation de l'image du pays sur le plan international.

Par le décret N°2013-1332 /PRES/PM/MCT/MEF du 31 décembre 2013 portant création officiellement des Ensembles artistiques nationaux du Burkina Faso par l'Etat, nous avons la mise en place de l'Orchestre national, du Ballet national et de l'Ensemble instrumental national qui ont une mission de service public liée à la promotion et à la valorisation du patrimoine culturel national en ce qui concerne : la danse, la chorégraphie, les chants et la musique. Leurs créations et leurs recherches sont strictement inspirées des éléments du patrimoine culturel national. Ils sont des canaux pour promouvoir la musique et la danse traditionnelle du terroir.

Aussi, nous avons la mise en place de la structuration des acteurs des arts de la scène en une organisation faitière grâce au programme ARPIC qui est la Fédération Nationale des Professionnels des arts de la scène (FN-PRO/scène). Elle regroupe en son sein les associations évoluant dans la filière des arts de la scène. Elle est représentée dans les 13 régions du Burkina Faso.

De plus le constat fait avec la mise en œuvre des décrets portant réglementation de l'organisation des spectacles vivants au Burkina Faso et du statut d'artiste, il est à noter que la réglementation est assez adaptée et permet de meilleurs rendements au niveau de l'organisation, du renforcement et de la protection de l'exercice du métier d'entrepreneur et de l'image des créateurs.

La réglementation est donc assez favorable dans ses prescriptions aux entrepreneurs et artistes nationaux. C'est en cela d'une part que les entrepreneurs de spectacles vivants non-résidents au Burkina Faso et qui désirent y organiser un spectacle doivent élire domicile auprès d'un professionnel résident. D'autre part, il est fait obligation pour tout organisateur de spectacle vivant dont le spectacle implique un ou plusieurs artistes étrangers d'y faire prester au minimum un artiste burkinabè.

Sur le plan socio-économique

Grace à l'existence d'une structure d'octroi de fonds (FDCT), plusieurs initiatives des arts du spectacle bénéficient de ce fonds qui booste énormément la filière surtout pour leur pérennité.

Dans le tableau suivant, nous avons en illustration le nombre de projets relevant des arts du spectacle financés en 2017 et en 2018 par le FDCT :

Année	2017		2018	
Nature du financement	Nombre	Montant approuvé	Nombre	Montant approuvé
Prêt	0	0	2	31 200 000
Subvention	12	52 373 200	14	72 691 896
Total général	12	52 373 200	16	103 891 896

Source : Tableau élaboré par nous-même sur la base des données du FDCT 2018.

En 2018, nous avons au total 14 projets dans le domaine des arts du spectacle bénéficiaires des subventions sur un total de 29 projets retenus pour un montant de 75 440 296 F CFA ce qui équivaut à 52,89% du montant total octroyé par le FDCT pour les arts du spectacle. En somme, les 80% du fonds sont orientés vers les crédits et 20% pour les subventions, et nous remarquons que ce sont les arts du spectacle qui sont les plus grands demandeurs orientés vers les subventions.

En plus, la formation des promoteurs et des acteurs des arts du spectacle et le soutien de leurs projets sont pertinents et utiles parce que la question du talent est prise en compte. Ce travail est fait en étroite collaboration avec les professionnels du domaine pour la détection et la formation de nouveaux talents.

Ainsi pour qu'un projet soit éligible, il faut qu'il soit pertinent, fiable, faisable ; etc.

En regardant de près les moyens et les critères mis de l'avant pour accorder un soutien, nous constatons que c'est le talent qui est mis en valeur surtout. On ne peut pas parler de discrimination puisque les critères de sélection sont assez souples, prenant en compte les professionnels et les amateurs qui laissent percevoir leur talent. De 2015 à 2019, 25 personnes ont reçu la formation des créateurs des arts de la scène et 25 autres comme des techniciens des arts de la scène en son, lumière et audio.⁴⁵

Les multiples actions de l'Etat pour soutenir les arts du spectacle produisent des résultats qui sont aussi perceptibles sur le plan politique, culturel, social et économique. Ces résultats participent à la promotion des arts du spectacle et aussi bien à la pérennité des manifestations culturelles des promoteurs.

Les difficultés relevées

Cependant nous notons que les acteurs publics rencontrent quelques difficultés et insuffisances dans la mise en œuvre de leurs politiques de soutien en faveur des arts du spectacle. Ce sont des insuffisances qui sont observables : au niveau financier, technique et matériel,

Notons que la quasi-totalité des acteurs culturels sont unanimes sur l'indisponibilité des moyens financiers et sur la faible dotation dudit ministère ce qui justifie la non satisfaction des $\frac{3}{4}$ des projets en arts du spectacle fait que les structures centrales s'occupant des en particulier sont loin de couvrir les besoins financiers du domaine.

Dans la même optique, H. MANDE (2011, p. 54) écrit :

Un des maillons faibles du développement de la culture au Burkina Faso est la faiblesse des moyens qui lui sont consacrés par les pouvoirs publics. Si la faiblesse des capacités économiques du pays est une raison, elle ne justifie absolument pas le sort qui est fait au secteur culturel par le budget de l'État.

⁴⁵ Données de la Direction de la Promotion des Industries Culturelles et Créatives (DPICC), une structure centrale du ministre en charge de la culture.

En illustration, nous avons dans ce tableau ci-dessus, le ratio des demandes de financement au niveau du ministère :

Année	2017	2018
Nombres de projets reçus	417	151
Nombres de projets retenus	39 dont 9.35%	48 dont 31.78%
Nombre de projets rejetés	378 dont 90.64%	103 dont 68.21%

Source : Tableau élaboré par nous-même sur la base des données du FDCT.

Le nombre de demandes de financement témoigne du dynamisme du secteur en besoin de financement, traduisant du même coup les fortes attentes vis-à-vis du ministère. De plus, la lourdeur des documents administratifs demandés, la longue procédure de traitement des dossiers pour les subventions et pour la création d'entreprises, la modicité des montants octroyés, l'absence de subventions spécifiques aux arts du spectacle, le manque de contrôle et de suivi des subventions octroyées sont entre autres des difficultés décrites par les promoteurs privés.

Aussi au niveau technique et matériel, il faut retenir que les offres de formation restent largement limitées face aux besoins du secteur auxquels nous ajoutons l'obsolescence et l'insuffisance des infrastructures et des équipements culturels.

Quant aux promoteurs privés il est à noter à leur niveau, le manque de professionnalisme qui limitent leurs actions par exemple la mauvaise gestion des subventions reçues et la mauvaise qualité des dossiers de demande soutien (les projets ne sont pas viables et rentables).

3. Les suggestions

Cet article nous a permis de relever les difficultés et les insuffisances du soutien des arts du spectacle au Burkina Faso. A l'aune de cette analyse, nous pouvons formuler des suggestions aux différents acteurs qui interviennent dans le secteur artistique et culturel burkinabè.

Au regard de certaines difficultés, nous pensons que les ressources humaines, matérielles (logistiques et infrastructurelles) et financières sont indispensables pour l'essor des initiatives dans le domaine des arts du spectacle. L'absence ou l'insuffisance de ces ressources a des effets négatifs sur les résultats escomptés. Pour ce faire, l'Etat pourrait mettre à la disposition des structures du

ministère en charge de la culture, des ressources humaines en nombre suffisant et en qualité (conformément à l'application de la Politique Nationale de la Culture dans son volet « Formation des acteurs ») pour la formation continue des acteurs et des promoteurs culturels dont la plupart sont des amateurs, en leur initiant par exemple sur la manière de monter des projets innovants en phase avec le temps, et à intégrer dans leurs productions des réalités abordant des thématiques proches des préoccupations des entreprises et de la population en générale ; et cela permettra également d'avoir un suivi sur les initiatives soutenues afin de capitaliser les résultats des actions de la filière pour amener les bailleurs de fonds à s'impliquer davantage à l'investissement des activités culturelles.

En sus, la disponibilité d'un budget conséquent notamment au niveau du FDCT pour le soutien des projets s'avère capital. Il est vrai que les ressources publiques sont limitées et le financement n'est pas de la responsabilité exclusive de l'Etat, cependant il est urgent que la contribution de l'Etat soit élargie à travers des prises de certaines mesures administratives, fiscales, douanières et politiques (par exemple des mesures favorables au développement du mécénat et du sponsoring) dont les retombées renforceront la dynamique culturelle et la création artistique des promoteurs. Ces mesures offriront aux acteurs des ressources additionnelles et compensatrices à leur manque de besoins financiers et permettront également aux opérateurs économiques et à la société civile de s'impliquer davantage au financement de la culture.

C'est pourquoi selon la pensée de G. SAEZ (2004, p.63), les différentes modes d'intervention de l'action publique pour booster le secteur consiste à :

(...) encourager la création et la production culturelle et artistique et améliorer les conditions dans lesquelles elles s'effectuent. Parmi ces modalités d'intervention figurent tout d'abord les aides financières directes : allocations, aides individuelles à la création, subventions sur projets, prêts, bourses de séjour, de recherche et d'expérimentation, fonds d'incitation à la création, soutien à la promotion et à la diffusion de la production artistique.

En somme nous notons que le développement qualitatif du secteur culturel, les arts du spectacle en particulier nécessite non seulement une offre adéquate de formations des artistes et promoteurs culturels. Le professionnalisme de ces derniers

s'impose pour une émergence du secteur, mais surtout un soutien conséquent s'avère nécessaire et obligatoire pour l'essor du secteur.

Conclusion

Les différents dispositifs de soutien aux arts du spectacle sont diversifiés. Des textes règlementaires en passant par la mise en place d'un fonds (FDCT), de la création des Ensembles Artistiques, il faut souligner que ces différents mécanismes participent entre autres à la promotion des arts du spectacle, à la valorisation du métier d'artiste. Cependant quelques difficultés et insuffisances qui sont observables sur le plan financier, sur le plan technique et matériel subsistent toujours.

Pour pallier à ces difficultés, des solutions envisageables sont proposées à savoir que l'Etat doit hausser les allocations budgétaires vu l'énormité des missions qui lui sont assignées et le nombre élevé de demandeurs, renforcer les structures de formation et les infrastructures et équipements culturels, avoir un suivi sur les initiatives soutenues. Quant aux promoteurs privés des arts du spectacle, il est à noter qu'ils doivent avoir des projets viables et rentables et surtout travailler à être moins dépendants de l'Etat.

Tout compte fait, nous notons qu'il revient à chaque acteur de jouer sa partition à son niveau pour l'essor de la filière des arts du spectacle.

Références bibliographiques

- BENON Babou Eric, 2003, « Panorama des politiques culturelles du Burkina Faso (1960-1991) » in Madiéga, Y. G. et Nao, O. (s /d), *Cent ans d'histoire, 1895- 1995*, tome 2, Karthala – Presses universitaires de Ouagadougou, pp.1949 -1984.
- DAKOUO Yves, 2011, *Emergences des pratiques littéraires modernes en Afrique francophone. La construction de l'espace littéraire au Burkina Faso*, Ouagadougou, édition Harmattan Burkina Faso.
- DUBOIS Vincent, 2012, *La politique culturelle : genèse d'une catégorie d'intervention publique*, Paris, Belin.
- GUINGANE Jean-Pierre, *Théâtre et développement culturel en Afrique : le cas du Burkina Faso*, thèse de doctorat d'Etat, Université de Bordeaux III, 1987.
- MANDE Hamadou, 2011, *Contribution des festivals et des structures de formation en arts vivants au développement socio-économique du Burkina Faso*, Ouagadougou, Burkina Faso.
- Ministère de la Culture, des Arts et du Tourisme, Plan Stratégique de Développement des Arts (PSDA) 2018-2023.

- Ministère de la Culture, des Arts et du Tourisme, 2018, *Plan Stratégique de Développement des Arts (PSDA)*, Ouagadougou, Burkina Faso.
- Ministère de la Culture, du Tourisme et de la Communication (MCTC), 2009, *Politique Nationale de la Culture*, Ouagadougou, Burkina Faso.
- MOULINIER Pierre, 2018, *Les politiques publiques de la culture en France*, 7^{ème} éd., Paris, PUF.
- MULLER Pierre, 2018, *Les politiques publiques*, 10^{ème} éd. mise à jour, Paris, PUF.
- SAEZ Guy, 2004, *Institutions et vie et culturelles*, Paris, La documentation française.
- UNESCO, 1975, *réflexions préalables sur les politiques culturelles*, Paris, PUF.
- VEITL Anne, 2010, « Des politiques et des musiques » in *Philippe Poirrier (dir.), Politiques et pratiques de la culture*, La Documentation Française, coll. « les notices ».
- YARABATIOULA Jacob, 2018, *Industries culturelles et créatives au Burkina Faso. : Analyse des filières au prisme des politiques et des stratégies d'acteurs*, Grenoble, Alpes.
- ZOROM Idrissa, 2017, *Législation et réglementation culturelles et artistiques au Burkina Faso*. - Ouagadougou, Educ Afrique.