

f

Sémiotique des discours,
des textes et des médiations
culturelles g

Mélanges offerts au Professeur Yves DAKOOU

Coordonnateurs

Valentine PALM/ SANOU

Mahamadou Hassane CISSÉ

a

Volume 1

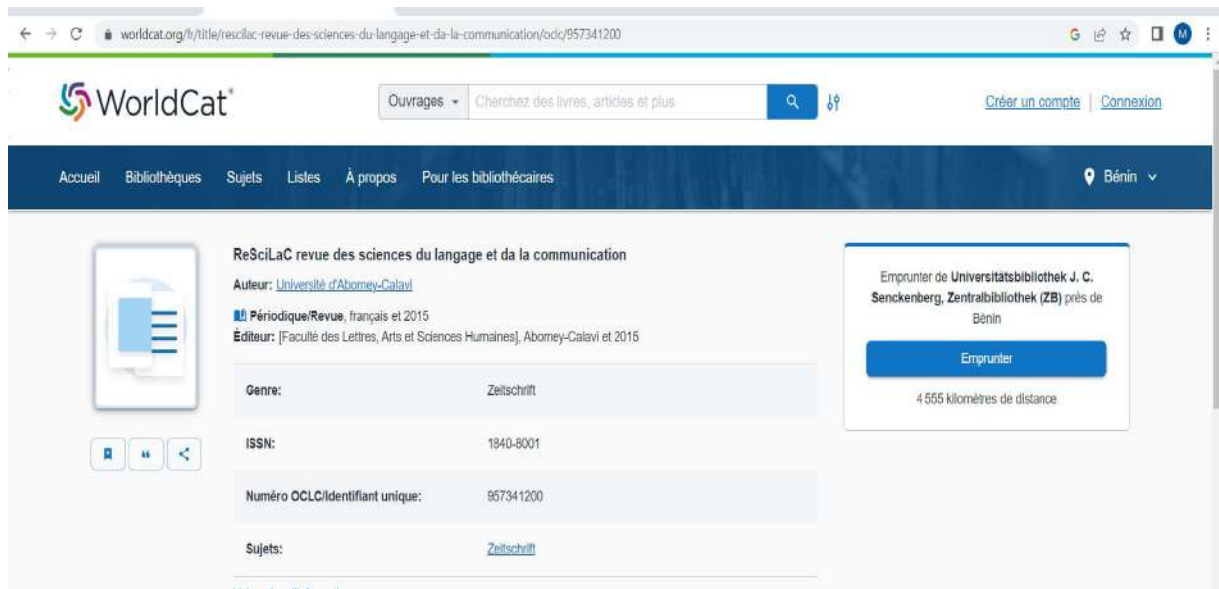
Indexation : Worldcat, Stanford Libraries, Penn Libraries, Zeitschriften Datenbank

Preuve de l'indexation

- <http://www.worldcat.org/title/rescilac-revue-des-sciences-du-langage-et-da-la-communication/oclc/957341200>

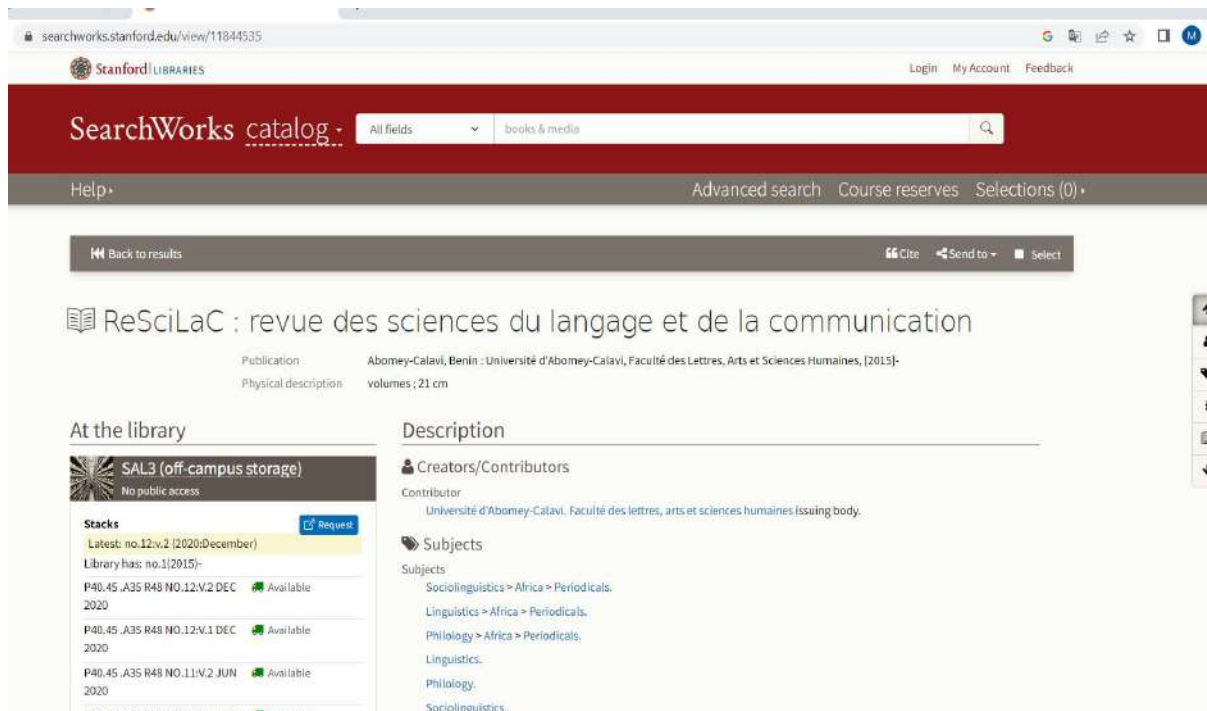
- <https://searchworks.stanford.edu/view/11844535>

Indexation ReSciLaC (WorldCat)



The screenshot shows the WorldCat website interface. The main heading is "ReSciLaC revue des sciences du langage et de la communication". The author is listed as "Université d'Abomey-Calavi". It is identified as a "Périodique/Revue, français et 2015" published by the "Faculté des Lettres, Arts et Sciences Humaines, Abomey-Calavi et 2015". The genre is "Zeitschrift" with an ISSN of "1940-8001". The unique OCLC number is "957341200". A sidebar on the right offers to borrow the journal from the "Universitätsbibliothek J. C. Senckenberg, Zentralbibliothek (ZB) près de Bénin", which is 4555 kilometers away.

Indexation ReSciLaC (Stanford)



The screenshot shows the Stanford SearchWorks catalog page for the journal. The title is "ReSciLaC : revue des sciences du langage et de la communication". The publication information is "Abomey-Calavi, Bénin : Université d'Abomey-Calavi, Faculté des Lettres, Arts et Sciences Humaines, [2015]-". The physical description is "volumes ; 21 cm". The page is divided into "At the library" and "Description" sections. The "At the library" section shows the journal is in "Stacks" with "No public access" and lists several issues with their call numbers and availability status (e.g., "P40.45 .A35 R48 NO.12.V.2 DEC 2020" is available). The "Description" section lists the creator as "Université d'Abomey-Calavi. Faculté des lettres, arts et sciences humaines Issuing body." and provides subject headings such as "Sociolinguistics > Africa > Periodicals", "Linguistics > Africa > Periodicals", and "Philology > Africa > Periodicals".

Université d'Abomey-Calavi
Faculté des Lettres, Langues, Arts et Communication
Laboratoire des Sciences du Langage et de la Communication
SODYLARY / UAC – 2025

ReSciLaC Vol.II, N°I

2nd semestre 2025 (décembre), vol.II, N°I

Directeur de publication

Prof. Moufoutaou ADJERAN (Université d'Abomey-Calavi, Bénin)

Rédacteur en Chef

Prof. Aimé Dafon SEGLA (Université d'Abomey-Calavi, Bénin)

Comité de rédaction

Dr (MC) Guillaume CHOGOLOU (Université d'Abomey-Calavi, Bénin)

Comité scientifique et de lecture

Prof. Aimé Dafon SEGLA (CNRS, Université d'Abomey-Calavi, Bénin)

Prof. Akanni M. IGUE (Université d'Abomey-Calavi, Bénin)

Prof. Céline PEIGNE (INALCO, Paris)

Prof. Christophe H. B. CAPO (Université d'Abomey-Calavi, Bénin)

Prof. Pascal O. TOSSOU (Université d'Abomey-Calavi)

Prof. Gratien Gualbert ATINDOGBE (Buea, Cameroun)

Prof. Jean Euloge GBAGUIDI (Université d'Abomey-Calavi, Bénin)

Prof. Kofi SAMBIENI (Université d'Abomey-Calavi, Bénin)

Prof. Laré KANTCHOA (Université de Kara, Togo)

Prof. Maxime da CRUZ (Université d'Abomey-Calavi, Bénin)

Prof. Tchaa PALI (Université de Kara, Togo)

Prof. Bernard KABORE (Université Joseph KI-ZERBO, Burkina Faso)

Prof. Bangré-Yamba PITROIPA (Université de Koudougou, Burkina Faso)

Prof. Romuald TCHIBOZO (Université d'Abomey-Calavi, Bénin)

Prof. Djoko Luis Stéphane KOUADIO (Université Félix Houphouët-Boigny, Côte d'Ivoire)

Prof. Laurent-Fidèle SOSSOUVI (Université d'Abomey-Calavi, Bénin)

Prof. Innocent Sourou KOUTCHADE (Université d'Abomey-Calavi, Bénin)

Prof. Etienne K. Iwikotan (Université d'Abomey-Calavi, Bénin)

Prof. Dame NDAO (Université Cheikh Anta Diop, Sénégal)

Prof. Alain Christian BASSENE (Université Cheikh Anta Diop, Sénégal)

Prof. Mamadou DRAME (Université Cheikh Anta Diop, Sénégal)

Prof. Kuessi Marius SOHOUE (Université d'Abomey-Calavi, Bénin)

Prof. Constant KPAO SARE M. (Université d'Abomey-Calavi, Bénin)

Prof. Joseph N. SAHGUI (Université d'Abomey-Calavi, Bénin)

Prof. Désiré MEDEGNON (Université d'Abomey-Calavi, Bénin)

Prof. Mapkehrou Rogatien TOSSOU (Université d'Abomey-Calavi, Bénin)

Adresse

Unité de recherche en Sociolinguistique, Dynamique des Langues et Recherche en Yoruba

Laboratoire des Sciences du Langage et de la Communication (LaSciLCom)

Université d'Abomey-Calavi.

laboratoiresociolinguistique@yahoo.fr

Site : <https://revues-uac.org>

Consignes aux auteurs

Modalités de soumission

Les articles doivent être envoyés au directeur de publication à l'adresse suivante : **laboratoiresociolinguistique@yahoo.fr** ou **directement à partir du site de la revue** (<https://revues-uac.org/>).

Chaque proposition est évaluée par deux instructeurs anonymes dans un délai d'un mois (les propositions sont 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, en anglais, en allemand, en espagnol et en yoruba**.

Ils doivent comporter un résumé de 20 lignes maximum en français et en anglais, ainsi que 5 mots-clefs en français et 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 forme

Format A4 ; Marges = 2,5 cm (haut, bas, droite, gauche) ; Reliure = 0 cm ; Style normal (pour le corps de texte) : Police Centaur 15 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 Centaur 16 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 Centaur 14 points, sans couleurs, gras ; paragraphe gauche, espacement avant = 18 points, espacement après = 12 points, pas de retrait, pas de retrait de première ligne, interligne simple.

Titre 2 : Police Centaur 13 points, sans couleurs, italique ; paragraphe gauche, espacement avant = 12 points, espacement après = 6 points, pas de retrait, pas de retrait de première ligne, interligne simple.

Titre 3 : Police Centaur 13 points, sans couleurs, italique ; paragraphe gauche, espacement avant = 12 points, espacement après = 3 points, pas de retrait, interligne simple.

NB : notes de bas de page, numérotation continue, 1...2...3... ; Police Centaur 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 Centaur 14 points; paragraphe justifié, pas d'espacement, interligne simple. Retrait d'une tabulation à partir du début de la deuxième ligne de chaque référence.

Exemples :

Blakemore, D. 1992. *Understanding Utterances*. Oxford : Blackwell Publishers.

Braconnier, C. 1993. Quelques aspects du passif mandingue dans saversion d'Odiène. *Linguistique Africaine* 10 : 29-64.

Casali, R. 2008. ATR harmony in African languages. *Language and Linguistics Compass* 2/3 : 496–549.

De Korne, H. 2007. The pedagogical potential of multimedia dictionaries. Lessons from a community dictionary project. The 14th annual stabilizing indigenous language symposium in Michigan on 1-3 June 2007. Consulté le 1er février 2012 sur <http://jan.ucc.nau.edu/~jar/ILR/ILR-11.pdf>.

Présentation

ReSciLaC (Revue des Sciences du Langage et de la Communication) est une revue de l'Unité de recherche en Sociolinguistique, Dynamique des Langues et Recherche en Yoruba (UR-SODYLARY) du Laboratoire des Sciences du Langage et de la Communication (LaSciLCom) de l'Université d'Abomey-Calavi (UAC). ReSciLaC est une revue pluridisciplinaire en Lettres, Langues, Arts, Communication. Elle accueille des contributions abordant un grand nombre de champs d'études des sciences humaines et sociales.

ReSciLaC permet de faire la diffusion de travaux de jeunes chercheurs ou de chercheurs confirmés en sociolinguistique, en linguistique, en didactique des langues, en communication, en littérature, en philosophie du langage, en sciences de l'éducation, en sociologie, en histoire des sciences et techniques, en histoire de l'art, en histoire contemporaine, etc.

L'objectif de ReSciLaC est d'encourager des discussions scientifiques et théoriques les plus larges possibles portant aussi bien sur les sciences humaines, les sciences sociales.

Ethique et authenticité

Pour lutter contre le plagiat, nous utilisons l'application en ligne **Grammarly – plagiarism-checker** pour vérifier les contenus des articles publiés. Un code QR pour la revue. Ce code QR personnalisé contribue au renforcement de la sécurisation et de l'authentification des articles.

SOMMAIRE

<i>Préface</i>	vi
AVANT-PROPOS	01
1. LE TEXTE ET SON PARATEXTE : UN CONTINUUM COMPLEMENTAIRE OU ANTITHETIQUE ? Sy Coulibaly	03-13
2. YVES DAKOUO : DE LA « SCIENCE POUR LA SCIENCE » A LA « SCIENCE POUR LA SOCIETE », Sampawendé Bruno GUIATIN et Édouard BOUDA	14-28
3. ANALYSE SEMIOTIQUE DU PARATEXTE DANS LA PRESSE ECRITE BURKINABÈ : LA TITRAILLE DES ARTICLES SUR LA SECURITE ALIMENTAIRE DANS LE QUOTIDIEN DE <i>SIDWAYA</i> , Wendpouyré Nadège KYELEM	29-41
4. POLYPHONIE ENONCIATIVE ET GRAMMAIRE DE L'ENGAGEMENT CHEZ LE CLEZIO, Jacques BARRO	42-59
5. LA FIGURE DE LA FEMME DANS L'ŒUVRE POÉTIQUE DE JUSTIN STANISLAS DRABO, Pingdwindé Hervé KINDA et Bruno TIENDREBEOGO	60-83
6. ANALYSE SEMIOTIQUE DES MARQUAGES DES USAGES DES LIVRES DE BIBLIOTHEQUE, Somaila SAWADOGO	84-101
7. L'ETHOS DISCURSIF ET L'ANCRAGE CULTUREL DU DISCOURS PUBLICITAIRE BURKINABÈ, Yacinthe Judicaël DIPAMA	102-116
8. OMBRES ET LUMIÈRES. <i>DES MIROIRS SEMIOTIQUES DANS LA BANDE DESSINÉE</i> , Bénwendé Mathias NITIEMA	117-128
9. DU FAIRE OPERATOIRE A L'ETRE TRANSFORME DANS <i>LE REVERS DE LA VIE</i> DE MOUSTAPHA ZEBBA : ETUDE SEMIOTIQUE DES REGIMES DE SENS ET DES METAMORPHOSES DU SUJET, Alidieta DRABO	129-142
10. ANCRE SUR LA TERRE A MÊME LE CIEL OUVERT : LE CAS DU MUSEE DE GRANIT DE LAONGO, Fiona DELAHAIE	143-154
11. POSTFACE, Professeur émérite Jacques FONTANILLE	155-163

Préface

L'idée de ces mélanges est née de la volonté des disciples du Professeur Yves DAKOUO de lui rendre un hommage scientifique à l'issue de son admission à faire valoir ses droits à la retraite. Durant 30 ans le Professeur Yves DAKOUO a œuvré à la formation des jeunes aujourd'hui présents dans toutes les sphères de la vie socioprofessionnelle. Ceux qui ont eu l'insigne privilège de marcher sur les traces du maître, comme chercheurs et enseignants-chercheurs dans les structures de recherche et d'enseignement supérieur à travers le monde, ont décidé de lui consacrer ces mélanges qui puisent dans son riche héritage scientifique, académique, social, culturel... à travers ses réflexions et ses actions diverses, en faveur de la science, de la littérature, de la culture et des pratiques sociales. Les contributions réunies dans ces volumes s'inscrivent dans la sémiotique d'obédience greimassienne et post-greimassiens à l'image des propositions Jacques Fontanille ; des propositions réaménagées et mises à l'épreuve du contexte africain et burkinabè de façon spécifique.

Yves DAKOUO fait partie des acteurs majeurs qui ont allumé et entretenu la flamme de la sémiotique au Burkina Faso. Les disciples, à travers ses mélanges, veulent témoigner leur gratitude au Maître et matérialiser leur engagement à entretenir l'héritage légué. Ainsi, fidèles au postulat du Maître, les différents contributeurs confirment à leur tour la conviction que la sémiotique est un puissant outil d'analyse scientifique opérationnelle de divers objets et qu'elle est à même de fournir des stratégies pour « bâtir le sens et les sociétés ». Cette capacité de la sémiotique se manifeste à la travers la diversité des champs explorés par les différentes contributions contenues dans les deux volumes des mélanges.

La lecture croisée des contributions permet d'établir un classement en (1) « *Sémiotique des discours, des textes et des médiations culturelles* » et en (2) « *sémiotique des pratiques artistiques, sociales, rituelles, culturelles et mystiques* ». A travers textes, images fixes, dispositifs médiatiques, œuvres filmiques, pratiques rituelles et culturelles, les différentes réflexions explorent et rendent compte de la manière dont les sociétés se représentent et construisent le sens. La particularité de ces réflexions réside dans leurs capacités à confirmer à souhait que le sens est plutôt le résultat d'une opération intellectuelle de mise en forme, d'une stratégie de discoursivisation, d'une pratique de médiation culturelle, etc., qui articulent signes/figures, textes-énoncés, objets, scènes et pratiques, stratégies et formes de vie. Ainsi, passent-ils en revue tous les niveaux de pertinence sémiotique.

Dans la première partie intitulée *Sémiotique des discours, des textes et des médiations culturelles* », les contributions interrogent les conditions d'existence du sens à travers textes, paratextes, pratiques de médiation et diverses formes de textualité littéraires et non-littéraires. Ces réflexions mettent en exergue le principe selon lequel le contexte contribue à la lisibilité et à la réception du texte. La deuxième partie, « *sémiotique des pratiques sociales, rituelles et culturelles* » révèle la profondeur du symbolique inhérent aux pratiques sociales africaines, un niveau de sens souvent insoupçonné parce qu'invisible ou méconnu, mais tout de même essentiel pour une meilleure connaissance des valeurs endogènes. Ainsi, les différents rites et chants funéraires, les phénomènes d'alliances ou de parenté à plaisanterie, l'écologie culturelle, les pratiques rituelles sacrificielles et mystiques examinés dans cette rubrique établissent une relation entre le monde visible et le monde invisible. A travers des outils de la socio-sémiotique et principalement les propositions théoriques du Professeur Yves DAKOUO sur le « mystème », les contributeurs parviennent à mettre en lumière des tensions, souvent assez profondes, entre */tradition/ et /modernité/* ; entre */sacré/ et /profane/* ; entre */identité/ et /altérité/* ; entre */nature/ et /culture/* ; etc. Par ailleurs, cette partie explore le contenu signalétique des productions artistiques visuelles africaines, à savoir le cinéma, la publicité, les musées et les

arts plastiques. Elle met en lumière la puissance suggestive de ces images, leur capacité à structurer le regard et la gestuelle, à exprimer l'indicible ou le silence, à mettre en scène des pratiques cultuelles et culturelles sacrées, très souvent frappées du sceau du mysticisme.

La diversité des approches sémiotiques appliquées à des objets de natures diverses dans cet ouvrage montre clairement que la sémiotique demeure un outil heuristique habilité à cerner les sociétés, leurs imaginaires et leurs métamorphoses. Elle s'érige en « science des formes de vie, des discours et des pratiques » engagée à optimiser l'éclairage de l'humain et de son univers, explorant les interactions et co-énonciations entre l'homme et les autres êtres, entre l'homme et la nature ou *l'oïkos* que le Professeur Yves DAKOUO a su transmettre avec passion à ses disciples.

Pr Joseph PARÉ

Professeur titulaire de Sémiotique
Vice-Président Afrique de l'Association
internationale de Sémiotique (A.I.S./IASS)

AVANT-PROPOS

Aussitôt après l'admission du Professeur Yves DAKOUO à faire valoir ses droits à la retraite, l'idée, l'engagement de lui rendre hommage par un ouvrage collectif s'est vite imposé et a fait consensus au sein de la communauté universitaire et des milieux de lettres burkinabè. Durant plus de trois décennies en effet, le Professeur Yves DAKOUO a contribué à enraciner une topographie sémiotique rigoureuse, une sémiosphère qui actualise un dialogue entre les théories de la signification et les pratiques, les cultures et les imaginaires de « *l'être africain* » penché sur ses défis à travers des outils à forte connotation d'endogénéité. Il est clairement apparu avec lui qu'il faut « *penser depuis l'Afrique, avec l'Afrique et pour l'Afrique* », comme il en plantait déjà le décor avec sa thèse de doctorat *La Quête identitaire dans "J'appartiens au grand jour" de Paul Dakeyo : approche sémiolinguistique* soutenue en 1988.

Le présent ouvrage collectif, qui est le résultat de cet engagement à honorer ce chercheur émérite, s'inscrit dans deux exigences complémentaires : d'une part *célébrer un maître* dont l'œuvre a profondément façonné le paysage sémiotique d'ici et d'ailleurs et d'autre part perpétuer et *poursuivre*, dans un esprit critique, *l'exploration scientifique de la construction et de la structuration de la signification telle que l'a enseignée, pratiquée et transmise le Professeur Yves DAKOUO, dans un style propre à lui*. Les contributions que rassemble ce volume auscultent aussi bien les discours, les textes que les pratiques sociales, culturelles, rituelles, filmiques et visuelles et témoignent d'une conviction largement partagée par les disciples et épigones du professeur : *la sémiotique est une science vivante et opérante, à même non seulement de décrire les mondes sociaux, mais également d'éclairer leurs enchevêtrements et tensions et d'appréhender leurs dynamiques et leurs horizons de transformation*.

La structure binaire de l'ouvrage laisse transparaître clairement son orientation qui confirme à souhait le caractère transversal de la sémiotique en tant qu'outil d'analyse et de recherche. À travers la première rubrique intitulée « *sémiotique des discours, des textes et des médiations culturelles* », les contributeurs s'accordent sur le fait que « *le sens ne préexiste pas ; il se construit dans et par le discours* », selon des régimes d'énonciation, des formes de médiation et des configurations socio-culturelles spécifiques. Quant à la seconde, « *sémiotique des pratiques artistiques, sociales, rituelles, culturelles et mystiques* », elle propose une immersion dans l'épaisseur symbolique des sociétés africaines (pratiques, rituels, chants, phénomènes mystiques, etc.) et révèle sans fioritures que le sens procède également d'une mise en forme et d'une mise en discours du symbolique. Elle explore l'univers des sémiotiques visuelle, narrative et topologique (cinéma, publicité, art plastique, etc.).

En somme, cette œuvre collective, sous forme de mélanges, témoigne de la dimension scientifique du Professeur Yves DAKOUO. L'ensemble de ces contributions révèle la dynamique du regard dans le parcours de la signification, puis leur pluralité atteste à la fois de la vitalité de la sémiotique dans l'espace académique africain et de la richesse de l'héritage transmis.

Pr Sidiki TRAORÉ

*Professeur titulaire de Grammaire et de Stylistique
Responsable du laboratoire Langues, Discours
et pratiques artistiques (LADIPA)
Université Joseph Ki-Zerbo, Burkina Faso*

Actes, Volume I

Sémiotique des discours, des textes et des médiations culturelles

LE TEXTE ET SON PARATEXTE : UN CONTINUUM COMPLEMENTAIRE OU ANTITHETIQUE ?

Sy Coulibaly

Université Joseph KI-ZERBO

sycoul76@gmail.com

Résumé

L'œuvre littéraire, dans sa configuration matérielle, est constituée de deux parties qui se distinguent l'une de l'autre : le texte ouvrant qui est l'univers diégétique et le paratexte qui renvoie à la périphérie du texte. Ces deux parties ne sont pas sans rapports dans le microcosme de l'œuvre. Et ce sont ces rapports que nous tentons de questionner dans les œuvres littéraires de Patrick G. Ilboudo à travers ses quatre romans (*Le procès du muet*, 1987 ; *Les carnets secrets d'une fille de joie*, 1988 ; *Les vertiges du trône*, 1990 et *Le héraut têtu*, 1991). Partant du postulat qui présente le texte et son paratexte comme un continuum à la fois complémentaire et antithétique, l'analyse aboutit à la conclusion qui confirme que les paratextes ilboudiens apparaissent comme des photocopies de leurs textes. Pour en arriver à ce résultat, l'analyse s'est basée théoriquement sur les théories de la transtextualité (P. Lejeune, 1975 ; G. Genette, 1982) et de la paratextualité (L. Hoek, 1973 ; G. Genette, 1987 ; P. Lane, 1992).

Mots-clés : Œuvre littéraire, texte, paratexte, continuum, photocopies.

Abstract

The literary work, in this material configuration, consists of two distinct parts: the working text, which is the diegetic universe, and the paratext, which refers to the periphery of the text. These two parts are not unrelated in the microcosm of the work. It is these relationships that we see to examine in Patrick G. Ilboudo's literary works through his four novels (*The trial of the mute*, 1987; *The secret diaries of prostitute*, 1988; *The vertigo of the throne*, 1990 and *The stubborn herald*, 1991). Starting from the premise that the text and its paratext form a continuum that is both complementary and antithetical, the analysis leads to the conclusion that Ilboudo's paratexts appear to be photocopies of their texts. To arrive at this result, the analysis was based theoretically on the theories of transtextuality (P. Lejeune, 1975; G. Genette, 1982) and paratextuality (L. Hoek, 1973; G. Genette, 1987; P. Lane, 1992).

Keywords: Literary work, text, paratext, continuum, photocopies.

Introduction

En étude paratextuelle, l'on convoque concomitamment les notions de texte et de paratexte. Ces deux notions, en régime littéraire, constituent des entités d'un ensemble qu'est l'œuvre littéraire. Le second, le paratexte, apparaît généralement à la périphérie du premier dans l'œuvre littéraire, lequel conditionne son existence. Ainsi on ne peut parler de paratexte qu'autour d'un texte ouvrant. Comme la clôture d'un habitat, il représente le corps-enveloppe du texte ouvrant sans lequel celui-ci reste à l'état nu, donc dépouillé de sa puissance. Autrement dit la présence de l'un présuppose celle de l'autre et vice-versa. Leur co-existence dans l'aire de l'œuvre n'est pas sans raison évidente : ils mettent en évidence des relations à la fois tacites et explicites qui permettent au lecteur de donner une direction signifiante à l'œuvre.

C'est bien évidemment de ces relations qu'il est question dans la présente étude. L'étude consiste précisément à repérer les éléments paratextuels dans les œuvres littéraires et

à montrer la manière dont ces éléments entrent en relation avec les textes qu'ils escortent. Ainsi s'appuyant sur les théories de la transtextualité et celle de la paratextualité, et à partir d'un corpus constitué de quatre romans de l'écrivain burkinabè Patrick G. Ilboudo l'analyse s'articulera en trois moments essentiels : primo, une approche théorique et conceptuelle ; secundo, une description méthodologique ; et tertio, les discussions et résultats de l'étude.

I. Approche théorique et conceptuelle

Cette partie inchoative se veut un espace définitoire. Des éléments de définitions sur les notions de « paratexte », de « texte » et de « continuum » y seront exposés.

✓ Notion de paratexte

D'une manière générale, les spécialistes des paratextes s'accordent à définir le paratexte comme tout ce qui entoure le texte et éclaire les conditions de sa réception (G. Genette, 1987 ; P. Lane, 1992). Cette définition confère à la notion de texte une valeur plurielle : le sens du texte n'est plus à réduire à sa forme littéraire, mais à étendre à tout produit signifiant susceptible d'être appréhendé comme texte. De cette acception, le signe textuel peut renvoyer à un texte littéraire, à une image, à un élément culturel, à un signe audio-visuel, etc. Le paratexte, au final, devient un terme polysémique dont les contours sémantiques sont à rechercher dans divers domaines (littérature, cinéma, musique...).

Dans le contexte de l'œuvre littéraire, est dit paratexte, tout ce qui accompagne le texte ouvrant dans le continuum graphique de l'œuvre :

« titre, intertitres, préfaces, postfaces, avertissements, avant-propos, etc. ; notes marginales, infrapaginales, terminales ; épigraphes ; illustrations ; prière d'insérer, bande, jaquette, et bien d'autres types de signaux accessoires, autographes ou allographes, qui procurent au texte son entourage (variable) et parfois un commentaire, officiel ou officieux, dont le lecteur le plus puriste et le moins porté à l'érudition externe ne peut pas toujours disposer aussi facilement qu'il le voudrait et le prétend. » (G. Genette, 1982 : 2).

Il faudra, ici, distinguer au signe paratextuel différentes composantes : les composantes linguistiques (titre, intertitres, préfaces, postfaces...), les composantes icono-plastiques (illustrations) et autres de nature numérique, etc. Ces différents niveaux de distinction du signe paratextuel correspondent plus ou moins aux différentes formes de discours paratextuels selon le mode d'existence du message paratextuel (G. Genette, 1987).

✓ Notion de texte

Dans l'univers paratextuel, la notion de texte correspond au tissu narratif de l'œuvre. Il s'agit précisément du texte ouvrant dépouillé de tous les éléments qui l'entourent. Il relève du niveau immanent du discours, c'est-à-dire de la clôture du texte comme l'indiquent les théoriciens de l'immanence textuelle. Alors tous les discours (liminaires et autres) qui précèdent ou succèdent au texte exergue dans l'œuvre littéraire ne relèvent pas du texte, mais plutôt du co-texte, voire du hors-texte. C'est-à-dire ce qui est extérieur à la diégèse, donc ne faisant pas partie de l'action et des événements qui se trouvent dans le texte fictionnel.

✓ **Notion de continuum**

Il faut comprendre, dans ce contexte, la notion de continuum comme un espace contigu, limitrophe à quelque chose. Dans les études paratextuelles, on présente le texte et le paratexte comme deux zones voisines, voire juxtaposées dans l'espace de l'œuvre. Les discours paratextuels, selon leur mode d'emplacement, peuvent précéder ou succéder le texte ouvrir. C'est cette relation de contiguïté que nous définissons par le terme de continuum. Le continuum s'inscrit ici dans le sillage d'une sémiotique de la proxémie dans la mesure où il résulte de l'organisation signifiante de l'espace dans les relations entre le texte et le paratexte. Après cette approche définitoire, il convient d'examiner à présent de définir la méthodologie de l'étude. Autrement dit, la démarche envisagée pour l'étude.

2. Méthodologie

La tâche de l'analyste que nous sommes dans la présente réflexion consiste précisément à déterminer, dans les œuvres respectives, les rapports que les différents paratextes entretiennent avec les textes qu'ils escortent. Cette démarche vient nécessairement répondre à l'hypothèse logique selon laquelle le texte et son paratexte devraient être en principe des photocopies. Ainsi compris, les paratextes et les textes ouvreurs cessent d'être des phénomènes isolés, et deviennent des co-textes se complétant les uns les autres. Dans cette perspective, l'étude des interactions textes-paratextes se trouve inscrite dans le sillage d'une sémiotique de la communication qui met en dialogue deux pôles de l'œuvre littéraire. Le pôle narratif, à savoir l'univers diégétique, est ainsi mis en communication avec l'extra-diégétique qui correspond à la périphérie du texte, donc le paratexte. Sur cette base, apparaissent deux niveaux de décodage du texte littéraire : le décode interne qui concerne l'étude de la structure interne du texte, sans la prise en compte du hors texte ; et le décodage externe ou transtextuel qui examine le rapport existant entre le texte et le hors-texte. L'étude ici est attentive au deuxième niveau, le décodage externe. Elle s'appuie, au plan méthodologique, sur une des dimensions des études transtextuelles, celle de la paratextualité qui oriente le projet sémiotique vers une perspective ouverte qui interroge la relation texte et paratexte. Ainsi, dans les œuvres de Patrick G. Ilboudo, nous examinerons les interrelations entre les textes ouvreurs et leurs paratextes afin d'en ressortir le lien de co-textualité qui les unit dans les différentes aires scripturales.

3. Discussions et résultats

Cette partie exposera d'abord les rapports possibles qu'un texte peut entretenir avec son paratexte avant de s'attarder au cas précis des œuvres de Patrick G. Ilboudo.

3.1. Des rapports entre texte et paratexte

Entre le texte et le paratexte il n'y a pas de frontières étanches. Les deux s'interpénètrent dans le microcosme de l'œuvre et mettent en évidence de rapports multiples. En voici quelques cas illustratifs.

✓ **De la congruence**

La congruence est cette relation qui met le texte et son paratexte dans un lien de contiguïté. Elle renvoie à la catégorie sémantique de l'indice, c'est-à-dire une sorte de relation dynamique qui pose le paratexte comme une espèce de signe indiciel qui entretient avec ce qu'il représente (le texte) une relation causale de contiguïté physique. À l'image des signes dits « naturels » comme la pâleur pour la fatigue, la fumée pour le feu, mais la trace laissée par le marcheur sur le sable, ou le pneu d'une voiture dans la voiture (M. Joly, 2004 : 27). Alors les signes paratextuels (linguistiques, iconiques et plastiques) perçus dans le territoire du péri-texte (auctorial ou éditorial) représentent des indices qui donneront une direction signifiante au texte exergue.

✓ **De la complémentarité**

Cette relation pose le paratexte comme un complément du texte. De la manière le complément du nom complète le sens du mot qu'il accompagne dans la phrase en grammaire scolaire, de la même sorte le paratexte complète le sens du texte qu'il escorte. Mais, précisément la fonction complémentante du paratexte résulte ici de son apport à la précision du sens du texte ouvré. Il se présente comme un texte d'appoint qui offre au lecteur une meilleure compréhension du texte. C'est le rôle bien entendu des avertissements, prologue et épilogue... qui accompagnent et précisent le sens des textes centraux des œuvres.

✓ **De l'intertextualité**

L'intertextualité est définie par G. Genette (1982) comme la relation de coprésence entre deux ou plusieurs textes. Cette relation de coprésence se réalise souvent entre le texte et son paratexte. Il arrive de fois de considérer le paratexte comme une réécriture du texte ouvré (J. Kristeva, 1977). Des éléments annexés aux textes comme les résumés de couverture, les textes liminaires et autres éléments visuels (formes iconiques et éléments plastiques) réécrivent les textes, soit par la reprise des thèmes ou par des termes onomastiques (noms de personnages, toponymes inscrits dans les textes) soit par des citations ou d'autres reprises métaphoriques de type visuel (intertextualité visuelle).

✓ **De la métatextualité**

Les commentaires (d'origine médiatique) qui accompagnent les textes ouvrés mettent les textes centraux des œuvres et leurs paratextes dans une relation métatextuelle. Cette métatextualité s'entend non seulement au sens de la relation de commentaire qui unit texte à son paratexte, mais aussi en termes d'une relation critique qui pose le paratexte comme un discours sur le discours du texte. Elle s'actualise par une critique de l'œuvre tant au plan esthétique (qualité littéraire du texte) que social (utilité sociale du texte).

Après ce rappel liminaire des possibles rapports entre texte et paratexte, nous pouvons à présent examiner les rapports entre textes et paratextes dans les quatre romans de Patrick G. Ilboudo.

3.2. Résultats : Examen des rapports entre textes et paratextes des œuvres

Ces rapports peuvent être analysés sur deux plans : le plan de la complémentarité et celui du contraste.

- **Des rapports de complémentarité entre textes et paratextes**

À ce niveau, il s'agit de montrer que les textes et leurs paratextes sont solidaires dans les œuvres. Leur proximité dans les œuvres n'est pas fortuite, elle engage une certaine complicité.

- ✓ *Le paratexte, un auxiliaire du texte*

Le paratexte est une composante additionnelle du texte. Sa présence autour du texte est nécessaire, car un texte sans paratexte n'est qu'une puissance infirme : « Le paratexte n'est qu'un auxiliaire, qu'un accessoire du texte. Et si le texte sans son paratexte est parfois comme un éléphant sans cornac, puissance infirme, le paratexte sans son texte est un cornac sans éléphant, parade inepte ». (G. Genette, 1987 : 376). Cette apparente nécessité du paratexte autour du texte témoigne de sa valeur complétive.

Dans les œuvres de Patrick G. Ilboudo, cette complémentarité se réalise à trois niveaux : aux niveaux sémantique, thématique et métatextuel. Le niveau sémantique renvoie aux signifiés des constituants paratextuels. Il ressort de l'examen des paratextes ilboudiens une corrélation de sens entre les messages paratextuels et les textes ouvroirs, surtout au niveau des composantes linguistiques. Les différents titres ouvroirs (*Le procès du muet*, *Les carnets secrets d'une fille de joie*, *Les vertiges du trône* et *Le héraut têtû*) condensent des sèmes qui évoquent les contenus des textes ouvroirs. Ils annoncent au seuil des textes les sujets des textes exergues (titres subjectaux). Sans forcément pénétrer les textes ouvroirs, les éventuels lecteurs des titres au seuil des textes peuvent déjà imaginer à partir des signifiants constitutifs des titres des sèmes judiciaires (*Le procès du muet*), sexuels (*Les carnets secrets d'une fille de joie*), politiques (*Les vertiges du trône*) et de violence (*Le héraut têtû*) dans les textes qui suivent. Le niveau thématique se rapporte aux thèmes évoqués dans les œuvres. À l'instar des titres qui laissent apparaître les virtualités de sens des textes à partir de leurs signifiés constitutifs, des éléments paratextuels comme les résumés de quatrième de couverture exposent davantage les thèmes contenus dans les textes. Lisons les différents résumés :

« Des truands au col blanc se sont concertés pour dissiper, avec une habilité inouïe, des fonds d'une organisation internationale. Traduits devant un tribunal populaire, ils refusent de parler, confrontés en cette stratégie par leurs avocats qui s'abstiennent, du reste, de plaider après avoir demandé au tribunal de se déclarer incompetent. Le procès va-t-il tomber en panne à cause de leur mutisme ? La présidente du tribunal use d'artifices divers pour essayer de débloquer la situation. Y réussira-t-elle ? ». (*Le procès du muet*)

« Un jour de grand cafard, Fatou Zalme, fille de joie de son état, fait le compte de sa vie et mesure à quel point elle a toujours été seule. Plusieurs années de prostitution lui ont certes permis de connaître le monde, de se cultiver au hasard des circonstances et même de

devenir par la force des choses une femme intellectuelle, sans être parvenues à la soustraire à l'emprise quotidienne de la solitude. Son esprit, empli de profondes pensées, semble poursuivre ses errances tantôt avec entrain, tantôt avec réticence. En face de son dernier gigolo, de moitié son cadet, Fatou Zalme disserte presque dans un monologue théâtral sur les joies et vrais drames de son métier. Défiant la destinée prise à l'improviste, elle attende aux jours de sa vie. Elle est sauvée de justesse sur son lit d'hôpital. Mais ses confessions résonnent alors comme des sentences mémorables d'une laissée-pour-compte qui interpelle la société ». (*Les carnets secrets d'une fille de joie*)

« Bogy est un pays qui semble abdiqué ses rêves, à cause de son chef ; Benoît Wédraogo, un tyranneau de village. Ses habitants vivent comme des mutilés de l'aventure qui ont perdu pied par un tremblement de la volonté. Les hommes de Ting Bougoum embrasent les villes pour rasséréner le trône. Les services de renseignements généraux soupèsent les silences de la population avec des balances truquées. Ici, on tire sur la foule avec des armes à feu ; là, on inhume les morts, ailleurs, on ment comme on respire ; partout, c'est la désolation. Un homme, Gom Naba, citoyen d'un pays aux horizons infinis, traîne sa silhouette brouillonne sur toutes les routes et prêche aux quatre vents : « savez-vous par quels enseignements funestes les esprits les plus sages arrivent à se rebeller contre le pouvoir ? ». Bogy observe un silence absolu, mais prépare sa vengeance. Elle est terrible pour toutes les « souris de la République ». (*Les vertiges du trône*)

« Egaré entre âme et nombril, Sadjo, héraut têtu, brûle sa vie pour réaliser son idéal : la révolution et l'unité du Dondulma. Il parcourt le monde, discute avec les chefs d'Etat, organise les simples citoyens, se met en première ligne sur les fronts de tous les points chauds du Dondulma. Il veut empêcher à tout prix ce continent (qui ressemble étrangement à l'Afrique) de se choisir un destin de somnolence ». (*Le héraut têtu*)

À la lecture de ces textes de résumé, l'on s'aperçoit qu'ils annoncent dans leur totalité les principaux thèmes qui seront déroulés dans les textes centraux des œuvres. À commencer par la scène du jugement des truands au col blanc, qui par leur mutisme, refusent de répondre de leurs actes suite au vol des fonds d'une organisation internationale (*Le procès du muet*). Ensuite la vie douloureuse de Fatou Zalme dans sa carrière de prostituée (*Les carnets secrets d'une fille de joie*) et les violences causées à la mauvaise gestion du pouvoir Benoît (*Les vertiges du trône*). Enfin, la révolution populaire portée par le personnage emblématique de Sadjo pour l'unité du Dondulma (*Le héraut têtu*).

Le niveau métatextuel, enfin, fait référence aux commentaires de textes annexés aux textes ouverts par l'éditeur dans les œuvres. À côté de leur rôle métadiscursif autour des textes, ils fonctionnent comme des discours additionnels qui résument les contenus des textes qu'ils escortent. En voici les principaux textes :

Pour *Le procès du muet* (Premier prix de roman, sidwaya 1987)

Texte I : Un roman plaisant tant par le style que par le fond. Son auteur est de la race des écrivains qui plaisent d'un coup. *Le procès du muet* est de ces œuvres qui ne sont

pas d'un coup d'essai, mais simplement un coup de maître, tout court. Et c'est tout. Il ne se résume pas, il se lit. (Moussa ZIO, Ivoir'soir)

Texte 2 : L'auteur offre la possibilité de connaître les rouages de la justice et des tribunaux populaires... (Bernard MAGNIER, Africa International)

Texte 3 : L'auteur noue, dénoue, renoue les mots et les proverbes africains avec la dextérité d'un vannier. Il peint des images captivantes, passe d'un tableau à un autre avec l'agilité d'un grimpeur de rônier. Le rythme des phrases sonne comme le grelot d'un conteur au clair de lune. (SEBGO, Carrefour Africain)

Texte 4 : Le procès du muet est une invite à la lecture parce que invitant à la réflexion. (Sita TARBAGDO, Sidwaya)

Texte 5 : Style direct. Rythme saccadé soutenu par des expressions bouillantes qui confèrent une densité volcanique au récit. (Azio VAUGUY, Fraternité Matin)

Texte 6 : On sent que l'auteur est foncièrement démocrate quand il écrit : « On ne peut guère prévoir l'issue des jugements des juridictions d'exception, puisque par leur nature et leur destination, c'est par exception que la justice y est rendue ». (Simon KIBA, Amina)

Pour *Les vertiges du trône* (Grand Prix INB du meilleur roman, première édition)

Texte 1 : Il y a dans le texte une manière originale de traiter un sujet tristement banal en Afrique : les vertiges du trône. (A. Voho SAHI, Ivoire Dimanche Magazine)

Texte 2 : La pointe d'humour n'y est pas exclue, tout comme l'esprit critique de l'auteur dont les personnages se révèlent impressionnants pour les rôles qu'ils jouent. (Jean-Charles MANIONGUI, Agence Congolaise d'Information)

Texte 3 : En indexant de sa plume critique les pouvoirs dictatoriaux en Afrique, l'auteur pose du même coup les problèmes de la liberté et des droits de l'Homme sur le continent. (Zéphirin B. PODA, Sidwaya)

Texte 4 : Une œuvre pleine d'un réalisme actuel. Les personnages du roman défilent dans un va-et-vient incessant. (Jules OUEDRAOGO, L'Observateur)

Texte 5 : L'auteur nous a servi un texte cohérent et riche en intrigues. (T. KOFFI, Fraternité Matin)

Texte 6 : Une œuvre remarquable qui cloue au pilori les régimes d'Afrique caractérisés par la dictature et le pouvoir personnel. (Seydou OUATTARA, PANA)

Loin de se résumer à des discours qui critiquent les textes sur les plans stylistique et thématique, ces discours donnent une orientation globale aux lecteurs à propos des textes. Ce sont des textes d'appoint qui éclairent les conditions d'accès aux textes. Ils ne sont pas que des accessoires, mais complètent les textes qu'ils escortent dans le processus global de compréhension des œuvres.

✓ **Le paratexte, l'autre moitié de l'œuvre**

Dans la pratique éditoriale, le texte et son paratexte constituent des parties d'un même tout qu'est l'œuvre littéraire. Ainsi compris, l'œuvre littéraire est alors la résultante de l'association texte-paratexte. Le texte ouvert à lui seul ne fait pas l'œuvre littéraire, encore moins son paratexte. Pour réaliser une œuvre littéraire, il faut nécessairement la combinaison des deux : le premier (le texte), la substance narrative, accompagné du second (le paratexte) qui lui sert de corps-enveloppe et l'annonce au public : Ainsi Cl. Duchet (1973) disait ceci à propos de la complémentarité entre le titre et son texte :

L'un annonce, l'autre explique, développe un énoncé programmé, jusqu'à reproduire parfois en conclusion son titre, comme mot de la fin et clé de son texte. Cependant installé sur sa page ou inscrit dans un catalogue, le titre vise à la complétude autosuffisante génératrice de son propre code et relevant beaucoup plus de l'intertexte des titres et de la commande sociale qu'un récit qu'il intitule.

À la lumière de cette pensée, l'on retient que le texte et son paratexte forment un couple complémentaire dans le cadre éditorial. Il en est de même dans la réception littéraire. Le paratexte dit G. Genette (1987) :

Est donc pour nous ce par quoi un texte se fait livre et se propose comme tel à ses lecteurs, et plus généralement au public. Plus que d'une limite ou d'une frontière étanche, il s'agit d'un seuil, ou (...) d'un « vestibule » qui offre à tout un chacun la possibilité d'entrer, ou de rebrousser chemin (...) et accompli, d'un meilleur accueil du texte.

Dans la perspective de G. Genette, les frontières entre le texte et son paratexte sont poreuses. À la limite, il faudrait parler de seuils, car le paratexte c'est ce par quoi est un texte se livre et se propose comme tels à ses lecteurs. Sans le paratexte autour du texte, on ne parlerait pas de livre, donc il n'y aurait évidemment pas de réception littéraire. Les deux, en réception littéraire, prennent le statut d'un couple inséparable dont le divorce entraîne la mort de l'œuvre littéraire, et par ricochet, affecte la lecture littéraire.

De ce qui précède, il apparaît alors nécessaire de noter que le texte et le paratexte sont en relation de présupposition réciproque. Ils ne sont pas dissociables dans le cadre éditorial, car c'est à partir des deux que se réalise l'œuvre littéraire. Aussi, faut-il signaler, qu'au-delà de la configuration matérielle de l'œuvre, le paratexte joue un rôle important dans la quête du

sens du texte littéraire : il oriente le lecteur et lui offre la clé d'accès au texte. Enfin, le paratexte c'est le lieu où se noue le pacte de lecture.

3. 3. Des rapports contrastifs entre textes et paratextes

Des rapports contrastifs entre textes et paratextes, ils en existent souvent. Dans la pratique scripturaire comme éditoriale, il arrive de fois que les écrivains et éditeurs tombent dans des travers qui débouchent sur des formes contrastives entre textes et paratextes. Ces cas surviennent, souvent par mégarde ou par manque d'expertise des différents acteurs de la chaîne du livre. Or ces formes contrastives ne sont pas sans effets sur la réception des textes. Dans les romans de Patrick G. Ilboudo, ces cas d'irrégularité sont mineurs, mais il importe au paratextologue que nous sommes de donner des orientations sur ces cas de figures qui peuvent quelque brouiller la réception des œuvres en général.

✓ L'inadéquation du paratexte avec son texte

Un autre point intéressant à préciser des rapports textes-paratextes, est celui de l'inadéquation du paratexte avec son texte. En effet, on est amené parfois à constater dans des œuvres une certaine inadéquation entre le texte ouvrant et son paratexte, et ce, dans divers secteurs du paratexte. L'exemple le plus remarquable de ces cas de figures, est celui des titres. Certes, il est admis en sémiotique du paratexte que le titre dans une certaine mesure doit garder un peu de mystère et ne pas fournir trop d'indices au lecteur (U. Eco, 1985) ; toutefois, il ne faut guère perdre de vue que trop d'ambiguïté brouille les liens entre le texte et son titre. Certains auteurs proposent des titres trop ambigus au seuil de leurs textes induisant souvent le lecteur potentiel à une mésinterprétation du texte ouvrant. Cette ambiguïté qui, au premier abord, devrait apporter une touche originale au texte et éclairer le lecteur sur le contenu du texte devient enfin un facteur de résistance qui met le texte et son paratexte dans une relation contrastive. Il importe donc de proposer des titres simples et transparents (S. Traoré, 2017) à vos œuvres afin de permettre de relations saines entre les textes et leurs paratextes.

Succèdent à cette ambiguïté des titres l'opacité du discours paratextuel. Il ressort à la périphérie de certaines œuvres littéraires un discours paratextuel empreint trop d'académisme. Dans cette tendance que semble basculer les paratextes ilboudiens : les textes liminaires (avertissements, prologue et épilogue) et résumés de quatrième de couverture exploitent un régime linguistique hautement littéraire. Ces textes sont difficilement accessibles aux locuteurs moyens de la langue française, ce qui peut constituer un facteur de brouillage pouvant entraîner les lecteurs à établir des parallélismes incohérents entre les textes et les paratextes. Lisons infra un des cas d'opacité du discours paratextuel :

« Ma voix n'est ni le reflet direct d'une nature repentie ni le faciès travesti d'une femme prosaïque. Elle est la force sereine d'une parente de Nobile dominée par une triple aspiration à la vie, la paix et la vérité. Il faut en finir à tout jamais avec la problématique absurde de ceux qui veulent toujours voir un rapport rectiligne entre la vie d'une personne et son œuvre, laquelle aurait mieux fait de faire ce qu'elle regrette de n'avoir pas fait au lieu de dire sur le tard ce qu'elle aurait fait ». (Extrait d'épilogue de *Les carnets secrets d'une fille de joie*)

Pour le locuteur moyen de la langue française, la lecture de ce micro-texte nécessite l'appui d'un dictionnaire car le vocabulaire qui y ressort n'est pas celui du niveau moyen, mais exige une culture linguistique pointue, celle de la haute littérature.

Il faudra enfin ajouter à ce contraste provoqué par l'opacité du discours paratextuel, l'inadéquation entre le secteur icono-plastique du paratexte et le texte. L'on observe souvent au seuil de certaines œuvres l'absence de correspondance sémantique entre les formes iconiques et plastiques des couvertures et les textes exergues. Cette remarque est à noter car quand bien même les images des couvertures jouent un rôle esthétique, il faut ne faut non plus oublier qu'elles remplissent des fonctions sémantiques. Leur non-conformité avec le sens textuel peut déboucher sur un cas de contraste, d'autant plus que l'interprétation images est culturelle, il va de soi que cette conformité soit respectée autour du texte.

✓ La surcharge du paratexte

La surcharge du paratexte doit être comprise ici comme une pratique scripturaire visant à introduire des informations supplémentaires au paratexte. Bien que cette pratique soit quelque peu rare, il n'est guère pas surprenant de voir des éditeurs amateurs non avertis des normes paratextuelles associer des commentaires personnels aux paratextes de certaines œuvres, qui souvent, dénaturent les paratextes et les écartent de l'esprit des textes qu'ils escortent. Dans les œuvres de Patrick G. Ilboudo cette pratique déviante n'est pas manifeste, mais on rencontre souvent ces cas figures dans certains ouvrages et manuels dans les marchés. Ces fragments de commentaires personnels qui peuplent l'environnement des paratextes ouvriers sont en principe dangereux pour les textes. Loin de compléter le sens du texte ouvrier, ils s'érigent souvent en écarts qui contrarient l'esprit du texte. Si cette démarche scripturaire n'est totalement pas condamnée dans la pratique éditoriale (cas des commentaires de textes), elle devra donc se réaliser avec beaucoup de précautions pour ne pas désorienter le parcours du lecteur.

Pour terminer, on retient de cette troisième partie consacrée à l'examen des rapports entre les paratextes ilboudiens et leurs textes deux points essentiels : les rapports entre textes et paratextes s'établissent sur deux pôles, le pôle de la complémentarité et celui du contraste. Suivant qu'ils soient complémentaires ou contrastifs, ces rapports peuvent affecter le parcours du lecteur à l'encontre des textes ouvriers.

Conclusion

Cette étude qui s'inscrit précisément dans le cadre théorique d'une sémiotique des paratextes a permis de questionner les rapports que peuvent entretenir un texte avec son paratexte. L'analyse s'est articulée en trois moments essentiels : premièrement une approche théorique et conceptuelle ; deuxièmement une description de la méthodologie ; et troisièmement une partie analyse que nous avons consacré aux discussions et aux résultats. En définitive, l'on retient de cette étude que les paratextes des œuvres entretiennent avec leurs textes respectifs des rapports de complémentarité, nonobstant quelques cas mineurs de

contrastes constatés dans certains cas de figures. Les paratextes ilboudiens apparaissent en principe comme des photocopies de leurs textes.

Références bibliographiques

- Duchet, C. (1973). « Eléments de titrologie romanesque ». *Littérature*. N. 12.
- Eco, U. (1985). *Lector in fabula ou la coopération interprétative dans les textes*. Paris : Grasset.
- Genette, G. (1982). *Palimpsestes : La littérature au second degré*. Paris : Seuil.
- Hoek, L. (1973). Pour une sémiotique du titre. *Université Urbino*.
- Ilboudo, P. G. (1987). *Le procès du muet*. Ouagadougou : Découvertes du Burkina.
- Ilboudo, P. G. (1988). *Les carnets secrets d'une fille de joie*. Ouagadougou : La MUSE.
- Ilboudo, P. G. (1990). *Les vertiges du trône*. Ouagadougou : Editions INB.
- Ilboudo, P. G. (1991). *Le héraut têtu*. Ouagadougou : Editions INC.
- Kristeva, J. (1977). *Sémiotikè. Recherches pour une sémanalyse*. Paris : Seuil.
- Lane, P. (1992). *La périphérie du texte*. Paris : Nathan.
- Lejeune, P. (1975). *Le pacte autobiographique*. Paris : Seuil.
- Martine, J. (2004). *L'image et son interprétation*. Nathan : Seuil.
- Traoré, S. (2017). « Typologie et attractivité des titres de romans burkinabè ». Paris : Editions Publibook.

YVES DAKOUO : DE LA « SCIENCE POUR LA SCIENCE » À LA « SCIENCE POUR LA SOCIÉTÉ »

Sampawendé Bruno GUIATIN

Université Yembila Abdoulaye TOGUYENI

bruno.guiatin@univ-fada.bf

Édouard BOUDA

Université Joseph KI-ZERBO

edouardbouda95@gmail.com

Résumé

Dans la présente contribution, il s'agit de montrer comment le Professeur Yves Dakouo a contribué au rayonnement du savoir dans son pays et au-delà. Comment appréhende-t-on le parcours d'une telle personnalité du monde de la recherche ? À l'aune de ce devoir d'honneur, l'objectif que vise cet article est la description du parcours d'un structuraliste de souche qui, par sa vie, ses recherches et ses prises de positions originales en sémiotique, a réussi à s'inscrire dans la dynamique des configurations sémiotiques post-structurales comme l'anthropo-sémiotique, l'éco-sémiotique, etc. L'investissement de ses réflexions se fait via la double approche méthodologique de l'éco-sémiotique pignierienne : d'une part, une méthodologie de recherche – dont le propre est de partir d'un plan d'immanence éco-centré –, et d'autre part, une méthodologie d'analyse fondée sur les schèmes perceptifs. Fort de ce *modus operandi*, notre étude révèle une sorte de déplacement d'intérêt se traduisant en un décentrement par rapport au carcan du structuralisme sémiotique. Par le truchement des matrices organisatrices de la perception « vie vs mort » et « individu vs collectif », il est évident que la perspective dakouoienne est résolument tournée vers une science dont le cœur demeure le milieu qui l'a accueillie.

Mots-clés : Yves Dakouo, sémiotique, post-structuralisme, éco-sémiotique.

Abstract

This contribution aims to demonstrate how Professor Yves Dakouo has contributed to the advancement of knowledge within his country and beyond. How can one grasp the trajectory of such a distinguished figure in the research world? In light of this tribute, the objective of this article is to describe the journey of a structuralist by origin who, through his life, research, and original positions in semiotics, has succeeded in integrating himself into the dynamics of post-structural semiotic configurations such as anthropo-semiotics, eco-semiotics, and others. His intellectual engagement unfolds through the dual methodological approach of Pignierian eco-semiotics: on the one hand, a research methodology grounded in an eco-centered plane of immanence; on the other hand, an analytical methodology based on perceptual schemata. With this *modus operandi*, our study reveals a shift in focus, expressed as a decentering from the constraints of structural semiotics. Through the organizing matrices of perception—“life vs death” and “individual vs collective”—it becomes evident that Dakouo's perspective is resolutely oriented toward a science whose core remains the environment that shaped it.

Keywords : Yves Dakouo, semiotics, post-structuralism, eco-semiotics.

Introduction

Dans une polyphonie énonciative, le chercheur Yves Dakouo s'est finalement révélé pluridimensionnel au regard des provinces scientifiques qu'il a parcourues en une trentaine d'années, l'espace d'une génération d'hommes. Toutefois, au soir d'un parcours académique

résolument tourné vers une science au service de sa société, le sémiolinguiste a réaffirmé son attachement à la « structure » comme statut sémiotique qui le caractérise le mieux. Paradoxalement, la narration de sa vie (lors de sa dernière leçon, à travers les témoignages, etc.) démontre très clairement que le chercheur a réussi à inscrire le contexte en tant que périphérie (suivant la conception structuraliste du sens) dans son domaine de définition qu'est le texte envers lequel il exprime sa loyauté scientifique à l'occasion de sa dernière finale.

Cette fidélité à la « structure » et cette amitié manifestée à l'égard du contexte entraînent un certain paradoxe dans l'être et le faire de l'individu, multidimensionnel, profond, inépuisable et insaisissable après coup. Par voie de conséquence, une question s'invite dans l'entre-deux du personnage : le parcours qui conduit au sens, chez Yves Dakouo, irait-il du texte au contexte ou inversement, partirait-il de son lieu d'énonciation pour se cristalliser dans le texte ? Autrement, le texte, chez lui, se nourrit-il nécessairement du contexte dans l'imaginaire africain ? Le parcours de Yves Dakouo ne serait-il pas finalement éco-centré ? En nous fondant sur la dernière question de la problématique, nous inscrirons notre contribution dans le sillage théorique de l'éco-sémiotique et de l'anthropo-sémiotique. Pour ce faire, il exploitera dans le cadre de la monstration (i) un « corpus »¹ fait (i) de témoignages des disciples de Yves Dakouo ainsi que quelques cas prégnants de ses écrits comme situations d'énonciation axées sur sa vie, son parcours et sa vision comme plan d'immanence d'un parcours éco-sémiotique, (ii) l'épiphanie vers une sémiotique ouverte augurant l'aube d'une sémiotique africaine, et enfin (iii) la face tangible d'une sémiotique de terrain.

I. Du « corpus » : Yves Dakouo en situation entre vie, parcours, vision

Cette première section s'occupe de co-construire notre « corpus », les situations d'énonciation, le plan d'immanence. Nous partons, en premier lieu, d'une synthèse des témoignages des étudiants qui ont connu l'homme. De ces témoignages, nous débouchons deuxièmement à une synthèse de deux de ses écrits à savoir « Littérature et pratiques rituelles : le statut sémiotique des signes mystiques » et « Les scènes de repas africains dans la prose littéraire : analyse sémiotique d'une pratique culturelle ».

I.1 Le plan d'immanence d'un parcours éco-sémiotique

À partir de quelle distance sommes-nous autorisés à saisir la vie d'un être vivant humain dans une organisation sémiotique ? L'idée part du principe que tout objet sémiotique est suffisamment complexe ; nous percevons ainsi la difficulté de devoir dire qu'une approche sémiotique des pans de la vie, du parcours et de la vision de Yves Dakouo est une entreprise risquée. Hjelmslev avait déjà perçu ce type de difficulté de définir une singularité pour l'objet sémiotique ; il avait préféré parler alors de « plan d'expression », plus souple, qui permettrait d'échapper ne serait-ce que provisoirement à la rigidité de la structure, à notre avis. L'objet à

¹ L'approche éco-sémiotique récuse et remet en cause la notion de « corpus ». Elle préfère d'autres expressions comme les situations d'énonciation ou plan d'immanence.

analyser ici pose sans cesse la question naïve de ce que l'on veut analyser : quel est le sujet lorsqu'il s'agit de parler de Yves Dakouo ?

Le plan d'immanence dans ce cas d'espèce à définir pour l'entreprise sémiotique n'est jamais stable définitivement ; il est toujours immuable dans l'espace-temps, sujet aux perceptions multiples et multiformes, tout simplement parce qu'il s'agit du vivant, « ou mieux » de Yves Dakouo. Mais « tout de même ! », disons quelque chose ne serait-ce qu'à titre d'hypothèse formulable dans le cadre d'une perspective que l'on postule provisoire au regard de notre jeunesse face à la longue expérience de l'homme. Nous le savons, lorsque le sémioticien entreprend l'exercice analytique ou descriptive, il est confronté à l'exigence du choix judicieux de ce qu'il décrit ou analyse ; il se pose sans cesse ce par rapport à quoi son analyse se déploie. Comprendre Yves Dakouo implique une prise en compte nécessaire du lieu d'énonciation, le milieu socio-culturel dans lequel et avec lequel l'homme a créé sa marque de fabrique, sa singularité, son être.

On peut dire que la bonne distance d'avec l'« objet Dakouo » vient du fait que la vie et le parcours du chercheur Yves Dakouo nous sont rapportés par ses disciples ; ils sont ses proches collaborateurs dans la maturation de ses recherches scientifiques ; ils ont grandi sous son ombre. Leurs versions, aussi diverses soient-elles, convergent pour figurer l'homme comme « être de culture » caractérisé par sa sociabilité : il déploie sa culture scientifique et humaine au service de l'homme et de tout l'homme. Sa vision de la société nous est révélée par le sujet lui-même, objet d'étude d'un jour d'hommages. Dramane Konaté

se souvient avoir parlé au Professeur Dakouo du projet de création d'un laboratoire, le laboratoire de l'endogène, appelé Endolab. A l'en croire, l'éminent enseignant a marqué son accord pour ce projet qui, selon lui, va révolutionner le domaine des savoirs endogènes au Burkina Faso. (LeFaso.net, 2024)

On parle de notre objet circonstanciel d'analyse comme un paysan, c'est-à-dire quelqu'un qui possède une connaissance profondément ancrée dans son milieu, un chercheur qui

a semé les graines du savoir et de la vertu dans les amphithéâtres. Sa vie est, à l'image du sens, profonde et discrète ; à l'image du livre, mystérieuse et envoûtante (...). À l'image de la graine, il est « discret », " synthèse achevée de l'éducation traditionnelle de qualité et celle dispensée par les cercles religieux dans les séminaires, jувénats et autres couvents. (...) Sobre, mesuré, réservé et quasi effacé", le Pr Dakouo a travaillé à ce que la littérature burkinabè prenne ancrage au niveau des réalités socio-culturelles. (LeFaso.net, 2024)

Il y a là un « entre-deux » qui matérialise « la difficulté perceptive » (Schmid, 2021 : I) du sémioticien à entreprendre une analyse sur le personnage sémio-linguiste aux réflexes « endogénéistes ». Notre hypothèse est que Yves Dakouo est un structuraliste en quête du sensible. Est-ce peut-être ce qui lui a manqué dans son parcours en pleine explosion du structuralisme sur le nouveau site sémiotique au Burkina ? Il faut souligner que si le structuralisme a battu son plein dans les années 50 en Europe, il investissait l'espace universitaire burkinabè dans les années 1980 avec Yves Dakouo et ses collègues Joseph Paré, Louis Millogo, etc. comme nouveau site. C'est peu dire que d'affirmer qu'il fait partie des

pionniers ayant fixé les racines du structuralisme sémiotique dans son pays. Dès lors, on est autorisé à saisir l'individu dans son parcours qui le conduit de la structure à l'endogène.

Pour la circonstance, il faut rappeler ce statut sémiotique relativement complexe des objets en situation qui se donnent à voir comme l'a souligné Jean-François Bordron dans *Du sensible à l'intelligible : pour une sémiotique de la perception*. L'objet sémiotique en effet a cela de singulier de pouvoir participer à la construction du sens. Yves Dakouo participera à notre quête de devoir dire quelque chose de sensé sur lui-même, à la fois sujet et objet. C'est tout aussi une posture d'analyse qui nous permet de garder la bonne distance fontanillienne dans la saisie de notre objet d'analyse. Elle nous permet de saisir Yves Dakouo en situation et son parcours dans les ruines du sensible tout en conservant un équilibre entre l'objectivité commandée par le jeu scientifique et notre subjectivité imposée par nos liens de filiation scientifique vis-à-vis de la personne.

I.2 Un parcours sur les ruines du sensible, sable mouvant des esthésies

« Littérature et pratiques rituelles : le statut sémiotique des signes mystiques » et « Les scènes de repas africains dans la prose littéraire : Analyse sémiotique d'une pratique culturelle » offrent un contraste saisissant vis-à-vis du statut sémiotique de leur auteur comme signe visible de son identité scientifique. En formulant l'hypothèse que Yves Dakouo est un structuraliste de souche, nous nous apercevons devant ces deux articles scientifiques que nous sommes amenés soit à opérer un virage stratégique ; celui-ci exige de redéfinir le chercheur par rapport à sa production, ce qui revient à infirmer l'hypothèse et de dire qu'il est plutôt un sémioticien du sensible ; autrement, il s'inscrit dans la configuration des sémiotiques post-greimassiennes comme socio-sémioticien, éco-sémioticien ou anthropo-sémioticien, etc. ; soit, nous sommes amenés à reconnaître un structuraliste qui explore le sensible ; ce qui revient à voir en lui la figure du médiateur entre greimassiens et post-greimassiens. En cela, devant les guéguerres qui traversent souvent les clans scientifiques de la sémiotique, Yves Dakouo, par l'effort de la recherche, s'érige en figure de médiation. Ce constat conduit à dire que le père de la sémiolinguistique au Burkina Faso, en opérant le passage entre la science bienpensante et le savoir endocentré, préconise une prise en compte des esthésies dans le faire scientifique en général : un parcours sur les ruines du sensible, tourné vers des esthésies comme le condense la substance de ces deux articles choisis pour la circonstance.

L'article « Littérature et pratiques rituelles : le statut sémiotique des signes » porte

sur l'analyse des pratiques sociales telles qu'elles sont configurées dans la trame des œuvres littéraires, en particulier la prose narrative » (...) Dans cette réflexion, est considérée comme « pratique rituelle » toute démarche individuelle ou collective visant à mettre en œuvre un programme rituel : rites divinatoires, sacrificiels, initiatiques, etc. Ce programme, dans sa mise en œuvre, nécessite la construction d'une « scène » composée de signes, de textes, d'objets, d'acteurs évoluant dans un espace-temps donné. L'objectif de cette étude est d'examiner les modes d'identification des signes mystiques par les sociétaires des textes fictionnels, de procéder à l'inventaire et à la classification de ces signes à partir d'un corpus de romans africains. (Dakouo, 2017 : 126)

Dans cet article, l'analyse porte sur ce que le chercheur a appelé « le signe mystique » qui organise toute l'architecture de sa réflexion. Il est l'élément déclencheur de la trahison chez Yves Dakouo. En effet, le « signe mystique » autour duquel s'est construit le projet sémiotique ici est un artefact insaisissable par l'objectivité de la science cartésienne dont s'inspire la sémiotique greimassienne. Greimas lui-même ne signifiait-il pas que l'ineffable échappe à la compétence sémiotique puisque l'épistémologie sémiotique pose le signe dans son champ comme tout ce qui est saisissable par les cinq sens traditionnels ? Même si les mentalistes préconisent la prise en compte du signe mental dans le processus de la signification, il faut souligner que ce signe mental reste dans l'ordre du naturel, conçu tel qu'un artefact décrit par Didier Tsala Effa (2016) « comme des objets construits (...) pour leur spécificité de logique interne ou de leur esthétique propre, structurellement suffisante » puisqu'il relève toujours de la construction de l'esprit humain ; or, pour ce qui est du signe mystique, il déborde largement la sphère humaine, pour s'étendre dans l'au-delà de son entendement. Le mystique se conçoit ainsi comme une sorte d'infini qui annihile les compétences du sujet pensant qui se voit contraint d'abandonner sa raison pour se fier à l'irrationnel afin de se faire une idée de ce qui lui échappe et reçoit ainsi l'appellation de mystère chez Yves Dakouo à savoir « un code social et transcendantal que l'on peut apprendre et maîtriser plus ou moins ». (Dakouo, 2017 : 127). En effet,

le mystère est total lorsque le secret est inaccessible à la raison humaine. C'est le mystère suprême où l'esprit humain reconnaît, quelque part, que l'univers est fondé, non pas sur la rationalité humaine, mais sur la volonté d'un être transcendantal, que cet être soit anthropomorphisé ou qu'il soit confondu à l'inconscient structural de l'univers. (Dakouo, 2017 : 126)

En suivant le chercheur dans son cheminement, nous sommes interpellés par le paradoxe qui caractérise son faire sémiotique : l'application des outils de la sémiotique structurale sur un objet qui lui échappe.

le mystère s'inscrit ainsi, globalement, dans une sémiotique de la communication dans la mesure où prévaut, chez le récepteur, la décision sémiotique, c'est-à-dire l'obligation, au regard du contexte, d'attribuer un « signifié second » à ces petits signes transmis par l'univers cosmique ou surnaturel ou les différentes formes oniriques du rêve, du songe, de la vision. (Dakouo, 2017 : 127).

Ce faisant, « sémiotique de la communication et surnaturel » se croisent paradoxalement. Il faut dire que l'un des reproches que nous formulons avec Nicole Pignier et bien d'autres chercheurs de la même sensibilité sémiotique à l'endroit de la sémiotique classique, c'est l'inscription en son sein de la notion de maîtrise, de domination. Rappelons que, pour cette dernière, il n'y a de sémiotique que des sujets qui courent derrière des objets. Ainsi l'opposition entre un sujet pensant et un objet, où le premier conserve une suprématie sur le second, est le socle sur lequel repose l'épistémologie greimassienne. On s'attendait dans la logique de sa fidélité à la structure que Yves Dakouo allât dans ce sens. Or, le problème qui est posé ici s'articule autour de la problématique de la prise en charge de l'objet non maîtrisable par le sujet cartésien. On peut dire alors qu'il s'agit d'une stratégie énonciative

chez Yves Dakouo, celle consistant à opérer un glissement en douce vers le sensible dont les empreintes que sont les esthésies sont tout aussi prégnantes dans les deux articles évoqués. Nous examinerons incessamment quelques-unes d'entre elles.

Un tel constat, loin d'être une dénonciation d'« une trahison créatrice » chez Yves Dakouo devant le tribunal greimassien, conforte notre position selon laquelle le sémiolinguiste crée une ouverture qui permet de s'appuyer sur les outils de la sémiotique classique pour tenter une saisie du sensible et dans le même temps ouvrir une ère nouvelle de la sémiotique classique, celle qui consiste à s'intéresser désormais à l'ineffable dont la performance se démontre à travers les œuvres littéraires analysées par le chercheur (Dakouo, 2017 : 125).

la tâche de l'herméneutique ou de l'exégèse mystique consiste précisément à repérer, dans les textes narratifs, ces signes de la manifestation, ou ce qui revient au même, à découvrir la face sensible du mystère et à remonter jusqu'à sa dimension immanente.

S'intéresser à l'ineffable, c'est opérer en soi un dépassement du classicisme sémiotique pour prendre en compte de nouveaux paradigmes dans le faire scientifique. En effet, quelques dizaines d'années plus tôt, l'objet d'analyse de Yves Dakouo serait difficilement prescriptible dans le champ des recherches sémiotiques ; tout comme il y a peu de temps et encore aujourd'hui dans certains cercles légalistes de la sémiotique greimassienne l'éco-sémiotique à la « pignierienne » a du mal à poser ses assises pour des raisons que nous évoquerons ici, rapidement. En effet, l'éco-sémiotique selon des recherches de Nicole Pignier admet la possibilité d'étendre la capacité d'énoncer à tous les êtres vivants. Ce faisant, nous assistons à un réajustement de l'appareil épistémologique traditionnel de la sémiotique. Le sens n'est pas l'apanage du sujet seul, (Guiatin, 2021). C'est dans cette optique que Nicole Pignier (2018 : 58) affirme que

les sémioticiens post-saussuriens et post-greimassiens se sont attelés au sens en situation, au sein des pratiques culturelles et des interactions sociales mais ils ont laissé sur le bord du chemin le sens en interaction avec le vivant. De son côté, l'éco-sémiotique initiée par Kalevi Kull nous invite à reconnaître l'altérité relative du vivant et des écosystèmes.

On peut dire que ce constat de l'éco-sémioticienne dessine à la perfection le terrain vers lequel l'article de Yves Dakouo s'est orienté par la nature de son objet : le mystique défini ici comme l'insaisissable. Mieux, l'article, à travers la cartographie actantielle, touche une catégorie d'objets qui sont difficilement définissables dans la « structure ». Les objets mystérieux dont parle le chercheur ne sont pas des artefacts (supra) ; ils ne sont pas conçus par la raison humaine, ils ne sont pas inertes. Ils ne sont donc pas des objets au sens greimassien du terme. Mieux, cette catégorie d'objets se permettent une marge de manœuvre dans l'interaction sujet-objet ; par endroit, ils conservent un avantage certain sur le sujet percevant qui n'est pas en mesure par une gymnastique intellectuelle de décrypter le message envoyé par l'objet.

Nous entrons ainsi dans une perspective de co-énonciation entre sujet et objet, reconfigurant ainsi l'appareil épistémologique greimassien où le sens est extensible à la diversité du vivant dans la perspective éco-sémiotique. En définitive, cet article peut être pris en compte dans le champ théorique de l'éco-sémiotique en termes de perspective. Autrement, le terrain qu'exploite l'auteur dans cette étude se confond avec celui de l'éco-sémiotique qui ouvre la perspective de l'approche sémiotique à un champ jusque-là peu exploré : le sens en interaction avec le vivant qui s'offre à nous comme « un champ de nouveaux possibles pour la sémiotique ». (Guiatin, 2020)

Quant à « Les scènes de repas africains dans la prose littéraire : Analyse sémiotique d'une pratique culturelle », sa visée

est d'analyser le mode d'actualisation de ce fait culturel et artistique dans l'univers traditionnel africain en prenant comme corpus de base, le roman burkinabè. L'étude se fonde sur l'hypothèse de l'art de la table comme « pratique sémiotique ». Autrement dit, l'art de la table se déploie comme une scène mettant en mouvement des objets, des mets solides ou liquides, des acteurs, des espaces, des régimes de temporalité, etc. Et comme ces faits sémiotiques sont insérés dans le tissu littéraire, l'étude sera attentive à la perspective narrative, à la manière dont ces faits sont énoncés par les narrateurs et les personnages. En somme, il s'agit de percevoir derrière ces pratiques la dimension axiologique, voire idéologique qui s'en dégage. (Dakouo, 2014 : 283).

Un autre pallier franchi dans le champ du sensible par le « structuraliste » d'autres temps est celui du « fait culturel et artistique » que nous avons envisagé dans la perspective éco-anthropo-sémiotique à travers notre recherche doctorale (Guiatin, 2021) comme étant une base possible pour le développement dit « durable » au Burkina Faso. Le fond théorique de cette recherche est que le sens qui s'énonce suivant la sensibilité culturelle est celui qui émerge de l'interrelation entre les humains et leur lieu de vie ; ce dernier est perçu comme un « actant non anthropologique indispensable, oublié ou mis à l'écart par les démarches « hors-sol », mais mis cependant en lumière dans le « Faire » paysan » (Guiatin, 2021 : 4). Ainsi, dans le prolongement du premier article qui s'inscrit dans le sillage de l'éco-sémiotique, ce second article aborde une autre variable qui échappe à la saisie de la signification dans les geôles de la « structure » du classicisme sémiotique : la sensibilité culturelle collective que Nicole Pignier définit comme « esthésie ». La manifestation de cette esthésie dans cette recherche est particulièrement saillante à travers l'architecture de la recherche qui rejoint la méthode éco-anthropo-sémiotique comme dimension euristique de notre recherche doctorale.

En effet, l'article s'ouvre sur « les constituants de la scène des repas. Approche paradigmatique des prises alimentaires ». Dans cette partie, l'auteur décrit l'organisation paradigmatique et syntagmatique de la scène du repas sur une sphère spatio-temporelle déterminée. Ce premier correspond en éco-sémiotique à la phase d'imprégnation ou d'immersion dans la perspective de François Laplantine et Tim Ingold². L'éco-sémiotique

² Tim Ingold, Hervé Gosselin et Hicham-Stéphane Afeissa, Faire : anthropologie, archéologie, art et architecture, France, Éditions Dehors, 2018.

postule la constellation du sens à partir de son lieu d'émergence encore appelé « terrain » comme nous l'indiquons :

L'éco-sémiotique comme méthode de recherche s'est ainsi avérée comme un terreau de notre propre formation, notre initiation à une nouvelle façon de mener la recherche. Nous avons ainsi réalisé que l'éco-sémiotique veut se démarquer des applications théoriques de la sémiotique structurale ; autrement, cette façon de faire de la sémiotique n'est pas une application des théories classiques existantes mais une démarche coénonçant avec le lieu de vie, le territoire. (Guiatin, 2021 : 30)

L'hypothèse forte de l'éco-sémiotique est que le terrain est consubstantiel à la signification dans un milieu culturel. Bruno Bachimont éclaire cette vision lorsqu'il insinue que

la manière de collecter et de traiter les données propre aux sciences contemporaines en quête de « corrélations formelles (logiques, mathématiques, statistiques) » considère l'appréciation du fait humain en tant que tel comme de la subjectivité et donc, étant non pertinente. L'épistémologie de telles sciences trouve son prolongement dans les big data qui consistent à extraire les « faits » de leur « contexte » pour les transformer en données informatiques, des 0 et des 1, que l'on peut soumettre à des règles de calcul (Bachimont, 2015 : 398) »

Quant à Nicole Pignier, elle note qu'il faut :

« pour la compréhension du fait humain par les sciences de la culture », une prise en compte du « contexte empirique spatio-temporel, linguistique, symbolique de ce dernier » dans une « approche empathique . » (Pignier, 2020a)

Sensible à cette réalité du terrain dans le processus d'énonciation, Yves Dakouo s'impose « une prise en compte du « contexte empirique spatio-temporel » dès l'intitulé de sa recherche : « Les scènes de repas africains... » Si l'on part du principe greimassien que le sens naît de la différence, il est donc évident que les scènes de repas africains trouvent son ancrage dans les formes de vie africaine en générale et leur signification (nous l'explorerons) ne reçoit sa substance qu'en fonction du contexte africain. Finalement, le triptyque « sémiotique de la communication », « fait culturel et artistique » et « contexte » exprime la proximité de Yves Dakouo avec l'éco-sémiotique. Nous comprenons dès lors que cette obsession pour le sensible fortement marquée par rapport à sa fidélité vis-à-vis de la « structure » trace les sillons d'une sémiotique ouverte, l'aube d'une sémiotique africaine.

2. Apports théoriques et méthodologiques de l'éco et de l'anthropo-sémiotiques : l'épiphanie vers une sémiotique ouverte

La prise en charge du plan d'immanence nécessite l'adoption d'une posture théorique et méthodologique qui tranche plus ou moins avec celle du classicisme sémiotique. Le recours à l'anthropo-sémiotique et à l'éco-sémiotique auxquelles les travaux et la vie de Yves Dakouo tissent des liens du point de vue de la sensibilité s'inscrit dans ce cadre. Pour mieux les sentir et les goûter, proposons quelques points théoriques et méthodologiques de ces deux démarches.

2.1. L'anthropo-sémiotique comme support de l'entreprise dakouienne

La perspective anthropo-sémiotique dont la démarche est d'appréhender les univers micro et macro sémiotiques – en étendant son empreinte aux interactions entre humains, collectifs, milieux et imaginaires – se veut un « dépassement » du classicisme sémiotique, de l'avis des auteurs de *Terre de sens*. L'objectif étant de permettre une « prise mieux assurée » de ces univers de sens (J. Fontanille et al., 2018 : 9). Ce point de vue offre, quoique relativisable, une réponse à la remarque de Yves Dakouo qui, à l'occasion de sa dernière leçon notamment, attirait l'attention sur les signes d'essoufflements que présentaient les analyses sémiotiques à base structurale. La nécessité de se libérer de ce carcan induit un glissement épistémologique. Dorénavant, le dialogue avec le hors-texte, tel qu'il ressort dans les deux articles en étude, se trouvera justifié, mieux que les précédentes hésitations qui posaient un « mal être sémiotique » à l'entreprise de l'immanence textuelle. Yves Dakouo n'aurait-il pas eu une foi infaillible à l'entreprise greimassienne dont on pourrait lire sur le linteau « hors du texte, point de salut ? » repris par Jean-Marie Floch³.

Du reste, cette « extensification » du plan d'immanence semble, à tout point de vue, imposer ou nécessiter, de la part des auteurs de *Terre de sens*, des réajustements épistémologiques et méthodologiques. Les deux articles de Yves Dakouo, en toile de fond, font échos à cette réalité sémiotique post-greimassienne dont le périmètre étouffe finalement le sens et l'ouvre très peu à la polyphonie de la diversité culturelle. Encore faut-il rappeler que le structuralisme est fondamentalement de l'imaginaire occidental qui n'est sans doute pas englobant. Il faut dire donc que la prise en compte du hors-texte qui en réalité fait partie du texte connote une forme de démocratie du sens à partir de la rencontre entre les imaginaires culturels. Ainsi, J. Fontanille et al. (2018 : 230) l'insinuent de façon plus ou moins explicite : dans sa nouvelle mue, le point de départ » de l'horizon anthropo-sémiotique ne serait plus l'universalité (Hjelmslev), le sémantisme profond (Greimas, Fontanille, Zilberberg, etc.) ou la globalité textuelle (Rastier), mais situé dans la diversité des mondes, ces petites « ontologies » locales, irréductibles, et à l'œuvre plus ou moins explicitement dans toutes les pratiques signifiantes (...).

La saisie de cette « diversité de mondes », de ces « petites ontologies locales » nécessite une démarche de terrain, de corps à corps avec cette réalité locale lisible à travers la conception du mythe et des scènes des repas africains dont parlent Yves Dakouo. Outre cela, reprenant avec Fontanille et Couégnas, il est peu probable de noter que les situations présentées sont « le résultat [...] d'une instauration, de tous les instants (...) » et descriptibles telle une « présentation, qui s'assume comme étant elle-même une sémiose ». De la sorte, l'entreprise anthropo-sémiotique se conduit à l'aune du triptyque : « (1) *Fondation* : diversité des modes d'existence, (2) *Opérations* : scènes actantielles de la persistance, sémioses, et (3) *Forme de la description* : la "présentation" sémiotique » (J. Fontanille et al., 2018 : 231).

Cependant, bien que proposant une perspective d'élargissement, l'anthropo-sémiotique investit ces réalités locales toujours sous un prisme structural. Autrement dit, quand bien

³ FLOCH Jean-Marie, *Sémiotique, marketing et communication : sous les signes, les stratégies*, 2. éd., Paris, Presses universitaires de France (coll. « Formes sémiotiques »), 1995, 233 p.

même les interactions entre humains, collectifs, milieux et imaginaires sont questionnées dans une sorte de dépassement, la prééminence de l'articulation du sens reste dévolue au seul sujet dit pensant au détriment des autres êtres vivants non humains. La dimension qui fait écho à l'éco, à l'*oïkos*, à la terre/Terre pourvoyeuse, nourricière, accueillante, qui porte et supporte, (Nicole Pignier) est royalement occultée. En palliation, sera ainsi convoquée l'éco-sémiotique à la manière de N. Pignier, présentée synoptiquement dans les lignes suivantes.

2.2. L'éco-sémiotique et la perspective dakouoienne

À partir du cadre théorique de l'éco-sémiotique tel qu'impulsé par Nicole Pignier, une certaine convergence peut être établie entre le projet éco-sémiotique et la perspective dakouoienne à travers ces deux recherches sur la base d'un parcours rapide de la démarche éco-sémiotique. Des précurseurs comme Winfried Nöth (1998) et Kull Kalevi (1998) à Nicole Pignier (2018), le projet éco-sémiotique, bien que présentant pour chacun de ces théoriciens des différences, a demeuré dans une certaine constance en ce sens qu'il met au cœur de l'action la prise en compte de la « dimension écologique », étendue à la diversité du vivant avec qui le sujet pensant interagit. Cette réalité déjà présente dans l'imaginaire africain comme intégré dans la recherche de Yves Dakouo fait l'objet d'un constat de Maurice Oudet (N. Pignier, 2017 :17)

Le lien existentiel au vivant, le respect du vivant est véritablement ancré dans les cultures paysannes en Afrique. Autrefois et encore aujourd'hui, le paysan demandait pardon à la terre avant de commencer à cultiver, à blesser la terre avec sa daba, une sorte de houe. Les mossis par exemple, un peuple d'Afrique de l'ouest installé au Burkina Faso, commençaient par ces mots : « kabre panga ». « Kabre » signifie « pardon », « panga » signifie la force..., c'est-à-dire une force personnalisée, vivante, présente dans le champ.

Pour N. Pignier (2018 : 58), rappelons-le, « les sémioticiens post-saussuriens et post-greimassiens se sont attelés au sens en situation, au sein des pratiques culturelles et des interactions sociales mais ils ont laissé sur le bord du chemin le sens en interaction avec le vivant ». Elle en veut pour preuve le fait que ces approches structuralistes, dans leur saisie du sens, découpent l'objet d'analyse du lieu d'où il émerge. Cette posture n'est pas sans conséquence dans la mesure où, coupée de la terre, l'analyse de l'objet perd en intelligibilité car selon elle (Pignier, 2020a),

pour la compréhension du fait humain par les sciences de la culture », une prise en compte du « contexte empirique spatio-temporel, linguistique, symbolique de ce dernier » dans une « approche empathique. (...), les interrelations entre les êtres vivants et leur milieu perçu, travaillé en tant que monde perceptif relèvent du processus, de l'échange créatif, non déterministe et non programmable.

Ce faisant, nous (B. Guiatin, 2021 : I) postulons que

la perspective éco-sémiotique articule la signification à travers le prisme des rapports entre les communautés humaines et leur milieu de vie, notamment la Terre/terre. Tout « Faire » sémiotique, pour faire sens à ces deux pôles actantiels (communautés et milieu) s'inscrit dans ce processus.

Au regard de cette posture, le mystique échappe forcément à la saisie du sujet cartésien dont les limites de la compétence sémiotique sont graduellement décrites par Yves Dakouo. C'est dans ce sens que l'éco-sémiotique propose la co-énonciation comme dispositif qui rend possible la prise en charge du sens en situation prenant à la fois en compte les interactions entre le sujet pensant, l'objet et le lieu d'énonciation. Cette conception est aussi attestée dans le développement du chercheur Dakouo pour qui les signes mystiques ne peuvent être interprétés que depuis leur contexte d'émergence. Ainsi, (Guiatin 2020 : 7) « la co-énonciation » que propose l'éco-sémiotique comme cadre théorique permettra de dépasser le regard classique cartésien et structuraliste pour identifier de nouveaux acteurs généralement ignorés. » C'est pourquoi N. Pignier (Pignier, 2018 : 70-71) pense que

L'éco-sémiotique telle que nous la bâtissons questionne les liens perceptifs entre les êtres humains et l'oïkos, ce lieu qui nous habite, que nous habitons en tant que monde où s'entremêlent continûment Faire et Percevoir. L'éco-sémiotique se veut moins une discipline qu'une démarche épistémologique. Celle-ci consiste d'une part, à écologiser la sémiotique en reconsidérant le lien entre les aptitudes techno-symboliques des êtres humains et l'oïkos, d'autre part, à sémiotiser l'écologie en portant attention aux aptitudes des êtres vivants à nouer des relations de sens avec leur milieu.

Pour ainsi saisir ce sens en interaction avec le vivant, l'éco-sémioticienne identifie dix schèmes perceptifs (non exhaustifs selon N. Pignier) définis comme des matrices organisatrices de la perception ou axes sémantiques de base (nous les définissons comme des universaux du sens) qui rendent possible la saisie du sens au prisme des interactions entre les parties prenantes de la situation d'énonciation. On comprendra le processus de mise en situation de la signification à partir des schèmes vie/mort, nature/culture, féminin/masculin, haut/bas, global/local, dedans/dehors, ouverture/fermeture, individu/collectif, exclusion/participation et continu/discontinu. Et, puisque l'éco-sémiotique conçoit le sens dans un lieu concret situé, son approche fait d'elle une sémiotique de terrain, une sémiotique des cultures, une sémio-pragmatique et une pragmatique sémiotique. Quelques-uns des schèmes perceptifs qui posent les assises scientifiques de la méthodologie d'analyse éco-sémiotique sont perceptibles à travers les travaux de Yves Dakouo que nous souhaitons montrer en dernier ressort.

3. Matrices organisatrices de la perception et approche sémiotique dakouoienne

Dans l'une de nos recherches, en particulier, de thèse qui s'intitule *Approche éco-sémiotique des innovations durables : entre cultures culturelles et cultures culturelles*, nous sommes parvenu à montrer, sous l'égide de la démarche éco-sémiotique, que la connexion entre l'individu et son environnement immédiat est rendue possible grâce à un filtre que Nicole Pignier (2018) nomme schème et que nous, rappelons-le, définissons comme « universaux du sens » (Guiatin, 2021 : 287-288) :

Ces dernières constituent les forces éco-bio-psychiques qui nous relient à la Terre. C'est en ce sens que nous définissons les schèmes. Cependant, nous appréhendons la Terre en tant qu'oïkos, et donc pas dans la réduction aristotélicienne que Bachelard sollicite avec les éléments matériels du feu, de l'eau, de l'air et de la terre. Notre approche des schèmes, intentionnalités constitutives de l'arrière-plan global

de la perception, prouve qu'ils ne sont pas réservés à la rêverie ou à l'imagination. Au lieu d'opposer perception et imagination, ils travaillent l'une et l'autre, ils intègrent la deuxième à la première et réciproquement, dans la mesure où être présent aux choses va de pair avec la capacité à s'en abstraire et à y revenir par un travail de mémoire tout autant que de rêverie²⁹⁹ ». (N. Pignier, 2020)

Ici, il s'agit pour nous, à titre illustratif, de montrer que les significations possibles des *signes mystiques* et les *pratiques culturelles* dont parle Yves Dakouo dans ses deux articles peuvent être saisis et interprétés grâce, respectivement, aux schèmes « vie vs mort » et individu vs collectif ».

3.I. Le schème de la vie et de la mort dans « Littérature et pratiques rituelles : le statut sémiotique des signes mystiques »

Un jour, nous posons la question naïve aux étudiants de savoir ce qui motivait leur action quotidienne, le « *continuer à persister* » de Jacques Fontanille dans ses *Formes de vie ?* Les débats houleux entre apprentis sémioticiens ont permis de saisir le sens de l'être et du faire humains dans le périmètre de la vie et de la mort. N'est-ce pas à l'aune de la vie et de la mort que la tension vers l'au-delà du croyant est à saisir ? N'est-ce pas grâce à cet axe sémantique que l'œuvre de l'artiste retrouve tout son contenu ? Autrement, notre chair et nos œuvres portent les empreintes de ces deux dimensions qui nous définissent ; désormais ce filtre permet de saisir un certain nombre d'ensembles signifiants sémiotiques, un outil d'interprétation donc auquel n'échappe pas la compréhension des signes mystiques. Dans *Le sens, le vivant ou ce qui nous relie à la Terre* (N. Pignier, 2020b),

Le schème ou axe sémantique de base vie/mort participe activement à l'émergence de la culture. Les innombrables manifestations symboliques de la vie et de la mort rendent présentes les tensions appréciatives avec lesquelles les êtres humains accueillent ce schème, le perçoivent.

Ainsi, le signe mystique est à interpréter dans sa relation à la vie et à la mort de l'individu qui le perçoit. On peut d'ores et déjà comprendre les raisons qui sous-tendent la catégorisation, chez Yves Dakouo, des signes mystiques : ils relèvent soit du dysphorique dont la *tension vers* croiserait la mort, soit vers l'euphorique dont l'inclination naturelle évoque la vie. Des exemples qui attestent cet état sont aussi légion dans l'analyse du chercheur Dakouo. Ainsi, les signes mystiques tels que « l'iguane » dans *Le dernier Sîm-bon*, « l'iroko » dans *L'arbre fétiche*, le « cri du hibou » dans *Au gré du destin*, le « miaulement du chat » dans *Mort héroïque*, le « chant du coq », le « rêve » dans *Au gré du destin*, la « chouette » dans *Allah n'est pas obligé*, etc. ne peuvent être interprétés que dans leur tension, soit vers le dysphorique (la mort), soit vers l'euphorique (la vie), ce à quoi s'attèle le sémioticien dans son exploration. C'est aussi ce qui le pousse à croire que « dans sa hâte, il heurta violemment une pierre. Le sang gicla du gros orteil de son pied gauche » était un mauvais signe (dysphorique), que le vol de « l'épervier (...) confirme l'arrivée d'un voyageur lointain » (dysphorique). (Dakouo, 2017 : 135).

3.2. L'axe sémantique individu vs collectif dans « Les scènes de repas africains dans la prose littéraire : Analyse sémiotique d'une pratique culturelle »

Au-delà de sa dimension idéologique qui peut être prise en compte dans la compréhension de la vie en société africaine, l'axe sémantique individu vs collectif assure l'ancrage de l'individu en tant que monde (s) à la fois singulier et pluriel. C'est ce qui lie l'individu en tant singularité à l'ensemble en tant que tout. Ainsi, de même qu'un fait isolé, bien que dit « isolé » ne peut être compris que par rapport à une toile de fond, nous pouvons saisir ce schème comme ce qui distingue sans séparer et ce qui unit sans confondre de sorte que

Les pôles individu/collectif s'ancrent charnellement. En tant qu'entité vivante, l'individu ne peut être divisé sans mourir, il a son entité immunitaire clairement délimitée, singulière, différente des autres, il se caractérise par un génome spécifique ainsi que par sa faculté à s'éprouver dans une tension entre un soi et un non-soi. L'individu humain partage ces spécificités avec les animaux (Hallé, 1999 :116-118)I20 (Pignier, 2020b).

Dès lors, cet axe permet de comprendre ce en quoi l'individu tire sa substance du collectif et inversement ce en quoi le collectif n'existe qu'à partir de la convergence entre individus. Aussi avons-nous fait remarquer que

Le schème individu/collectif est donc à l'œuvre dans cette forme de vie qu'on appelle communauté. Cette dernière est « le milieu à travers lequel³²⁵ » l'individu définit son rapport au monde. Il existe par rapport à ce collectif, non dans une opposition radicale mais dans une tension permanente et une complémentarité nécessaire. C'est dans ce sens que Joseph Ki-Zerbo (2008) relève que la mort de l'individu, en Afrique notamment, n'est pas sa néantisation subite de son corps biologique mais son isolement. (Guiatin, 2021 : 301)

N. Pignier (2020b) avait déjà fait remarquer que

Dans le même temps, l'individu n'existe qu'en interaction avec autrui ; un groupe, une communauté mais aussi les êtres végétaux, animaux, dans des lieux concrets, spécifiques. Il n'existe que dans la chaîne existentielle et biologique de ceux qui l'ont précédé.

C'est dans cet élan de convergence/complémentarité qu'il convient de saisir ce schème dans la pratique culturelle que décrit Yves Dakouo, de sorte que les significations disponibles à partir de l'être et le faire des individus à travers les scènes de repas ne peuvent être comprises que depuis leur ancrage dans le faire-collectif. Dans l'article de Dakouo, l'organisation paradigmatique (le choix des personnages, du lieu, du temps, les objets) et l'ordonnement syntagmatique de la prise du repas s'inspirent de la tension entre l'individu et le collectif. En effet, on peut constater que tout acte posé par un individu pendant le repas relève d'une codification préétablie par le corps social et cet acte ne peut être compris que par rapport à cet univers référentiel. De même, le maintien du collectif, le corps social s'actualise à travers la mise en œuvre, par les individus des formes de vie codifiées. Au demeurant, si l'individu s'écarte de la conduite collective, il s'auto-détruit et inversement, si la communauté brime l'individu, elle se désagrège.

C'est donc à travers une forme d'osmose que le schème individu vs collectif se construit. Partant, on peut tenter quelques interprétations des choix de la pratique culinaire qu'on retrouve dans les analyses de Dakouo. L'exemple typique est la prise du repas par groupe : Dakouo rapporte que le repas était pris par regroupement suivant des variables diverses : les femmes ensemble, les hommes à part et les enfants ensemble. À travers le prisme du schème individu vs collectif, ce mode de répartition reflète l'imaginaire africain en ce qui concerne l'organisation de la vie en société : prendre du repas ensemble signifierait se nourrir les uns les autres. Prendre du repas dans le même plat, avec les mains nues entraîne une conséquence inéluctable : « manger la salive des uns des autres, qui vu comme une communion, une union. Dans cet ordre, la communication, la chaleur humaine entraîne de facto une cohésion au sein du corps social, une solidarité qui constitue encore la marque des sociétés aussi africaines et d'ailleurs.

Conclusion

Au terme de ce parcours, il convient de rappeler que la tâche consistait à scruter un pan de la vie d'un maître. Pour ce faire, et conformément aux recommandations de l'approche éco-sémiotique adoptée, il a fallu construire un plan d'immanence (« corpus ») adapté à la personnalité du sujet. Ce corpus est ainsi constitué de situations d'énonciation – témoignages d'autrui – et d'un auto-témoignage, à travers deux de ses écrits. Sous le prisme d'une saisie éco-anthropo-sémiotique éclairée par les travaux de N. Pignier, J. Fontanille et al., et B. Guiatin, nous avons pu mettre en évidence comment le sémioticien burkinabè, mû par un glissement épistémologique, procède à un réajustement continu. Par ailleurs, l'idée selon laquelle Yves Dakouo serait passé de la « science pour la science » (structuralisme) à la « science pour la société » (éco-anthropo-sémiotique) nous semble être une donnée construite à travers son œuvre, notamment à partir des deux cas illustratifs. In fine, fidèle au texte (posture greimassienne), le chercheur a su démontrer que l'on ne saurait exclure de la sémiotique la notion de « référent », emblème du monde réel. Avec Yves Dakouo, nous cultivons le sentiment que la connaissance utile découle de la congruence entre le savoir et la réalité de l'environnement du sujet percevant.

Références bibliographiques

- Bachimont, B. (2015). « Le numérique comme milieu : enjeux épistémologiques et phénoménologiques ». *Interfaces Numériques*. 4(3). 385-402.
- Boutet, J. (2002). « Terrain ». Dans *Dictionnaire d'analyse du discours*. Paris. France : Ed. du Seuil. 569-570.
- Dakouo, Y. (2014). « Les scènes de repas africains dans la prose littéraire : Analyse sémiotique d'une pratique culturelle ». *Science et technique, Lettres, Sciences sociales et humaines*. Spécial hors série. n°2.

- Dakouo, Y. (2017). « Littérature et pratiques rituelles : le statut sémiotique des signes mystiques ». *Présence Francophone : Revue internationale de langue et de littérature*. 89(1). Article 12. Disponible et consulté le 02 décembre 2024 à l'adresse : <https://crossworks.holycross.edu/pf/vol89/iss1/I2>
- Floch, J. M. (1995). *Sémiotique, marketing et communication : sous les signes, les stratégies*. 2. éd. Paris : Presses universitaires de France (coll. « Formes sémiotiques »).
- Fontanille, J. (2003). *Sémiotique du discours*. Limoges : Pulim.
- Fontanille, J. & Couégnas, N. (2018). *Terre de sens : Essai d'anthroposémiotique*. Limoges : Pulim.
- Guiatin, S. B. (2020). « Approche éco-sémiotique de la perception dans une initiative paysanne : la « maison de semences » communautaire de Youtenga ». Consulté le 02 octobre 2024 à l'adresse : <https://unilim.hal.science/hal-03268875v1>
- Guiatin, B. (2021). *Eco-anthropo-sémiotique et développement durable : contexte d'émergence, apport théorique et méthodologique*. Paris: Edts. Connaissances et Savoirs.
- Guiatin, B. (2021). *Approche éco-sémiotique des innovations durables au Burkina Faso : entre cultures culturelles et cultures culturelles*. Thèse de doctorat. Université de Limoges.
- Ki-Zerbo, J. (2008). *Regards sur la société africaine*. Panafrika/Silex/ Nouvelle du Sud.
- LeFaso.net. (2024). « Burkina / Enseignement supérieur : Pr Yves Dakouo, L'héritage d'une bibliothèque ». Consulté le 02 août 2025 à l'adresse : <https://lefaso.net/spip.php?article127999>
- Moutat, A. & Bordron, J. F. (2015). *Du sensible à l'intelligible : pour une sémiotique de la perception*. Limoges : Lambert-Lucas.
- Pignier, N. (2017). « Le Design et le Vivant - Cultures, agricultures et milieux paysagers ». *coll. Communication et design*. Paris : Connaissances et Savoirs.
- Pignier, N. (2018). « Chapitre II. Design et éco-sémiotique. Quand le design coénonce avec le vivant ». *Le sens au cœur des dispositifs et des environnements*. Paris : Connaissances et savoirs. 57-78.
- Pignier, N. (2019). *Le sens présuppose-t-il le vivant ?* Université de Sorbonne.
- Pignier, N. (2020a). « Approche éco-sémiotique du convivialisme à "l'ère du numérique" ». *Nathanaël Wallenhorst, Sandrat Mellot et Anaïs Théviot, Interconnectés ? Numérique et convivialisme*. La Bibliothèque du MAUSS, Éditions du Bord de l'eau. 45-61.
- Pignier, N. (2020b). « Le sens, le vivant ou ce qui nous relie à la Terre ». *Interfaces Numériques*. 9(1).
- Schmid, G. (2020). *La difficulté perceptive au cœur de la rencontre entre Thomas l'Incrédule et le Christ*. Consulté le 03 août 2025 à l'adresse : https://dumas.ccsd.cnrs.fr/JE_ED_SHES/hal-03268930v1
- Tsala, E. F. D. (2016). *Sémiotique et individuation des discours : pour une réhabilitation du linguistique*. HDR. Vol 1. Limoges.

ANALYSE SEMIOTIQUE DU PARATEXTE DANS LA PRESSE ECRITE BURKINABÈ : LA TITRAILLE DES ARTICLES SUR LA SECURITE ALIMENTAIRE DANS LE QUOTIDIEN DE *SIDWAYA*

Wendpouyré Nadège KYELEM
Université Joseph Ki-Zerbo
kydine@yahoo.fr

Résumé

Le discours journalistique s'inscrit dans la communication médiatique. Il repose sur diverses formes de production et de transmission de l'information, où chaque élément du texte permet d'orienter le lecteur. Pour cela, le paratexte journalistique et en particulier la titraille doit informer et accrocher le lecteur. Fidèles à cette tradition, les éditions *Sidwaya* proposent à ses lecteurs une titraille qui informe et attire l'attention sur des questions relatives à l'insécurité alimentaire en Afrique de l'Ouest et particulièrement au Burkina Faso. Ainsi, cette recherche vise à mettre en lumière le rôle de la titraille des articles paru dans le quotidien de *Sidwaya* et portant sur la sécurité alimentaire. Pour ce faire, notre analyse qui s'inscrit dans la perspective de la sémiotique de la communication et qui s'appuie sur un corpus diversifié de titres relatifs à la sécurité alimentaire dans les éditions *Sidwaya* entend recourir à une analyse à la fois sémiotique et pragmatique.

Mots-clés : paratexte, titraille, sémiotique, implicite, burkinabè

Abstract

Journalistic discourse is part of media communication. It relies on various forms of information production and transmission, where each element of the text helps guide the reader. To this end, journalistic paratext, and in particular headlines, must inform and engage the reader. True to this tradition, *Sidwaya* offers its readers headlines that inform and draw attention to issues related to food insecurity in West Africa, and especially in Burkina Faso. This research aims to highlight the role of headlines in articles published in the *Sidwaya* daily newspaper concerning food security. To this end, our analysis, which adopts a semiotic approach to communication and draws on a diverse corpus of headlines related to food security in *Sidwaya* publications, employs both semiotic and pragmatic methods.

Keywords: paratext, headlines, semiotics, implicit, Burkinabè

Introduction

La sémiotique est la science des signes et des systèmes de signification. Elle nous enseigne comment rendre manifeste une réalité absente ou invisible. Elle a pour objet l'étude des langages verbaux, non verbaux et tous les systèmes de signification. La sémiotique s'applique donc à différents domaines. Pour cela, elle peut faire du paratexte journalistique son champ d'étude. A ce propos, il convient de noter que le journaliste laisse des traces dans ses énoncés lorsqu'il s'exprime. Ces traces peuvent révéler non seulement son état psychique et émotionnel, mais aussi sa vision et celle de sa communauté sur des sujets particuliers. Il se révèle au fur et à mesure que le langage se déroule, et le « je » se laisse percevoir grâce aux éléments énonciatifs laissés à travers les mots formant ce que l'on appelle la subjectivité. Dans ce sens, Catherine Kerbrat-Orecchioni (1999 : 117) affirme : « *qu'aucun lieu langagier n'échappe à l'emprise de la subjectivité.* » Ainsi, le journaliste, malgré son désir de cacher sa

position vis-à-vis de son énoncé se trahit souvent à travers des éléments linguistiques tels que les déictiques et aussi à travers des éléments plus subtils comme les implicites. Ces implicites regroupent des éléments qui révèlent non seulement des positions du « je » sur différents objets du monde, mais qui donnent aussi à lire ses représentations sur le monde qui l'entoure et dans lequel il gravite. Cette subjectivité peut se percevoir grâce au paratexte et surtout à l'aide de la titraillle des articles de la presse écrite. La titraillle est considérée comme une unité discursive autonome car elle résume en elle-même l'information et stimule la curiosité des lecteurs afin de les inciter à lire l'article.

Les éditions *Sidwaya* abordent plusieurs thèmes dans ses journaux. Et la question de la sécurité alimentaire n'est pas en reste parce qu'elle est devenue l'une des principales priorités de développement de la population. De là nait cette interrogation pressante : quel peut-être le rôle de la titraillle des articles sur l'insécurité alimentaire ? Cette question trouve sa réponse à travers l'hypothèse selon laquelle la titraillle des articles sur l'insécurité alimentaire joue un rôle important dans la lutte contre ce phénomène. De façon générale cet article a pour objectif d'analyser la prise en charge de la question de la sécurité alimentaire par les quotidiens de *Sidwaya* à travers la titraillle. Pour réaliser cette recherche nous avons opté pour l'étude analytique d'un corpus constitué de la titraillle portant sur le thème de la sécurité alimentaire dans les éditions *Sidwaya* tout en l'inscrivant dans la perspective de la sémiotique de la communication. De ce fait, le paratexte et la pragmatique constitueront le cadre théorique de l'analyse. Ces théories seront appliquées à travers la mise en évidence de l'implicite des énoncés du corpus. Une étude interprétative sera aussi faite dans le but de donner du sens à la titraillle sur la sécurité alimentaire.

I. La sémiotique et la sémiologie

La sémiotique et la sémiologie sont deux termes créés presque au même moment pour désigner la discipline qui a pour objet le sens. Ainsi, que recouvrent exactement ces notions de sémiologie et de sémiotique ?

I.I. La sémiotique

Le concept sémiotique a été proposé par Charles Sanders Peirce (1839-1914) pour désigner la science des signes et des systèmes de signification. Selon lui, la sémiotique pour être efficace doit être nécessairement globale. De ce fait, elle est un cadre de référence qui englobe toute science.

Elle a donc pour objet d'étude n'importe qu'elle chose qui se présente à l'esprit scientifique comme signe, c'est-à-dire toute chose qui suppose la coopération entre trois (03) sujets que sont le signe, son objet et son interprétation.

En sémiotique, le signe a une dimension triadique. Autrement dit, il est composé du representamen, de l'objet et de l'interprétant. Le representamen est l'aspect perceptible du signe, la forme sous laquelle le signe se présente. C'est le cas d'un mot, d'une image, d'un son,

etc. L'objet, c'est la réalité que le representamen désigne. L'interprétant renvoie au sens produit par le signe, c'est-à-dire l'effet mental ou cognitif qu'il crée chez l'interprète. Ces composantes du signe sont interdépendantes dans la mesure où le signifiant n'a de valeur que parce qu'il renvoie à un signifié qui, à son tour, renvoie à un référent.

Selon Jean-Marie Klinkenberg, (1996) dans son ouvrage *Précis de sémiotique générale*, il existe plusieurs domaines d'étude du signe. Parmi ces domaines l'on peut citer la sémiotique du texte et du discours, la sémiotique de médias, la sémiotique visuelle, la sémiotique des spectacles, la sémiotique de l'espace, la sémiotique du geste.

En somme, il faut noter qu'au-delà de cette diversité, le signe demeure l'objet d'étude quelle que soit la perspective sémiotique.

I.2. La sémiologie

Roland Barthes (1964) , dans *Éléments de sémiologie*, définit la sémiologie comme l'étude des systèmes de signification. Selon lui, elle a deux orientations : la sémiologie de la communication et la sémiologie de la signification.

I.2.1. La sémiologie de la communication

La sémiologie de la communication est l'étude des systèmes de signes créés dans l'intention de communiquer. Eric Buysens, Georges Mounin et Louis Prieto sont les représentants éminents de ce courant. Ils suggèrent que pour qu'il y ait communication, trois conditions doivent être réunies. La première est l'intention de communiquer de la part du récepteur, la deuxième est la reconnaissance de l'intention de communiquer par le récepteur du message et la troisième nécessite un accord entre l'émetteur et le récepteur.

Georges Mounin cite Eric Buysens dans *Introduction à la sémiologie* en ces termes, « *La sémiologie peut se définir comme l'étude des procédés de communication, c'est-à-dire des moyens utilisés pour influencer autrui et reconnus comme tels par celui qu'on veut influencer* » (1970 : 13). Selon lui, la sémiologie a pour objectif principal l'étude de tous les éléments de la communication qui sont d'abord des processus volontaires de transmission d'information au moyen de différents systèmes explicites conventionnels. Autrement dit, dans le processus de la sémiologie de la communication, l'intention de communiquer du locuteur doit être reconnue et acceptée par le récepteur.

I.2.2. La sémiologie de la signification

Roland Barthes, le grand représentant de ce courant, définit la sémiologie comme l'étude des systèmes de signification.

Roland Barthes, en appliquant les règles de la linguistique aux faits non-verbaux, a pu démontrer la signification fort présente de ces faits non-verbaux malgré leur communication souvent involontaire. C'est à dire qu'un signe ne se réduit pas à sa seule communication intentionnelle, mais prend aussi en compte sa communication involontaire.

Dans son ouvrage *Éléments de sémiologie*, il écrit « *On groupera donc ces Éléments de sémiologie sous quatre grandes rubriques, issues de la linguistique structurale : I. Langue*

et Parole ; II. Signifié et Signifiant ; III. Système et Syntagme ; IV. Dénotation et Connotation » (1964 : 92). Il montre ainsi la grande implication des règles linguistiques dans l'analyse des phénomènes sémiologiques comme la mode, les mythes, la publicité, ... En effet, un fait non-verbal est significatif grâce à la langue parce qu'elle est imposée à tous les domaines cognitifs ayant un fond sociologique. Un signe ne peut donc se concevoir en dehors de la langue.

Comme on peut le constater, la sémiologie a un champ moins large que celui de la sémiotique. Elle s'intéresse à la dimension communicative des signes alors que la sémiotique va plus loin que les seuls signes de communication. Elle a une approche englobante en ce sens qu'elle touche l'ensemble des pratiques humaines et non humaines. De ce fait, le paratexte peut-il faire l'objet de la sémiotique et de la sémiologie ?

2. Le paratexte

Le paratexte est selon la double étymologie du préfixe grec *para-*, l'ensemble des pages et messages qui entourent et protègent le texte.

Gérard Genette dans son ouvrage *Seuils* (1987 : 7) écrit : « *L'œuvre littéraire consiste, exhaustivement ou essentiellement, en un texte, c'est-à-dire (définition très minimale) en une suite plus ou moins longue d'énoncés verbaux plus ou moins pourvus de signification. Mais ce texte se présente rarement à l'état nu, sans le renfort de l'accompagnement d'un certain nombre de productions, elles-mêmes verbales ou non, comme un nom d'auteur, un titre, une préface, des illustrations, dont on ne sait pas toujours si l'on doit considérer qu'elles lui appartiennent, mais qui en tout cas l'entourent le prolongent, précisément pour le présenter [...]. Cet accompagnement, d'ampleur et d'allure variables, constitue ce que j'ai baptisé [...] le paratexte de l'œuvre. Le paratexte est donc ce par quoi un texte se fait livre et se propose comme tel à ses lecteurs, et plus généralement au public. Plus que d'une limite ou d'une frontière étanche, il s'agit ici d'un seuil (...) qui offre à tout un chacun la possibilité d'entrer, ou de rebrousser chemin* ».

Le paratexte journalistique peut se définir comme un ensemble hétérogène composé d'éléments de natures différentes. A cet effet, on distingue l'article de presse et un ensemble d'éléments qui lui sont liés et qui peuvent guider, orienter, stimuler la lecture. Le paratexte prend véritablement son sens qu'en relation avec le texte lui-même. Le paratexte journalistique est subdivisé en deux catégories qui sont : **le pérítex-te du journal** composé du bandeau, de la rubrique, du sommaire, de l'ours et **le pérítex-te de l'article** constitué de la titraille, des encadrés, des notes, de la signature. La présente étude s'intéresse à un seul élément du paratexte qui est la titraille.

2.1. La titraille

Selon Yves Agnès (2015 : 140), la titraille regroupe les éléments suivants : le surtitre, le titre, le sous-titre, le sommaire. Sébastien Bailly élargie la titraille à d'autres éléments. Dans cette optique, il définit la titraille en ces termes : « *Qu'entend-on par titraille ? le titre,*

évidemment, mais pas seulement. Pour une définition en creux, on dirait tout le texte qui n'est pas l'article : le surtitre, le chapô, la légende, l'exergue, l'intertitre, le sous-titre, mais pourquoi pas, [...]» (2020 : 133). Au regard donc de ces deux penseurs, la titraille est composée des éléments ci-dessous :

- **le surtitre** est généralement en lettres capitales et en caractères plus petits, il se place au-dessus du titre. Il présente généralement les circonstances de l'information ;
- **le titre** est un texte court qui coiffe un article et donne l'essentiel de l'information. Il y a deux types de titres : le titre informatif et le titre incitatif. Le titre informatif est un titre qui donne le message essentiel de l'article. Autrement dit, il permet aux lecteurs de découvrir les informations principales de l'article. Le titre incitatif est un titre qui ne donne pas l'information principale de l'article parce qu'il a l'intention d'éveiller chez le lecteur l'envie de lire. Il est alors original, étonnant et curieux car il déclenche la curiosité du lecteur et l'incite à lire entièrement l'article ;
- **le sous-titre** se rencontre généralement entre le titre et le chapeau avec les mêmes caractères que le surtitre ;
- **Les intertitres** sont des titres de paragraphe. Ils sont généralement en gras. Ils relancent l'attention due par leur formule courte et dynamisent le texte ;
- **Le chapeau** est un texte court qui résume l'essentiel de l'information de l'article.
- **La légende** : ce sont de petits textes placés sous une photo, un dessin, une infographie, ... qui expliquent ce que l'on voit. Ses informations permettent également d'entrer dans le sujet ;
- **L'exergue** : c'est une petite phrase ou citation qu'on met en début ou au milieu d'un texte pour attirer l'attention du lecteur.

2.2. Les fonctions du titre selon Yves Agnès

Dans *Manuel du Journalisme* (2002) Yves Agnès mène une réflexion sur les fonctions du titre. Dans cet ouvrage il nous donne une liste de six (06) fonctions :

- **accrocher le regard du lecteur** : à travers sa typographie, sa disposition ainsi que sa formulation, le titre doit attirer l'attention du lecteur au premier niveau de lecture ;
- **l'essentiel en un coup d'œil** : cette fonction permet de se faire rapidement une idée de l'actualité et des principaux sujets traités ;
- **permettre le choix de lecture** : les titres permettent au lecteur de sélectionner les articles qu'il lira. La qualité des titres joue alors un rôle très important dans le choix du lecteur ;
- **donner envie de lire le journal** : cette fonction permet de susciter l'intérêt du lecteur, lui donner envie d'en savoir davantage ;
- **structurer la page** : la titraille est un ensemble important de la mise en page. Elle met en lumière ou embrouille le texte, il avantage ou désavantage à travers la forme selon l'objectif visé ;

- **hiérarchiser les informations** : la titraille est caractérisée par le choix des caractères, leur grosseur et la surface occupée qui sont les principaux éléments de la hiérarchie des articles et des informations qui s’y trouvent.

3. La pragmatique

La pragmatique est un terme créé en 1938 par Charles MORRIS à travers son ouvrage *Fondations of theory of signs*. Selon lui, elle est une composante sémiotique à côté des deux autres qui sont la syntaxe et la sémantique. Cette discipline trouve ses véritables fondements dans les années 1950 à 1990.

3.1. Définition

Catherine Kerbrat-Orecchioni, dans *L'énonciation : De la subjectivité dans le langage*, écrit : « *La pragmatique, [...] c'est l'étude des relations existants (Sic) entre les signes et leurs utilisateurs* » (1980 : 185). Elle étudie la manière dont les signes sont utilisés et réutilisés par les usagers et met en exergue le contexte de leur utilisation. Pour la pragmatique, le sens d'un mot ou d'une expression va au-delà de sa structure interne. Il est donc nécessaire de rompre avec l'immanence en faisant appel à d'autres informations de nature contextuelle. Le contexte étant l'ensemble des éléments extérieurs à la langue.

Yves Dakouo (2018), dans le même sens que Catherine Kerbrat-Orecchioni affirme que « *Le modèle de la communication pragmatique prend en compte le modèle inférentiel qui consiste à tirer des conclusions interprétatives à partir de certaines hypothèses contextuelles.* »

Cependant, ce rapport entre la langue et le contexte doit passer par l'énonciation. L'énonciation est alors le pivot de la relation entre la langue et le monde. Elle a deux principales fonctions. La première permet la représentation des faits dans l'énoncé et la seconde permet la représentation de l'acte même énoncé.

L'on distingue trois (03) catégories au niveau de la pragmatique : les déictiques, les implicites et les actes de langage. Le présent travail, s'intéresse à l'implicite.

3.2. L'implicite

L'implicite est un signe qui renvoie à une réalité non manifestée dans le message mais qui apporte des indices importants permettant de l'interpréter. Le contenu implicite ne constitue pas en principe l'objet véritable de l'énoncé mais donne de plus larges informations permettant d'aller au-delà de la signification explicite. Il appartient donc à l'interlocuteur de le déchiffrer à travers le contexte, l'arrière-plan, les inférences et ses compétences mentales et intuitives et d'en donner du sens. Un sens qui peut ne pas être objectif puisque le locuteur peut nier les informations implicites. Les contenus implicites sont repartis en deux principales catégories : les présupposés et les sous-entendus.

Ainsi, il ressort que l'implicite est une branche de la pragmatique qui se subdivise en deux catégories : le présupposé et le sous-entendu. Le présupposé est irréfutable et inchangeable tandis que le sous-entendu se caractérise par la situation d'énonciation qui peut être changée.

Pour l'analyse des énoncés implicites du corpus nous les avons sélectionnés selon leur pertinence. Elle prendra en compte l'ensemble des éléments de la titraille sans aucune distinction. Cette analyse mettra en exergue les différents présupposés et sous-entendus des énoncés du corpus afin de rendre compte de la théorie de la pragmatique, plus précisément celle de l'implicite évoquée dans le cadre théorique.

- *Les présupposés*

Selon Oswald Ducrot le contenu présupposé est l'information donnée de manière implicite dans l'énoncé. Pour soutenir sa pensée, il écrit : « J'appellerai " présupposés" d'un énoncé les indications qu'il apporte, mais sur lesquels l'énonciateur ne veut pas (c'est-à-dire fait comme s'il ne voulait pas) faire porter l'enchaînement. Il s'agit d'indications que l'on donne, mais que l'on donne comme étant en marge de la ligne argumentative du discours. [...] est présupposé, dans un énoncé, ce qui est apporté par l'énoncé, mais n'est pas apporté de façon argumentative, en entendant par-là que ce n'est pas présenté comme devant orienter la continuation du discours ». (Ducrot, 1984 : 40)

Catherine Kerbrat-Orecchioni définit les présupposés dans l'implicite comme : « toutes informations qui sans être ouvertement posées, sont automatiquement entraînées par la formulation de l'énoncé, dans lequel elles se trouvent intrinsèquement inscrites, quelle que soit la spécificité du cadre énonciatif » (1986 :25). En fait, le présupposé informe automatiquement grâce à sa nature implicite. Il est l'information déjà connu du destinataire, donc qui lui est imposée. Le présupposé est connu pour son caractère irréfutable et inchangeable. Irréfutable en ce sens qu'il doit être reconnu et accepté comme tel. Et inchangeable parce qu'il reste intouché par les transformations négative, affirmative et interrogative.

N°	Enoncés	Présupposés
1	Lutte contre l'insécurité alimentaire (Janvier N°9072)	L'existence de l'insécurité alimentaire.
2	Treize organisations de la société civile (OSC) ont plaidé pour la transformation (modernisation) de l'agriculture familiale. Le jeudi 23 janvier 2020, les acteurs ont tenu à Ouagadougou, les journées de compréhension et de dissémination des évidences sur les exploitations familiales. (Février N°9077)	L'agriculture familiale est ancienne.
3	Le Conseil national de la sécurité alimentaire (CNSA) a organisé un atelier de lancement de l'élaboration de la stratégie de gestion des stocks de céréales, le lundi 24 février 2020, à Ouagadougou. (Février N°9089)	Existence de risques pour les stocks de céréales
4	Deuxième recensement général de l'agriculture (Mars N°9098)	Il y a eu un premier recensement de l'agriculture.
5	« Pour cette campagne, nous envisageons 20 mille tonnes de semences » (Mai N°9136)	L'existence d'autres campagnes
6	Le mil cultivé désormais en saison sèche (Mai N°9151)	Le mil se cultivait seulement en saison pluvieuse.
7	Les producteurs appelés à utiliser les variétés homologuées (Juin N°9157)	L'existence de variétés homologuées.
8	Le ministre de l'Agriculture et des Aménagements hydro-agricoles a lancé officiellement le Projet d'appui aux filières agricoles dans les régions de la Boucle du Mouhoun, des Cascades, des Hauts-Bassins et du Sud-Ouest (PAFA-4R), le vendredi 10 juillet 2020 à Ouagadougou. A l'occasion, 30 tracteurs ont été remis à des associations. (Juillet N°9183)	Existence de filières agricoles dans les régions citées
9	Des producteurs vulnérables reçoivent des équipements (Juillet N°9189)	Il y a des producteurs non vulnérables.
10	Modernisation du secteur agricole à l'Est (Août N°9205)	Le secteur agricole à l'Est est ancien.
11	De bonnes récoltes en perspective (Août N°9215)	Des efforts sont consentis
12	Vers la sécurisation juridique des terres (Septembre N°9220)	La possibilité de sécuriser les terres.
13	Des agriculteurs impactés s'imprègnent des bonnes pratiques agricoles (Octobre N°9250)	Des agriculteurs impactés ignoraient les bonnes pratiques agricoles.
14	Une stratégie pour mieux atteindre la cible (Novembre N°9272)	La cible n'est pas bien atteinte.
15	Le projet de Résilience et de croissance économique au Sahel-résilience renforcée (REGIS-ER) a organisé un atelier de capitalisation et de clôture de ses activités dans la région du Sahel, du 30 novembre au 1er décembre 2020 à Dori. (Décembre N°9282)	Existence d'un projet de Résilience à l'insécurité alimentaire.

Ainsi, les exemples 1 ; 3 ; 4 ; 5 ; 7 ; 8 ; 9 ; 15 renferment des présupposés presque similaires qui mettent en avant l'idée de l'existence de l'insécurité alimentaire et des tentatives de résolutions. Ces présupposés renvoient à des représentations propres aux journalistes, qui

les répandent ainsi auprès de leurs lecteurs. Le point de jugement est alors l'ensemble des valeurs auxquelles les journalistes adhèrent et partagent avec leurs lecteurs.

- **Les sous-entendus**

Le sous-entendu à l'opposé du présupposé fait recours au contexte. Il est, sans être l'objet du message, l'information suggérée par la mise en relation de l'énoncé et de la situation d'énonciation. À cet effet, « *Le sous-entendu est inféré d'un contexte singulier et son existence est toujours incertaine, [...]* ». (Dominique Maingueneau, 2001 : 79).

Pour Ducrot le contenu sous-entendu est l'information donnée de manière implicite dans un énoncé non littéral. Le sous-entendu dépend de l'interprétation du destinataire. Dans ce cas, le destinataire est le seul responsable de l'interprétation du sous-entendu car le locuteur peut se retrancher derrière le sens explicite de l'énoncé (1972 :173). Dans le même sens Catherine Kerbrat Orrechioni cite Oswald Ducrot dans *L'implicite* en ces termes : « *J'appelle "sous-entendu" tous les éléments de sens (à quelques catégories qu'ils appartiennent) dont j'explique l'apparition en supposant, chez celui qui interprète l'énoncé, un raisonnement du type "si le locuteur a dit ceci, c'est qu'il voulait dire cela"* » (1986).

Le sous-entendu est caractérisé non seulement par sa dépendance au contexte, à la situation d'énonciation et par son instabilité, mais aussi par son caractère contestable.

N°	Enoncés	Sous-entendus
1	La Banque islamique de développement (BID) et le Comité permanent inter-Etats de lutte contre la sécheresse dans le Sahel (CILSS) tiennent les 29 et 30 janvier 2020 à Ouagadougou, une rencontre d'échanges sur la lutte contre l'irrégularité des productions agrosylvo-pastorales et halieutiques. (9072)	L'irrégularité des productions agrosylvo-pastorales est un sérieux problème qui attire l'attention.
2	Un projet pour accroître la production Agricole (9075)	La production agricole est insuffisante.
3	Une feuille de route pour prévenir les risques (9089)	L'atteinte des résultats escomptés est difficile sans une procédure rigoureuse.
4	Lutte contre la faim Le Larlé Naaba investit dans la production de contresaison (9127)	Un encouragement à la production de contresaison.
5	Campagne agricole 2020-2021 Des inquiétudes dans le « <i>grenier du Burkina</i> » (9187)	Cela sous-entend la présence d'un problème sérieux qui menace la sécurité alimentaire des burkinabè.
6	Des producteurs vulnérables reçoivent des équipements (9189)	Une lutte contre l'insécurité alimentaire
7	Lutte contre le criquet pèlerin (9190)	Le criquet pèlerin est un danger pour l'agriculture burkinabè.

8	Convention CORAF-UEMOA Les acquis présentés aux journalistes (9192)	Les journalistes sont habilités à présenter ces acquis à un large public.
9	De bonnes récoltes en perspective (9215)	Une mise en pratique de différentes stratégies de lutte contre l'insécurité alimentaire permet d'espérer de bonne récolte.
I0	Vers la sécurisation juridique des terres (9272)	Une volonté ferme de lutter contre l'insécurité alimentaire.
II	(PAPFA) a organisé un atelier-bilan, le vendredi 9 octobre 2020 à Bobo-Dioulasso. Il s'est agi de passer à la loupe le Projet d'appui à la promotion des filières agricoles les activités réalisées en 2020 et de se pencher sur les difficultés rencontrées. (9248)	Une mise en évidence des acquis et des difficultés rencontrées en 2020.
I2	Des agriculteurs impactés s'imprègnent des bonnes pratiques agricoles (9250)	Les bonnes pratiques sont indispensables pour l'atteinte d'un bon résultat.
I3	Projet d'appui aux filières agricoles Une stratégie pour mieux atteindre la cible (9272)	L'atteinte de la cible est insuffisante pour booster la sécurité alimentaire.
I4	Le ministère de l'Agriculture et des Aménagements hydro agricoles a organisé un atelier de lancement de l'initiative "Main dans la main" au Burkina Faso, le lundi 21 décembre 2020, à Ouagadougou. (9295)	Le ministère prône une synergie d'action dans la lutte contre l'insécurité alimentaire.
I5	Commerce de maïs L'Union des commerçants tire un bilan satisfaisant de ses activités de 2020 (9295)	Une multiplication préalable des efforts

Voulant analyser la question de l'insécurité alimentaire, les journalistes ont fait appel à des références connues des lecteurs, qu'ils ont exploitées sous forme d'insinuation ou d'allusion pour éveiller la mémoire collective des individus. Ces derniers, posés devant ces implicites, réactivent des idées qui les aident à appréhender des informations nouvelles. Ils acquièrent l'information nouvelle en s'appuyant sur des références déjà connues et intériorisées, sur lesquelles ils fonderont leur réflexion, leurs interrogations et leurs conclusions.

4. Etude interprétative

L'insécurité alimentaire est un sujet qui suscite l'intérêt de beaucoup de journalistes et de personnages publics. Nous tentons d'interpréter les titres de notre corpus selon les perspectives envisagées par le locuteur en repérant les différents thèmes sur l'insécurité alimentaire. L'information sur l'insécurité alimentaire dans les éditions *Sidwaya* est caractérisée par des thèmes majeurs que sont : les stratégies de lutte contre l'insécurité alimentaire, les appuis en équipement au secteur agricole, les acquis, les perspectives et les menaces. Chacun de ces thèmes majeurs a un sens dans la lutte contre l'insécurité alimentaire.

Il faut d'abord dire qu'à travers la récurrence de ces thèmes *Sidwaya* a l'intention de mettre en évidence l'ampleur du problème. Pour cela, il multiplie les titres sur les différents aspects de la sécurité alimentaire pour attirer l'attention des lecteurs sur le phénomène. Ensuite, cette récurrence thématique permet au journal d'affirmer son engagement quant à la lutte contre l'insécurité alimentaire et par la même occasion lance un appel à l'implication de tous pour une amélioration de la situation. En d'autres termes, l'édition laisse apparaître son désir ardent d'un Burkina Faso sans insécurité alimentaire à travers ces thèmes qu'il juge pertinents et susceptibles d'engager la majorité des lecteurs voire de la population.

Des titres sur les stratégies de lutte contre l'insécurité alimentaire visent à donner de l'espoir et permettre une ouverture d'esprit à la population. Ces titres laissent percevoir également une volonté de lutter sérieusement contre ce problème. En réalité, informer sur les stratégies de lutte contre l'insécurité alimentaire, c'est inciter à réfléchir davantage à des solutions efficaces afin de booster la sécurité alimentaire.

L'appui au secteur agricole est un thème ressorti visant à montrer les exploits du gouvernement ainsi que des acteurs du secteur. Mettre les exploits en évidence, c'est donner de l'espoir aux lecteurs et leur dire que demain sera meilleure quelle que soit la ténacité de l'insécurité alimentaire au Burkina Faso. Donner espoir à la population est forme de résilience car cela atténue un tant soit peu la douleur de ce phénomène. N'est-ce pas dans ce sens que l'on dit souvent que " l'espoir aide à vivre ?"

Les titres sur les menaces de la sécurité alimentaire avisent les acteurs en leur présentant leurs véritables ennemis tout en les appelant à une synergie d'action car une chose est de connaître ses ennemis, et une autre est de les combattre à travers une fusion d'actions avant qu'ils n'aient le dessus. En fait, prendre connaissance de ses ennemis à travers les titres est un véritable atout permettant de prendre ses précautions dans le but de les anéantir. Par exemple le changement climatique est une des menaces qui ne favorise pas la sécurité alimentaire. En fait, il n'est plus un simple fait, mais un vécu quotidien dans le monde. L'agriculture qui nourrit plusieurs âmes de la planète subit de plein fouet les conséquences négatives du changement des états de l'atmosphère. Ce phénomène qui menace l'homme et ses modes de vie, doit être combattu à l'échelle du globe par des pratiques agricoles diverses dont certaines sont déjà promues par la recherche scientifique.

Quel sens se cache derrière une titraille sur les acquis du secteur agricole dans le journal *Sidwaya* ? Une telle titraille nous fait penser que le gouvernement prend le problème à bras le corps afin d'assurer une résilience à sa population. Ces multiples acquis méritent des félicitations certes, mais des questions restent toujours posées : pourquoi malgré ces acquis, le Burkina peine à sortir de l'insécurité alimentaire ? Ces appuis sont-ils vraiment à la hauteur du problème ? Pourquoi la forte démographie n'est pas pointée du doigt dans la lutte contre l'insécurité alimentaire ? Est-ce une négligence de la part du gouvernement et des acteurs du secteur agricole ? ou bien ce phénomène est très faible pour menacer la sécurité alimentaire au Burkina Faso ? Ces questions restent posées.

Au regard de tout ce qui est dit, il faut reconnaître que l'ensemble de ces thèmes apparus aux éditions *Sidwaya* constitue une stratégie de lutte contre l'insécurité alimentaire. A cet effet savoir que le phénomène est pris en compte est une source d'espoir pour le Burkina Faso et lui permet du même coup d'être résilient face au phénomène.

Récapitulatif de la fréquence des différents sous-thèmes

La titraile sur les hèmes majeurs de la sécurité alimentaire	Sa fréquence dans le corpus	Taux
La titraile sur les perspectives	92	40,89%
La titraile sur les appuis en équipement au secteur agricole	70	31,11%
La titraile sur les stratégies de lutte contre l'insécurité alimentaire	27	12%
La titraile sur les acquis	26	11,56%
La titraile sur les menaces	10	04,44%
Total titraile des différents thèmes	225	100%

Ce tableau révèle que les *Éditions Sidwaya* insistent sur les perspectives et les appuis en équipement en vue d'orienter le discours vers un avenir radieux et d'assurer une sécurité alimentaire durable. Le taux de la titraile sur les stratégies de lutte contre l'insécurité alimentaire et les acquis met en évidence une faible visibilité des actions déjà entreprises. Quant aux menaces, elles sont moins évoquées, ce qui traduit l'optimisme et la concentration sur les opportunités.

Conclusion

En guise de conclusion, retenons que le concept de sémiotique et l'implicite ont été mis en pratique en vue d'analyser et de donner du sens à la titraile des articles sur la sécurité alimentaire de l'Afrique de l'Ouest, en particulier au Burkina Faso. Il faut dire que le sens a été donné en fonction des différents thèmes de l'insécurité alimentaire. Les différents sous-thèmes interprétés sont entre autres : les menaces sur la sécurité alimentaire, les stratégies de lutte contre l'insécurité alimentaire, les acquis du secteur agricole, les appuis en équipement au secteur agricole. La récurrence de ces thèmes met en évidence l'ampleur du problème afin d'y trouver des solutions. Dans ce sens nous pouvons affirmer aisément que la titraile des articles sur l'insécurité alimentaire joue un rôle important dans la lutte contre l'insécurité alimentaire car l'on constate que les différents sous-thèmes visent à inciter à une synergie d'action de la part des populations pour bouter ce phénomène hors de nos contrées.

Références bibliographiques

- Agnès, Y. (2002). *Manuel du Journalisme*. Paris : La découverte.
 Bailly, S. (2020). *Maîtriser les techniques rédactionnelles pour des textes claires et efficaces*.

- Paris : Dunod.
- Barthes, R. (1964). *Eléments de sémiologie*. Communication. vol.4. (I),91-135.
- Buysens, E. (1967). *La communication et l'articulation linguistique*. Bruxelles-Paris : P.U.F.
- Dakouo, Y. (2001). *Le manuscrit littéraire : de la compétence scripturaire des écrivains*. Cahier du CERLESHS. Université de Ouagadougou.159-174.
- Dakouo, Y. 2018. *La place de la pragmatique dans les sciences du langage*. Communication de la rentrée sémiotique. Université Joseph KI-ZERBO.
- Ducrot, O. (1972). *Dire et ne pas dire : principe de sémantique linguistique*. Paris: Hermann.
- Ducrot, O. (1984). *Le dire et le dit*. Paris: Minuit.
- Genette, G. (1982). *Palimpsestes*. Paris: Seuil.
- Genette, G. (1987). *Seuils*. Paris: Seuil.
- Kerbrat-Orecchioni, C. (1980). *"L'énonciation." De la subjectivité dans le langage*. Paris: Armand Colin.
- Kerbrat-Orecchioni, C. (1986). *L'implicite*. Paris: Armand Colin.
- Kerbrat-Orecchioni, C. (1999). *L'énonciation. De la subjectivité dans le langage*. Paris: Armand Colin.
- Klinkenberg, J.-M. 1996. *Précis de sémiotique générale*. Brussels : De Boeck Université.
- Maingueneau, D. (2001). *Pragmatique pour le discours littéraire*. Paris: Nathan /HER.
- Mounin, G. (1970). *Introduction à la sémiologie*. Paris: Minuit.

POLYPHONIE ENONCIATIVE ET GRAMMAIRE DE L'ENGAGEMENT CHEZ LE CLÉZIO

Jacques BARRO

Université Norbert ZONGO

jacquesbarro@yahoo.fr

Résumé

La voix est le moyen par excellence de communication interhumaine. Cela est également valable dans le monde de la fiction romanesque. Cet article en hommage à Yves Dakouo est axé sur l'étude de la polyphonie et ses ramifications pragmatiques. Il examine la polyphonie énonciative chez Le Clézio en tentant de répondre aux questions suivantes : quel rapport y a-t-il entre la polyphonie et l'engagement dans l'énonciation romanesque leclézienne ? Comment se manifeste de façon singulière la polyphonie énonciative chez Le Clézio ? En quoi cette polyphonicité est-elle constitutive d'une grammaire ou d'un énoncé de l'engagement ? L'objectif poursuivi par cette réflexion est de parvenir à analyser les rapports entre polyphonie et engagement à travers la mise en évidence d'une poétique et d'une praxis de la polyphonicité. Les résultats de l'analyse ont montré chez Le Clézio une manifestation singulière de la polyphonie, conceptualisée sous le vocable de *fantomisation polyphonique*. Par ailleurs, les principales voix énonciatives configurent un énoncé de l'engagement constitué de trois composantes énonciatives, à savoir l'hypoénonciateur, l'hyperénonciateur et le tuteur de relais. La théorie de l'énonciation a été exploitée pour parvenir à ces résultats.

Mots-clés : Enonciation, fantomisation, polyphonie, engagement, Le Clézio.

Abstract

Voice is the ultimate means of human-to-human communication. This is also true in the world of novel fiction. This article in homage to Yves Dakouo focuses on the study of polyphony and its pragmatic ramifications. It examines enunciative polyphony in Le Clézio by attempting to answer the following questions: what relationship is there between polyphony and engagement in Leclézian novel enunciation? How does enunciative polyphony manifest in a unique way in Le Clézio? How is this polyphonicity constitutive of a grammar or a statement of commitment? The objective pursued by this reflection is to succeed in analyzing the relationships between polyphony and commitment through the highlighting of a poetics and a praxis of polyphonicity. The results of the analysis showed in Le Clézio a singular manifestation of polyphony, conceptualized under the term *polyphonic ghosting*. Furthermore, the main enunciative voices configure a statement of commitment made up of three enunciative components, namely the hypoenunciator, the hyperenunciator and the relay tutor. Different enunciative approaches have been used to achieve this end.

Keywords: Enunciation, ghosting, polyphony, commitment, Le Clézio

Introduction

Le roman est l'un des genres littéraires dont la construction énonciative est des plus complexes. Cette complexité, qui est à l'image souvent des questions qu'il aborde, se traduit par l'imbrication d'une pluralité de consciences individuelles. Ainsi le roman est-il naturellement plurivoque, polyphone. Les romans de Jean-Marie Gustave Le Clézio, prix Nobel de littérature 2008, ne déroge pas à cette règle. Toutefois, il convient de souligner que la plurivocité qui se manifeste dans les créations romanesques lecléziennes s'inscrit dans une perspective énonciative singulière, faisant des voix énonciatives des figures interactives

constitutives d'un énoncé ou d'une grammaire de l'engagement. Le sujet de cet article « Polyphonie énonciative et grammaire de l'engagement chez Le Clézio » entend donc analyser les liens entre polyphonie et engagement ou entre polyphonie énonciative et énonciation de l'engagement. Ce faisant, l'analyse voudrait parvenir à l'élucidation d'une poétique et d'une praxis de la polyphonie énonciative.

Cela présuppose les questionnements suivants : quel rapport y a-t-il entre la polyphonie et l'engagement dans l'énonciation romanesque de Jean-Marie Gustave Le Clézio ? À cette question générale se rattachent les deux questions spécifiques ci-après : comment se manifeste de façon singulière la polyphonie énonciative chez Le Clézio ? En quoi cette polyphonicité est-elle constitutive d'une grammaire ou d'un énoncé de l'engagement ? Relativement à ces questions, nous formulons l'idée générale selon laquelle la polyphonie et l'engagement entretiennent une relation de cause à effet dans l'énonciation leclézienne. Plus spécifiquement, les manifestations de la polyphonie énonciative chez Le Clézio allient à la fois des données linguistique et littéraire de façon fantastique. Nous présumons par ailleurs que cette polyphonicité configure une triade d'énonciateurs constitutive d'un énoncé de l'engagement.

Pour répondre à ces questions et vérifier les hypothèses émises, nous nous servons essentiellement de la théorie de l'énonciation. Nous exploitons dans cette optique les travaux de plusieurs auteurs théoriciens de l'énonciation ou des voix énonciatives dont Benveniste, Rabatel, Diouf, Ducrot, Bakhtine entre autres. Six œuvres romanesques de Le Clézio constituent le corpus d'étude. Il s'agit de *Le Procès-verbal* (1963), *Désert* (1980), *Onitsha* (1991), *Poisson d'or* (1992), *Étoile errante* (1997), *Révolutions* (2003). Il va sans dire que l'étude est d'orientation non pas intensive, mais extensive. Cette orientation est facilitée par les résultats de notre étude doctorale⁴ sur lesquels s'appuie la présente réflexion.

Les romans du corpus d'étude sont faits de figures et de stratégies énonciatives dont la polyphonicité ou la plurivocité est l'une des marques prédominantes. Cette plurivocité va des dialogues mineurs à ceux plus représentatifs, faits de séquences concédées ou non par l'énonciateur principal à des énonciateurs secondaires qui se livrent soit à des correspondances épistolaires, soit à des narrations de réminiscence ou à des rétrospectives. Il faut noter que dans cet exercice d'identification de telles catégories énonciatives, l'accent est mis autant sur la polyphonie littéraire que sur la polyphonie linguistique. Par ailleurs, les indices de l'énonciation historique et personnalisée sont évoqués respectivement après l'élucidation de la fantomisation⁵ qui est une forme de polyphonicité mettant à profit l'historique et le discursif, la polyphonie linguistique et littéraire d'une manière fantastique ou non. C'est du reste certaines manifestations de cette forme de polyphonies qui nous intéressent ici.

⁴ La thèse de doctorat a été dirigée par Yves Dakouo et soutenue le 28 juillet 2016 à l'Université Ouaga I Pr Joseph KI-ZERBO devenue plus tard Université Joseph KI-ZERBO.

⁵ Nous avons forgé ce concept pour, d'une part, dépendre la dématérialité expressive des voix et dont l'absence ou l'invisibilité dans l'énonciation n'est qu'apparente, illusoire, et d'autre part, pour caractériser certaines formes de manifestation énonciative insolites ou fantastiques.

I. Manifestations de la polyphonie énonciative chez Le Clézio : les formes fantomatiques

Le terme fantôme recouvre des acceptions diverses. Il équivaut, selon *Le Larousse* 2013, à la manifestation surnaturelle d'un défunt. *Le dictionnaire de psychologie* affirme, quant à lui, ceci :

« ... il hante les paroles et les bizarreries, les symptômes ou les récits fantastiques et se manifeste dans l'inquiétante étrangeté. Le fantôme n'est pas lié à la perte d'un objet ou à un deuil manqué par le sujet lui-même : il est le témoignage de l'existence d'un mort qui continue de vivre en lui [...]. Le travail d'élaboration du fantôme échoit aux descendants d'un parent porteurs d'une crypte ; celle-ci résulte de la perte inavouable, à cause d'un secret partagé, d'un objet narcissique particulièrement valorisé par le sujet. » (Roland DORON et Françoise PAROT : 1991, pp.297-298)

Le fantôme s'apparente ainsi au revenant. Mais qu'en est-il au juste de l'énonciation littéraire ? Comment reconnaître une énonciation ou une voix fantôme ? Bien entendu, une définition prêt-à-porter et passe partout demeure difficile à trouver.

Toutefois, si l'on calque les propriétés de l'énonciation fantôme sur celle des revenants, on supposera qu'un énonciateur fantôme se doit de *réapparaître*, après avoir disparu, comme un mort revient sous une autre apparence dans le monde des vivants. Autrement dit, à l'instar du revenant, l'énonciateur fantôme s'illustre, à travers l'énonciation, sous un aspect autre que le précédent ou ce qui était donné à voir jusque-là⁶. Cela implique non seulement les formes de manifestations des énonciateurs, mais aussi l'intrusion d'*énonciateurs-revenants* dans la vie de ceux-ci.

Il ne s'agit donc pas de mettre en avant la dimension imaginative et illusoire de la littérature, encore moins l'évocation de thématiques, d'auteurs et d'œuvres millénaires oubliés. Il ne s'agit pas non plus de procéder, de façon systématique, à la production d'une sous-énonciation sur ce mot. Il s'agit de caractériser, en l'occurrence, un système d'énonciation, dans une perspective polyphonique, où présence et absence se côtoient, où mêmeté et altérité font une seule et même chose. Il s'agit en un mot de dépeindre une pratique communicationnelle à la base d'indices énonciatifs polyphoniques qui suturent l'œuvre romanesque par l'entrelacs de l'insolite. Les procédés d'identification sont notamment d'ordre énonciatif. Autrement dit, c'est le mode de déploiement des interactants qui favorise une telle désignation. Toutefois, le pôle matério-sélecteur pourrait venir en appoint à ce procédé, à ce *modus operandi*. On dira alors que deux codes peuvent aider à l'identification de la fantomisation polyphonique : le code modal et le code matério-sélecteur.

Les manifestations d'une telle problématique énonciative dans les romans lecléziens en cause se résument sous quatre dénominations majeures : la fantomisation par mutation, par intrusion, par réapparition-disparition et par incarnation-réincarnation (cf. J. BARRO, 2016). Il est important de préciser que la frontière entre ces différentes catégories de fantomisation n'est pas toujours étanche. On note parfois, en effet, une certaine transversalité entre celles-ci, mais chaque dénomination est redevable à la prédominance d'une forme

⁶ Il ne s'agit pas simplement de passer d'un « je » à un « il » par exemple. La dynamique de l'énonciation fantomatique est plus profonde que cela puisqu'elle atteint le niveau fantastique.

particulière de manifestation énonciative. La présente étude s'intéresse non pas aux quatre formes comme le mentionne notre thèse de doctorat, mais à trois formes de fantomisation polyphonique à savoir : les fantomisation polyphonique par mutation, par intrusion et par (dés)- ou (ré-) incarnation.

I.1. La fantomisation polyphonique par mutation

Il faut entendre par le terme « fantomisation par mutation » une série de manifestations d'un même être discursif sous des jours autres ou des actualisations spectaculaires, fantastiques. Un tel être peut passer successivement de focalisateur-observateur, à assistant-participant ou assistant-témoin en empruntant des individus linguistiques protéiformes notamment les formes pronominales, « Il », « je » et « nous » ou le « on » inclusif. On remarquera que le passage de la troisième personne à la première et vice-versa est plus qu'un simple jeu, plus qu'une vulgaire manipulation énonciative, une mutation ultime et profonde du personnage, de l'énonciateur. C'est en cela que la mutation passe comme un véritable processus de fantomisation à la fois insolite et inattendue, s'inscrivant dans une certaine dynamique de l'aspectualisation actorielle.

Dans l'énonciation littéraire de l'auteur de *L'Africain*, on retrouve ce processus d'énonciation, de fantomisation. L'œuvre la plus emblématique de ce point de vue est *Le Procès-verbal*, première création romanesque leclézienne, couronnée par le prix Renaudot après avoir manqué de justesse le prix Goncourt à sa publication. En quoi peut-on parler de fantomisation à travers celle-ci ?

Pour répondre à cette question, il convient de signifier qu'à première vue, *Le Procès-verbal* relève d'une énonciation historique où un narrateur tout puissant s'emploie à nommer et expliquer les faits et gestes des narrateurs secondaires dans les moindres détails. Se situant dans une perspective extradiscursive à travers l'emploi de la non-personne "il" notamment. Toutefois, derrière cette apparente marque de la délocution se dissimulent d'autres configurations discursives en relation avec le même être discursif : les formes pronominales plus marquées ou personnalisées telles "je", "nous" et le "on" locutifs ou inclusifs. Ainsi commence l'œuvre :

« Il y avait une petite fois pendant la canicule un type qui était assis devant une fenêtre ouverte ; c'était un garçon démesuré, un peu voûté, et il s'appelait Adam ; Adam Pollo. Il avait l'air d'un mendiant à rechercher partout les taches de soleil, à se tenir assis pendant des heures, bougeant à peine dans les coins de murs. Il ne savait jamais quoi faire de ses bras, et les laissait ordinairement baller le long de son corps, y touchant le moins possible. Il était comme ses animaux malades, qui adroits, vont se terrer dans des refuges, etc. » (Jean-Marie Gustave LE CLÉZIO : 1963, p.11)

Il s'agit, dans cet incipit, d'une narration d'un narrateur extra hétérodiégétique "il" mentionnant un personnage Adam Pollo, énonciateur secondaire⁷ et narrateur potentiel. S'il est vrai que la non-personne caractérise le narrateur, comme il apparaît dans la citation ci-

⁷ Précisons toutefois que s'il convient de nommer Adam énonciateur secondaire, le terme personnage principal sera plus propice quand il s'agira de situer celui-ci par rapport aux autres personnages.

haut mentionnée, force est de reconnaître la nécessité de relativiser une telle lecture. En effet, dès le chapitre G du roman, ledit narrateur, en parlant d'Adam, passe du régime de la délocution "il" à celui de la locution "je" comme il suit : « Après, je sais qu'il est allé attendre le chien, tous les jours, à la même heure, sur cette espèce de digue à droite de la plage. » (Jean-Marie Gustave LE CLÉZIO : 1963, p.75)

Dès lors, le processus de fantomisation énonciative polyphonique par mutation est enclenché voire réalisé : on passe en effet de la voix délocutive 'il' à celle locutive « je » dans la même énonciation romanesque. Cette parure fantomatique se remarque également au niveau du chapitre P ; chapitre où Adam se mue en prêcheur et se livra à des scènes qualifiables d'attentat à la pudeur. En décrivant l'atmosphère qui règne autour d'Adam, le narrateur extra hétérodiégétique⁸ se surprend dans la casquette d'assistant ou témoin de l'événement :

« La vérité est dure à transcrire ; tout se passa avec une accélération redoutable. Le temps d'une seconde, et ce fut fait. Il y eut des remous dans la foule, des cris de colère peut-être. Après, ça s'enchainait normalement. À part ce détail bizarre, inattendu, rien ne fut laissé au hasard. Ce que **je veux** dire, c'est : ce fut si simple et si automatique, qu'en agissant, la foule fut d'au moins deux heures en avance sur elle-même. » (Jean-Marie Gustave LE CLÉZIO : 1963, p.199)

L'observation de la clausule⁹ révèle de même la présence de la marque de subjectivité du locuteur-énonciateur. Ici, la dimension testimoniale de l'énonciation se fait toutefois plus évidente :

« En attendant le pire, l'histoire est terminée. Mais attention. Vous verrez. **Je** (notez que **je** n'ai pas employé ce mot trop souvent) **crois** qu'on peut leur faire confiance. Ce serait vraiment singulier si, un de ces jours qui viennent, à propos d'Adam ou de quelque autre d'entre lui, il n'y avait rien à dire. » (Jean-Marie Gustave LE CLÉZIO : 1963, p.248)

Cette incursion discursive à la fois insolite et inattendue introduit de facto un changement de perspective à l'énonciation et, par ricochet, déstabilise un tant soit peu le calcul interprétatif du lecteur par le brouillage de l'horizon d'attente. Du plan débrayé, ledit narrateur accède ainsi au plan embrayé de façon extraordinaire. L'épisode du noyé dans l'œuvre présente également une autre forme d'énonciation particulière où le locuteur-narrateur-hétéro-extradiégétique passe de la délocution à la locution. Ce passage se produit cette fois-ci par l'entremise du "nous" inclusifs. Du statut de témoin, il passe à celui de témoin-participant. Ainsi s'exprime l'énonciateur mutant :

« Mais le noyé restait seul, ramassé sur le sol, les yeux troubles [...]. Il coulait bas au fond des esprits, qui n'essayaient même plus de le retenir, de l'imaginer balloté dans les morgues et les fosses communes. Il était un drôle d'archange, blanc ou cuirasses. Il était enfin vainqueur, unique et éternel. Sa main impérieuse, gantée de bleu, **nous** montrait la mer d'où il était né. Et le rivage, la frange de vagues toute baignée d'ordures, **nous** invitaient vers eux. Des sirènes en forme de flacons de brillantine vides, des sardines décapitées, des jerry-cans et des poireaux fleurdelisés, chantaient à voix rauque leur

⁸ Il est important de substituer par moment le terme énonciateur orchestre par narrateur hétérodiégétique en vue de préciser le niveau énonciatif d'un énonciateur principal aussi instable comme celui-ci.

⁹ Il est à noter que la plupart des études ayant porté, du reste, sur *Le Procès-verbal* ont souligné uniquement cette apparition soudaine du "je" à la fin du roman.

cantique d'appel ; **nous** devrions descendre l'escalier encore maculé de flaques, et sans ôter **nos** habits, laisser aller **nos** corps au milieu du flot. **Nous** franchirions la lisière où flottent les peaux d'orange, les bouchons et les tâches d'huiles, et **nous** irions droit vers le fond. Dans un peu de vase, pénétrés par le dard de l'osmose, avec le fretin entrant dans **nos** bouches, **nous** serions immobiles et doux. Jusqu'à ce qu'un groupe d'hommes, vêtus comme des monstres, vienne **nous** chercher, croche des gaffes derrière **nos** nuques, et **nous** ramène au jour, et **nous** conduise en ambulance vers la morgue et le paradis. » (Jean-Marie Gustave LE CLÉZIO : 1963, p.121)

Outre le nous, le "on" n'est pas en reste dans ses visages protéiformes dont s'affuble l'énonciateur en question. La preuve est donnée par le passage suivant au tout début du chapitre M : « **On** les oublierait. **On** les laisserait vivre de leur côté, rentrer chez eux, faire ce qu'ils ont à faire, tous ces autres, Hozniacks, Guéraud, Bosio, Simone frère, Olivain, Véran, Joseph Jacquineau, Christberg et le petit Guillaume. [...] » (Jean-Marie Gustave LE CLÉZIO : 1963, p.130).

Pour comprendre que ces pronoms indéfinis "on" ne sont qu'en apparence des indéfinis, il faut se référer au chapitre précédent L où l'énonciateur orchestre avait déjà longuement épilogué sur les élucubrations desdits personnages. Le moment était donc venu pour lui de faire table rase de ceux-ci en vue de se tourner résolument vers le personnage principal (qu'il avait ignoré tout au long dudit chapitre). La suite du roman confirmera cette hypothèse dans la mesure où c'est Adam Pollo qui focalisera la narration au détriment des personnages sus-mentionnés. En clair, ces pronoms sont pleinement individualisés et s'assortissent au "je"+lecteur ou au "nous" inclusif. Ce qui corrobore l'affirmation de certains théoriciens de l'énonciation pour qui l'appareil formel genettien est par trop rigide et peu pratique pour une analyse du texte littéraire. Les propos de Lecointre et Le Galliot s'inscrivent dans cette dynamique de pensée et entrent en résonance directe avec la réalité énonciative décrite :

« Oscillant entre les deux pôles de l'opposition personne / non-personne, l'allocution inscrit subtilement le texte romanesque dans un procès spécifique d'échange, culturellement marqué. Ses formes sont à corrélier aux idéologies qui orientent la production littéraire dans une formation socio-historique donnée. Il suffit de rappeler comment, au XVI^e siècle, le procédé d'énonciation dans le texte du roman [...], en même temps qu'il date et typifie une forme d'allocution, renvoie à un phénomène culturel, la désarticulation délibérée du roman classique, lui-même corréliable à une superstructure idéologique [...] Encore convient-il de mentionner que la fonction d'un même appareil allocutoire varie avec l'instance idéologique qui le produit, et peut même se résoudre dans une instance psychanalytique » (Simone LECOINTRE et Jean LE GALLIOT : 1973, p.66).

On se rend à l'évidence, en définitive, qu'une telle stratégie énonciative met à mal la dimension extradiégétique du narrateur-dieu ainsi que la parure objectivante de la narration à la troisième personne et, du même coup, le caractère historique de l'énonciation de cette œuvre leclézienne. Ainsi, du statut d'énonciateur orchestre transcendant et sublime, le narrateur-énonciateur délocuté devient totalement méconnaissable tant il apparaît à ras des personnages : il s'est métamorphosé, muté, fantomisé. Si dans *Le Procès-verbal* la

fantomisation se fait par mutation et a trait au narrateur principal extra hétérodiégétique, dans *Désert*, l'intrusion en est la marque emblématique et met en relief des êtres surnaturels.

I.2. La fantomisation polyphonique par intrusion

Dire de quelqu'un qu'il est un intrus signifie qu'il n'est pas à sa place ou qu'il s'introduit dans un lieu sans avoir la qualité pour y être admis, sans y avoir été invité. La fantomisation par intrusion est donc cette arrivée, cette intervention soudaine¹⁰ d'un personnage dans la vie d'un autre, à travers des signes diversifiés et particulièrement de façon surnaturelle. Elle se réalise dans *Désert* à travers des situations dialogales où l'héroïne Lalla est aux prises avec des proches disparus ou leurs esprits. Autrement dit, elle est l'œuvre des *voix dialogales dématérialisées*.

L'intrusion fantastique est la forme primaire de la fantomisation dans la vie courante. Elle est interprétée de différentes manières, notamment comme le signe d'un mécontentement pour une conduite qui va à l'encontre des volontés du défunt ou la recherche d'une faveur auprès de vivants. C'est dire que le fantôme peut, par son intrusion, exiger l'arrêt pur et simple d'un comportement qui le déshonore et cela de façon énergique ou pacifique.

Il faut dire que la structuration même du roman en cause favorise – sans pour autant être la condition sine qua non – une telle fantomisation. Il est constitué, en effet, de deux diégèses distinctes, axées sur le présent et le passé. Au regard de cette bipartition temporelle, le terrain de la fantomisation par intrusion est déjà balisé. Reste donc à l'écrivain de mettre en branle la machine énonciative ou les combinaisons énonciatives idoines pour donner cette coloration fantomatique par intrusion à son récit.

Sans doute Le Clézio ne manquera-t-il pas de mettre à profit cette organisation typographique de *Désert*. Dans le cas d'espèce, toute interférence d'un personnage du récit passé dans la vie d'un personnage du récit présent pourrait s'entendre comme une intrusion fantomatique étant entendu que le statut du passé est ici un passé révolu. Cependant, toute interférence d'un récit passé dans un récit présent ne relève pas d'une fantomisation par intrusion. Ainsi, les analepses et intertextes ne sont pas d'office des fantomisations et, à fortiori, des fantomisations de cette nature. Le personnage qui fait irruption dans la vie de l'autre peut être un défunt personnage ou un personnage vivant. Généralement, c'est parce que l'intrus occupe une place de choix dans la vie d'un proche qu'il s'y manifeste, parfois dans le rêve ou dans l'esprit. L'intrusion polyphonique qui est en question ici concerne deux défunts personnages de *Désert*. Ils font irruption notamment dans la vie de Lalla, l'héroïne du récit présent. Le premier est l'un des aïeux de celle-ci, un grand guerrier et fervent musulman dont la foi aurait fait des miracles. Dans le passage suivant Al Azraq ou Es Ser, le saint homme disparu semble partager le même espace avec elle :

« [...] dans ses oreilles, elle entend la voix du guerrier du désert, celui qu'elle appelle Es Ser, le Secret... » **Fais que le vent s'arrête !** » dit Lalla à haute voix, sans ouvrir les yeux. **« Ne détruis pas**

¹⁰ Une soudaineté qui n'est pas sans créer souvent la frayeur chez les personnages vivant le phénomène.

les villes, fais que le vent s'arrête, que le soleil ne brûle pas, que tout soit en paix ! » ... « Que veux-tu ? Pourquoi viens-tu ici ? Je ne suis rien pour toi, pourquoi me parles-tu, à moi seulement ? » Mais la voix continue son murmure, son frisson à l'intérieur du corps de Lalla » (Jean-Marie Gustave LE CLÉZIO : 1980, p.111)

C'est donc une communion entre être ordinaire et être supranaturel qui est donnée de constater dans cette séquence énonciative. Si Lalla communique verbalement, Es Ser, lui, communique autrement. Les confidences suivantes de l'observateur-focalisateur permettent de comprendre les manifestations et modes communicationnels de ce dernier :

« Le guerrier bleu va venir, maintenant. Il ne peut plus tarder. Lalla croit entendre le crissement de ses pas dans la poussière, son cœur bat très fort [...] Quand le regard arrive sur elle, cela fait un grand tourbillon dans sa tête, comme une vague de lumière qui se déroule. Le regard d'Es Ser est plus brillant que le feu, d'une lueur bleue et brûlante à la fois comme celle des étoiles [...] **Il est venu encore sans faire du bruit, en glissant au-dessus des cailloux aigus, vêtu comme les anciens guerriers du désert, avec un grand manteau de laine blanche, et son visage est voilé d'un tissu bleu de nuit [...]** Il ne parle pas. Il ne parle jamais. C'est avec son regard qu'il sait parler, car il vit dans un monde où il n'y a plus besoin des paroles des hommes... » Jean-Marie Gustave LE CLÉZIO : 1980, p.189)

Il ne parle pas certainement. Mais le silence, on le sait, est le mode de communication par excellence de ces catégories de personnage. Il n'y a pas moyen plus approprié que le non verbal pour exprimer la participation existentielle d'un fantôme à la vie humaine. C'est dire que cette communication est non seulement adaptée à la circonstance, mais démontre tout aussi la nature protéiforme de la polyphonie et des êtres discursifs de ce roman. Il y aurait là une espèce de coénonciation¹¹ particulière, asymétrique entre, d'une part, un coénonciateur matérialisé, « bavard » et de l'autre un coénonciateur dématérialisé, « silencieux ». Une telle diversité de la voix énonciative est d'autant compréhensible que le vocal n'est ni exclusivement sonore, ni typiquement linguistique. Pour Diouf (2010, p. 29) en effet,

« Les recherches des dernières années – en particulier les travaux sur la lecture – ont montré que la question jadis posée par Genette, « qui parle dans le récit ? », ne pouvait plus recevoir une réponse simple, qui ne sortirait pas du cadre de la narratologie. Le problème de l'origine de l'énonciation ne se limite pas, loin s'en faut, à la question de la voix narrative. Sans même prendre en compte les personnages, il est désormais admis que plusieurs voix se font entendre dans le récit ».

Il faut noter que l'apparition ou la manifestation mystérieuse d'Es Ser est loin d'être fortuite. Le concours de l'énonciateur-dieu l'atteste de fait :

« **Le regard d'Es Ser est terrible et fait mal, parce que c'est la souffrance qui vient du désert, la faim, la peur, la mort, qui arrivent, qui déferlent.** La belle lumière d'or, la ville rouge, le tombeau blanc et léger d'où émane la clarté surnaturelle, porte en eux aussi le malheur, l'angoisse, l'abandon. **C'est un long regard de tristesse qui vient, parce que la terre est dure et que le ciel ne veut pas des hommes.** » (Jean-Marie Gustave LE CLÉZIO : 1980, p.193)

¹¹ Cf. MOREL et DANON-BOILEAU, 1998.

Lalla trouve du réconfort dans cette intrusion et s'y complaît. À force de s'y habituer, elle sait pratiquement quand aller sur les collines pour rencontrer son aïeul. C'est aussi elle-même qui suscite l'apparition ou la coénonciation fantomatique de sa mère :

« Oummi, ne veux-tu pas venir me voir ? Tu vois, je ne t'ai pas oubliée, moi [...] j'ai envie de te voir parce que je suis toute seule. Quand tu es morte et qu'Aamma est venue me chercher, je ne voulais pas venir avec elle, parce que je savais que je ne pourrais plus te revoir. Reviens, juste un instant, reviens ! » (Jean-Marie Gustave LE CLÉZIO : 1980, p.144)

Cet appel ne restera pas sans réponse. L'amour filial aura, en effet, son répondant maternel. Toutefois, si le point de vue nostalgique sus mentionné de Lalla est entièrement embrayé, la prise en charge de la séquence énonciative suivante est du ressort de l'énonciateur orchestre débrayé, qui offre l'opportunité de saisir implicitement la réplique maternelle :

« Alors tout à coup devant la petite fille perdue au beau milieu du champ de pierre et de poussière, il y a cet arbre sec. C'est un arbre qui est mort de soif ou de vieillesse, ou bien frappé par la foudre. Il n'est pas très grand, mais il est extraordinaire, parce qu'il est tordu dans tous les sens, avec quelques vieilles branches hérissées comme des arêtes et un tronc noir, fait de brins torsadés avec de longues racines noires qui sont nouées autour des rochers. La petite fille avance vers l'arbre, lentement, sans savoir pourquoi, elle s'approche du tronc calciné, elle le touche avec ses mains. Et d'un seul coup, la peur la glace tout entière : du haut de l'arbre sec, très longuement, un serpent se déroule et descend [...]. Le serpent descend sans se presser, il avance son corps gris-bleu vers le visage de la petite fille. Elle le regarde sans ciller, sans bouger, presque sans respirer, et aucun cri ne peut plus sortir de sa gorge. Soudain, le serpent s'arrête, la regarde. Alors, elle bondit en arrière, elle se met à courir de toutes ses forces, seules à travers les champs des pierres, elle court comme si elle allait traverser toute la terre, la bouche sèche, les yeux aveuglés par la lumière, le souffle sifflant, elle court vers une maison, vers l'ombre d'Oummi qui la serre très fort et caresse son visage ; et elle sent l'odeur douce des cheveux d'Oummi, et **elle entend sa parole douce.** » Jean-Marie Gustave LE CLÉZIO : 1980, p.144-145)

Ce mode spécifique de communication met non seulement en valeur le narrateur-dieu, mais invite aussi à s'interroger sur le rôle ou la place de celui-ci dans une perspective polyphonique dématérialisée. Le lecteur est, du reste, redevable à ce rôle énonciatif qui lui permet de comprendre, à demi-mot, les intentions de ces personnages suprahumains. Intentions qui sont vraisemblablement bonnes :

« **Es Ser ne vient pas toujours. L'homme du désert vient seulement quand Lalla a très envie de le voir [...]. Elle a besoin de lui, et il vient en silence, avec son regard plein de puissance. Elle est heureuse** quand elle est sur le plateau de pierre, dans la lumière du regard. » (p.89) ; « Quand elle est là, allongée sur le sable, loin des autres enfants de la Cité pleine de bruits et d'odeurs, et quand le ciel est très bleu, comme aujourd'hui, Lalla peut penser à ce qu'elle aime. Elle pense à celui qu'elle appelle Es Ser, le secret, celui dont **le regard est comme la lumière du soleil, qui entoure et protège.** » (Jean-Marie Gustave LE CLÉZIO : 1980, p.86)

S'il fallait donner un nom fantomatique à Es Ser ou à Lalla Hawa, la mère de Lalla, il ne serait pas incongru de les ranger dans la catégorie du visiteur qui est un fantôme non dangereux et dont la cause de son retour semble être l'amour qu'il voue aux siens. À voir l'état

d'âme de Lalla et les manifestations circonstanciées de ces deux ascendants, il est difficile d'éclipser, de ne pas souscrire à cette vision des choses. Cette fantomisation est donc à mettre à l'actif de l'héroïne Lalla. Il faut noter que le code matério-sélecteur justifie également la fantomisation de Lalla Hawa, la mère de l'héroïne¹². Par ailleurs, on retrouve dans *Étoile errante*, *Onitsha* et *Poisson d'or*, une autre forme de fantomisation dont le modus operandi est l'incarnation-réincarnation.

1.3. La fantomisation polyphonique par incarnation-réincarnation

L'incarnation selon *Le Petit Larousse* est l'acte par lequel un être spirituel, une divinité s'incarne, prend les apparences d'un être animé ; forme sous laquelle cet être apparaît. En ramenant cette appréhension sur le plan énonciatif, on dira que la fantomisation par incarnation consiste en la transposition des convictions d'un être ou d'un personnage (défunt) dans la vie d'un autre personnage¹³, en l'occurrence, le personnage principal¹⁴. Une telle incarnation impacte entièrement l'intrigue romanesque faisant du second le double parfait du premier. Il convient de signifier toutefois que la fantomisation par incarnation est, à quelques nuances près, semblable à l'incarnation dans le domaine théâtral où l'on fait jouer le rôle d'un personnage fictif voire d'une personne par une autre. Dans ce cas, on a rarement affaire à l'incarnation d'un personnage défunt¹⁵. Si l'incarnation est définissable comme le reflet d'un absent pour une cause quelconque par un être vivant, un personnage, en l'occurrence ; la réincarnation, elle, revient au défunt, à l'absent qui s'incarne dans un corps vivant de façon volontaire ou intentionnelle. Cette marque polyphonique fait notamment penser à la polyphonie musicale et attitudinale dont parlent Ducrot et Carel¹⁶ ou à l'hétérogénéité consitutitive d'Authier-Revuz¹⁷.

L'un des romans lecléziens de la présente étude qui répond véritablement à ce critère de définition demeure *Révolutions*. Le personnage défunt est, en l'occurrence, Jean Eudes Marro dont les convictions semblent être adoptées par son petit-fils Jean Marro. Ainsi, la phrase suivante de la tante Catherine contient en elle-même la question de la réincarnation du défunt aïeul en Jean Marro, le descendant, de façon programmatique :

« N'oublie pas, tu es Marro, de Rozilis, comme moi, tu descends du Marro qui a tout quitté pour s'installer à Maurice, tu es du même sang, **tu es lui.** » **Elle disait cela en serrant ses mains contre les tempes, et il sentait un frisson le parcourir, un vertige.** « **C'est lui qui est en toi, qui est revenu pour vivre en toi, dans ta vie, dans ta pensée. Il parle en toi. Ce que je te dis ne compte pas, parce que c'est lui qui te parlera. Si tu écoutes bien, tu l'entendras.** Pour moi c'est fini, la vie a été trop longue, je ne

¹² C'est dire que le code matério-sélecteur seconde le code modal. Es Ser dont le nom signifie le secret du point de vue modal est suffisamment fantomatique. L'héroïne gardera du reste secrètement toutes ses rencontres fantastiques. Voilà une des conséquences de la fantomisation : le nom du fantôme érigé en principe de vie.

¹³ L'incarnation ou la désincarnation ou encore la réincarnation peut se faire entre vivant (incarner les idées de son père par exemple) ou incarner les idées de ses aïeux, de Mohammed ou de Jésus (des personnes qui ne sont plus par exemple)

¹⁴ Celui-ci ne détient cependant pas ce monopole.

¹⁵ On parle généralement de représentation où l'action d'un personnage est représentée in extenso par un acteur.

¹⁶ Cf. Marion CAREL ET Oswald DUCROT « Mise au point sur la polyphonie », 2009.

¹⁷ Voir l'article « L'hétérogénéité énonciative », 1980 de Jacqueline, AUTHIER-REVUZ.

peux plus l'entendre, j'ai trop de souvenir, trop de chagrins, j'ai été obscurcie par la vie, mais toi, tu es libre, Jean, c'est toi qu'il a choisi ». (Jean-Marie Gustave LE CLÉZIO : 2003, p.53)

Jean Eudes Marro est un révolutionnaire, un humaniste. Ces traits révolutionnaires sont visibles chez Jean Marro à travers à la fois son refus de la colonisation ou de l'oppression et son admiration pour Parménide entre autres. Il y a donc là, en sourdine, la voix de l'ascendant chez le descendant. Autrement dit, celui-ci manifeste l'ethos de celui-là. Une telle réincarnation de Jean Eudes Marro tenait tellement Le Clézio à cœur qu'il ne résistera pas à la tentation de matérialiser la philosophie énonciative en question sur le plan anthroponymique. En effet, entre Jean Eudes Marro et Jean Marro, il n'y a que le prénom Eudes dont l'anagramme désué (désuet) explique de facto comment le premier n'est que la version ancienne (ou désuète) du second : c'est ici la preuve d'une certaine continuité existentielle de Jean Eudes Marro en Jean Marro. Le code matério-sélecteur vient ainsi confirmer davantage, ce que le code modal a révélé. On voit alors qu'il s'agit à la fois d'une réincarnation (l'ancêtre qui s'incarne dans le corps du petit fils) et d'une incarnation (le petit fils qui reflète son aïeul). En clair, le nom Jean Marro est en soi polyphonique et symbolique. La question de l'incarnation-réincarnation est, en réalité, caractéristique de l'œuvre et l'échange suivant en Jean et Jeanne Odile permet davantage de s'en faire une idée :

« Jeanne Odile a amené Jean sur les collines [...]. « Quand je mourrai, c'est ici que je reviendrai, je serai une chatte méchante et peureuse, et tous les gros tigrés viendront se battre pour moi. » Elle disait ça sans rire. « Et toi ? Comment tu voudrais revenir ? [...]. Elle racontait : "J'ai fait un drôle de rêve, j'entendais une voix qui me disait : « Quand tu meurs, tu dois revivre ta vie depuis le commencement" [...] ». (Jean-Marie Gustave LE CLÉZIO : 2003, p. 284)

Par ailleurs, *Onitsha* et *Poisson d'or* affichent également une telle perspective de fantomisation par incarnation dans leur énonciation respective. Dans le premier roman, c'est l'incarnation d'africanistes européens – comme Léo Frobenius – qui avaient beaucoup d'égards pour les civilisations et cultures africaines. Ainsi Fintan, le personnage principal, son père Geoffroy et sa mère Maou représentent-ils les admirateurs de ces occidentaux humanistes et objectifs dans leur approche des réalités africaines. Ses occidentaux ont une voix latente mais évidente dans l'énonciation des personnages en question¹⁸. Ici encore le code matério-sélecteur aide à comprendre la fantomisation en question, notamment en ce qui concerne Fintan. Fintan et Frobenius, deux anthroponymes aux lettres initiales similaires (F).

Cette similitude se fait plus visible quand on interroge l'anthroponyme Fintan. Ce nom dont l'origine *Vindo-senos*¹⁹ signifie « Blanc-Ancien », avec le don de métamorphose qu'on

¹⁸ En effet, cela fait penser aux deux formes de polyphonies (la polyphonie musicale (Dakouo, 2007) et à la polyphonie attitudinale) étudiées par DUCROT et CAREL.

¹⁹ Information disponible sur le site [https://fr.wikipedia.org/wiki/Fintan_\(mythologie_celtique\)](https://fr.wikipedia.org/wiki/Fintan_(mythologie_celtique)) et consulté le 25 janvier 2015.

reconnait à la figure mythique qui lui est attachée, a tôt fait de justifier l'apparement de Fintan à Frobenius : le premier²⁰ passe ainsi pour une transmutation du second.

Au niveau de *Poisson d'or*, c'est le marxisme qui fait écho dans les voix et l'être de Laïla, à travers la notion bien connue de la lutte des classes à laquelle elle était prédisposée du fait de sa position sociale. Réduite à l'esclavage, Laïla dont le nom signifie la nuit, n'a d'autre choix que la lutte. Le recours à des figures comme Fanon, Césaire, Zola, entre autres, sonne comme autant de marques de la polyphonie musicale exhument Marx. Une exhumation qui embaume l'énonciation littéraire de ce roman.

Dans *Étoile errante et Désert*, c'est Moïse et Lalla Hawa qui font l'objet d'incarnation respectivement de la part des héroïnes Esther et Lalla. La dernière, du fait du code matério-sélecteur et la première au regard du courage et de l'amour qu'elle voue à la terre promise sur fond de foi judéo-chrétienne et d'idéalisation de la figure de Moïse. Ainsi Jean Eudes Marro, Frobenius, Moïse, Lalla Hawa, sont-ils des êtres discursifs fonctionnant comme les doubles²¹, et qui « s'efforcent » de pérenniser leur image à travers respectivement des personnages principaux des œuvres supra mentionnées par l'entremise d'une coénonciation²² dématérialisée.

Par ailleurs, il convient de souligner que, si dans la plupart des cas, c'est beaucoup plus le code modal ou l'attitude qui demeure le procédé utilisé, dans les cas de *Désert*, *Révolutions* et *Onitsha*, on remarquera qu'en plus du code modal, le code matério-sélecteur constitue également un second procédé non moins important dans l'identification de la fantomisation polyphonique. Après avoir ainsi montré qu'il faut compter avec la fantomisation dans le système polyphonique leclézien, il importe à présent de se tourner vers quelques dimensions pragmatiques d'une telle polyphonicité.

2. Voix polyphoniques et grammaire énonciative de l'engagement

D'emblée nous entendons par grammaire énonciative de l'engagement un système énonciatif qui explique ou décrit les mécaniques d'engagement des énonciateurs sur la base d'indices polyphoniques. Les différentes voix énonciatives qui interagissent de façon matérialisée ou dématérialisée obéissent, à y voir de plus près, à une logique énonciative d'influence, une logique énonciative de l'engagement. Parmi les trois formes de fantomisation polyphonique étudiées précédemment, celles qui se prêtent le mieux à cette dynamique pragmatique sont les fantomisations polyphoniques par intrusion et par ré-incarnation. Les différentes voix polyphoniques en question fonctionnent comme des moteurs de l'action des personnages principaux dans les différents romans. Il est donc question ici de clarifier les affinités et rapports hiérarchiques qui lient les principales voix/voies énonciatives et, par ricochet, de dévoiler la politique d'action des personnages et voix concernés. Pour ce faire, nous nous servons aussi bien de la polyphonie linguistique que littéraire pour établir ce que

²⁰ À remarquer surtout que celui-ci accorde une grande importance à la culture africaine comme le fantôme Frobenius, qui se lit en lui à travers une approche de la polyphonie musicale et attitudinale, le faisait auparavant.

²¹ De façon générale, et à l'exception du fantôme de la disparition-réapparition, on trouve cette dose de réincarnation chez les autres.

²² Cf. RABATEL, 2007, pp.89-116.

nous appelons l'énoncé de l'engagement, c'est-à-dire l'agencement interactif et harmonieux des voix énonciatives en vue d'atteindre un but énonciatif donné. Après avoir lu les œuvres *Désert*, *Étoile errante*, *Poisson d'or* nous avons dégagé trois principales figures énonciatives de l'engagement : *l'hyperénonciateur*, *l'hypoénonciateur* et *le tuteur de relais*²³ (Cf. J. Barro, 2016).

2.1. L'hyperénonciateur

À titre définitionnel, *L'hypoénonciateur* est un énonciateur *fantomatique* en mal de toutes ses facultés énonciatives. Il est limité dans ses manœuvres élocutoires et est, par conséquent, en *sous-énonciation* comme le suggère le préfixe hypo²⁴. Il est le premier maillon essentiel de la grammaire énonciative de l'engagement. *L'hypoénonciateur*, pour être un peu plus clair, est un sous-énonciateur qui, de par son exemplarité, forge la sympathie, l'admiration et l'adhésion du héros ou de l'héroïne de la diégèse romanesque. Il peut être l'instigateur d'une telle admiration consciemment ou inconsciemment. Admiration qui prend forme à travers l'imitation et l'apparement. Dans le cas de l'instigation inconsciente ou indirecte, le personnage admirateur ou imitateur, pour une raison ou une autre, emboîte les pas à *l'hypoénonciateur* admiré dont la manifestation dans le roman est latente : c'est le cas des *hypoénonciateurs* respectivement de *Poisson d'or*, *Onitsha* et *Étoile errante*. Cette approche reste aussi valable pour l'instigation consciente ou suscitée à la différence qu'en ce cas, *l'hypoénonciateur* admiré manifeste sa présence de façon beaucoup plus patente : il en est ainsi de la figure énonciative en question dans *Désert*.

Dans *Étoile errante*, *Poisson d'or* ou *Révolutions*, *Onitsha* et *Désert* l'hypoénonciation a trait à des figures énonciatives qui sont respectivement Moïse²⁵, Marx et Jean Eudes Marro, Frobenius et Es Ser. Ces hypoénonciateurs se font entendre, d'une manière ou d'une autre, dans l'énonciation, à travers les héros et héroïnes qui sont en réalité leurs porte-paroles ou porte-étendards. Ainsi les hypoénonciateurs, en général, sont-ils implicitement ou explicitement « dans le coup »²⁶ – pour parler comme Sartre – dans la mesure où, les philosophies défendues par les personnages principaux²⁷ des différentes œuvres sont les leurs et dont ils souhaitaient voir d'ailleurs le rayonnement. De telles philosophies sont donc comparables à des voies déjà tracées qui ne demandaient que des passagers s'en servent assurément à bon compte, mais aussi en l'honneur des devanciers. En cela, il n'est sans doute

²³ Il s'agit de concepts énonciatifs que nous avons conçus pour appréhender ou analyser la dynamique énonciative de l'engagement.

²⁴ C'est le fait pour un énonciateur fantomatique de s'énoncer ou de se faire entendre dans l'énonciation à travers une voix matérialisée. C'est donc une voix en sourdine.

²⁵ Dans ce roman, on note la présence d'un autre personnage fantomatique à savoir, le narrateur hétéro extradiégétique. Toutefois, le statut fantomatique de celui-ci ne lui confère pas les qualités de tuteur ou d'hypoénonciateur ainsi que nous l'entendons. Jacob est également un hypoénonciateur dans ce roman.

²⁶ Cette idée sartrienne fait allusion surtout à l'engagement de l'écrivain. Il convient de signifier qu'au-delà des hypoénonciateurs dont le régime de manifestation principal est l'incarnation-réincarnation, c'est tous les hypoénonciateurs qui sont engagés de quelque manière que ce soit aux côtés des héros et héroïnes romanesques en question.

²⁷ D'une manière générale, chaque personnage principal est une incarnation d'au moins un hypoénonciateur du roman où il se trouve.

pas inopportun de considérer ces personnages diégétiques comme des *hyperénonciateurs* engagés sur une voie qu'ils entretiennent.

2.2. L'hyperénonciateur

Le deuxième maillon de cette grammaire énonciative de l'engagement est l'*hyperénonciateur*. Cette dénomination, cet intitulé a le mérite de créer une différenciation fonctionnelle nette entre les hypoénonciateurs qui se situent à un niveau « para ou métadiégétique » et les personnages héros et héroïnes logés toujours à la sphère diégétique, à la sphère de l'action pourrait-on dire. Héros et héroïnes qui sont associés audit intitulé. En clair, ce sont ceux-ci qui ont, en l'occurrence, la qualité d'hyperénonciateur²⁸, et potentiellement, tous les personnages dotés d'une matérialité vocalique autonome.

Le préfixe hyper (au-dessus) dans hyperénonciateur a trait à l'émergence d'un énonciateur sur les traces d'un autre (ancien notamment) qui se trouve limité dans ces opérations énonciatives. L'hyperénonciateur répond donc à un hypoénonciateur qu'il actualise d'une manière ou d'une autre. L'opposition hypoénonciateur/hyperénonciateur pourrait être caricaturé par les registres dialectiques ancien/nouveau, passé/présent, latent/patent dans une certaine dynamique genettienne de l'hypotexte et de l'hypertexte.

Dans cette perspective, les *hypoénonciateurs* sont une source d'espoir, un tremplin ou une voie d'issue pour les *hyperénonciateurs*. En retour, les *hyperénonciateurs* constituent des appuis pour les *hypoénonciateurs* dans la mesure où ils sont leurs représentants actifs ou pragmatiques par qui passent le rayonnement des diverses philosophies et valeurs individuelles ou collectives. En d'autres termes, si le mode de pensée des *hypoénonciateurs* est un viatique pour les *hyperénonciateurs*, force est de constater que ces derniers, par leur statut diégétique pragmatique, se révèlent les voies privilégiées de continuation, d'assomption ou de concrétisation de rêves de leurs devanciers *hypoénoncés*.

Dans *Désert*, l'hyperénonciatrice est Lalla sur qui l'hypoénonciateur Es Ser et l'hypoénonciatrice Lalla Hawa ont jeté leur dévolu. Au titre d'*Étoile errante*, *Poisson d'or*, *Onitsha* et *Révolutions*, c'est successivement Esther, Laila, Fintan et Jean Marro qui sont les prolongements, les héritiers ou les hyperénonciateurs des hypoénonciateurs que sont respectivement Moïse, Marx, Frobenius et Jean Eudes Marro. Il est peut-être important de noter que l'anthroponyme « Eudes » dans Jean-Eudes qui donne l'anagramme désuet (ancien) porte en lui-même la problématique hypoénonciative. En revanche, l'absence d'un tel anthroponyme chez Jean Marro le petit fils semble préfigurer la dynamique du renouvellement, de la réincarnation, de l'hyperénonciation en somme. Après, la précision de l'identité de l'hyperénonciateur, il convient de s'intéresser à la troisième catégorie d'énonciateur appelée tuteur de relais.

²⁸Certes, ils n'en ont pas le monopole, mais l'étude ici se focalise sur eux au regard de certains critères de pertinence énonciative et analytique.

2.3. Le tuteur de relais

Le troisième maillon de cette poétique de l'engagement sur fond de polyphonie est le tuteur de relais. Celui-ci est situé sur le même plan ou dans le même monde diégétique que l'hyperénonciateur, avec toutefois des attributions différentes. Il sert d'intermédiaire, voire de couloir de transmission des « doléances » des hypoénonciateurs, « doléances » qu'il transmet aux représentants actifs ou pragmatiques de ceux-ci, à savoir, les hyperénonciateurs. On pourrait dire également que le tuteur de relais distille ou exhume les ressources hypoénonciatives nécessaires à une assomption hyperénonciative. Par exemple un personnage-héros (hyperénonciateur) peut se réaliser à partir des informations reçues « sur » un hypoénonciateur.

Dans les œuvres du corpus, le mécanisme énonciatif de relais est éclatant avec, cependant, des disparités en termes de mode de transmission. Dans *Désert* et *Révolutions*, les tuteurs de relais partagent des affinités majeures. En effet, en parfaites messagères, Aamma et la tante Catherine, à travers diverses formes de récits, légendes, épopées et contes, instruisent Lalla et Jean Marro respectivement dans les deux œuvres en question. Pour que le message produise l'effet escompté, celles-ci passeront notamment par le tremplin de l'itérativité des récits dont le contenu informatif centralise l'envoyeur implicite qu'est le « fantôme » ou l'hypoénonciateur idolâtré. Une espèce de pédagogie énonciative car, comme le dit si bien un adage africain : « Pour que le chemin ne soit pas mangé par l'herbe, il faut plusieurs va-et-vient ». Dans cette même perspective, le sujet de l'énonciation multiplie les personnages doués d'une quelconque compétence à même de permettre de remplacer ou de suppléer les tuteurs de relais. Au soir de sa vie, la tante Catherine sera suppléée par la tante Eléonore dans *Révolutions* et Aamma sera aidée dans sa tâche par Naman le pêcheur dans *Désert*.

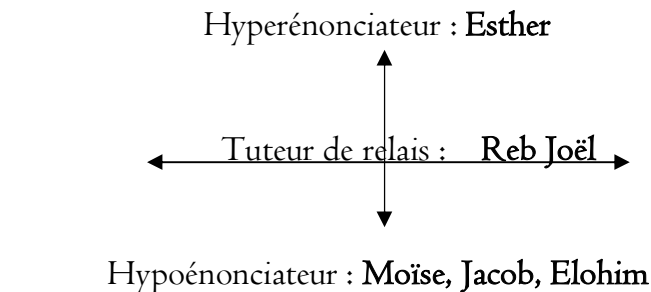
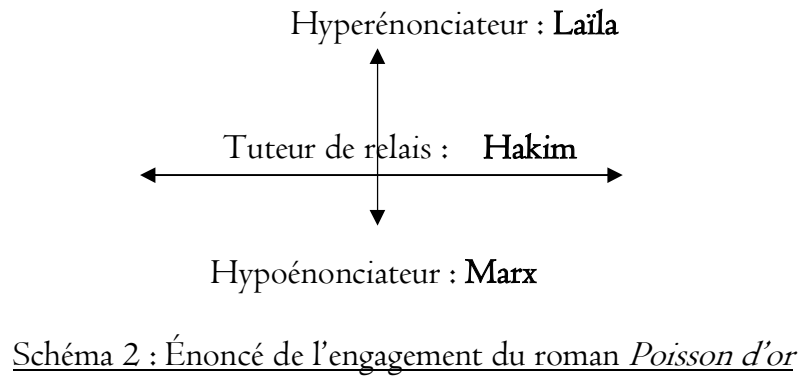
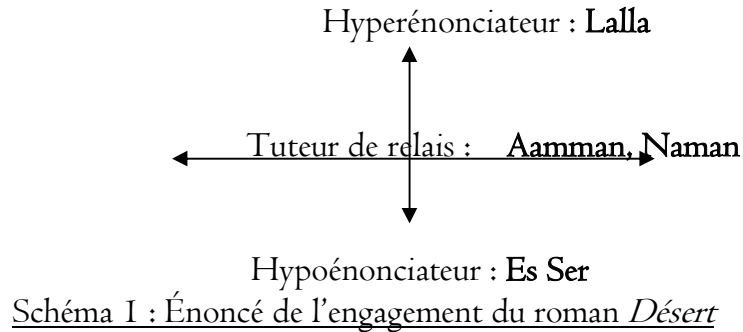
Dans *Étoile errante*, *Onitsha*, *Poisson d'or*, les tuteurs de relais sont respectivement Reb Joël, Geoffroy, et Hakim entre autres²⁹. Le premier initie Esther à *La Bible* où est magnifié l'hypoénonciateur ; le second, transmet à son fils le désir et le respect de l'Afrique, le troisième dont le nom signifie « sage, philosophe » enseigne Laïla aux idées révolutionnaires, à la philosophie marxiste. Ainsi ces tuteurs de relais sont-ils en contact direct avec les hyperénonciateurs, locomotives de l'action romanesque. Cette grammaire énonciative de l'engagement sur fond de polyphonie peut être représentée schématiquement ainsi qu'il suit.

2.4. Récapitulation schématique

La grammaire énonciative de l'engagement peut s'énoncer et s'articuler autour des trois figures constitutives en forme de croix dont l'axe horizontal représente l'axe de l'intermédiation du tuteur de relais. Quant aux hyperénonciateur et hypoénonciateur, ils se positionnent respectivement aux extrémités supérieure et inférieure de l'axe vertical. Le

²⁹ Dans le roman en question, on pourrait adjoindre M. Richoudi à Hakim et Bony à Geoffroy au regard de leurs apports respectifs en faveur des hyperénonciateurs que sont Laïla dans *Poisson d'or* et Fintan dans *Onitsha*.

système polyphonique de trois romans sert d'exemple à savoir *Désert*, *Poisson d'or* et *Étoile errante*.



On aurait pu ajouter également les schémas de l'énoncé de l'engagement des romans *Révolutions* et *Onitsha*. Mais nous nous limitons à ces trois schémas à titre illustratif. Il est vrai, nous sommes parti du paradigme genettien de l'hypertexte et de l'hypotexte pour construire le couple hyperénonciateur et hypoénonciateur. S'il fallait trouver une métaphore paradigmatique dans l'analyse grammaticale classique, nous dirions que l'hyperénonciateur et l'hypoénonciateur correspondent respectivement au sujet apparent et au sujet réel de la phrase impersonnelle du genre « Il manque un stylo ». On le voit bien, en termes de polyphonie, les

deux sujets disent la même chose par l'intermédiaire du verbe manque, lequel verbe au niveau paradigmatique joue le rôle du tuteur de relais, un rôle d'intermédiation.

Conclusion

L'étude que nous venons de mener nous a révélé que la polyphonie littéraire et la polyphonie linguistique sont complémentaires dans l'étude du texte littéraire. Elle nous a également montré que la voix peut s'exprimer sans la présence physique et dans le silence. Tout ceci a contribué à confirmer chez Le Clézio une manifestation singulière de la polyphonie : la *fantomisation polyphonique*. Cette fantomisation polyphonique se décline en plusieurs figures énonciatives dont le mutant, l'intrus et l'*incarneur*. L'ensemble des principales voix en interaction s'inscrivent par ailleurs dans une perspective pragmatique de manipulation énonciative. Puisque les différentes voix s'inscrivent dans une perspective pragmatique, nous avons entrepris alors d'examiner cette mécanique d'action des voix. Ce qui a abouti à la mise en évidence d'un énoncé, d'une grammaire de l'engagement.

Chez Le Clézio, les voix sont hiérarchisées, corrélées selon une logique très millénaire, dans une certaine perspective du vieillard-bibliothèque auquel il faut se référer pour profiter de sa riche sagesse. Ce vieillard-bibliothèque leclézien est immortel donc intemporel et atemporel. Il s'inscrit dans la dynamique de ce que Ki-Zerbo nomme « l'équation des générations » : « Réinvestir le passé dans le présent pour l'avenir³⁰ ». Les personnages-héros / héroïnes appelé(e)s hyperénonciateurs / hyperénonciatrices idéalisent, en effet, des hypoénonciateurs qui sont, à leurs yeux, des modèles à suivre. Cette posture énonciative fait des premiers les exécutants des programmes et philosophies des seconds, à travers un jeu de miroir où ceux-là sont les représentants de ceux-ci dans la diégèse ou dans l'exécution des actions. Cette relation représenté-représentant est facilitée par un tiers appelé tuteur de relais. Signalons que cette approche énonciative s'est faite sous les éclairages scientifiques de Yves Dakouo, en sa qualité de directeur de la thèse d'où provient l'essentiel du contenu de l'article. Nous lui devons cette reconnaissance dans ces mélanges qui lui sont dédiés.

Cette réflexion se veut une contribution à l'élaboration d'une poétique et d'une praxis de la polyphonie énonciative. Elle s'inscrit dans une logique de formalisation ou de théorisation de l'énonciation de l'engagement dont les études ultérieures contribueront sans doute à affiner et à comprendre davantage le mode de fonctionnement.

Références bibliographiques

Aron, Paul. & al. (2005). « La part de l'énonciateur dans la construction interactionnelle des points de vue ». *Le dictionnaire du littéraire*. in RABATEL Alain (Dir.). *Marges linguistiques*. n° 9. 115-136.

³⁰ Joseph KI-ZERBO. Op. Cit., p.14.

- Barro, J. (2016). *Pragmatique et communication littéraire : l'hétérogénéité énonciative chez Le Clézio*. Thèse de doctorat unique. Lettres. Université Ouaga I Pr Joseph Ki-Zerbo. Ouagadougou.
- Benveniste, É. (1966) *Problème de linguistique générale*. Paris : Gallimard.
- Carel, M. & Ducrot, O. (2009) « Mise au point sur la Polyphonie ». *Langue française*. n° 164. 33-44.
- Dakouo, Y. (2007). « Écriture et modélisation musicale ». *Cahiers du CERLESH*. Université de Ouagadougou. 115-134.
- Diouf, A. (2010). *La voix narrative et ses effets dans l'oeuvre de Marguerite Yourcenar*. Thèse de doctorat lettres. Université Paris 13.
- Doron, R. & Parot, F. (1991). *Dictionnaire de psychologie*. Paris : puf.
- Ducrot, O. (1984). *Le dire et le dit*. Paris : Minuit.
- Kerbrat-Orecchioni, C. (1980). *L'énonciation : de la subjectivité dans le langage*. Paris : Armand Colin.
- Ki-zerbo, J. (2002). *Histoire de l'Afrique noire d'hier à demain*. Paris : Hatier.
- La Bible : Traduction œcuménique*. (1994). Paris : Ed. CERF. 5e édition.
- Ladrière, J. & al. « ENGAGEMENT », *Encyclopædia Universalis*. en ligne, consulté le 20 février 2016. URL : <http://www.universalis.fr/encyclopedie/engagement/>
- Le Clézio, J.-M. G. (1980). *Désert*. Paris : Gallimard.
- Le Clézio, J.-M. G. (1992). *Étoile errante*. Paris : Gallimard.
- Le Clézio, J.-M. G. (1963). *Le Procès-verbal*. Paris : Gallimard.
- Le Clézio, J.-M. G. (1991). *Onitsha*. Paris. Gallimard.
- Le Clézio, J.-M. G. (1997). *Poisson d'or*. Paris : Gallimard.
- Le Clézio, J.-M. G. (2003). *Révolutions*. Paris : Gallimard.
- Lecointre, S. & Le Galliot, Jean. (1973). « Le je(u) de l'énonciation ». in : *Langages*. n°31. 64-79.
- Merley, Ph. & al. (2005). *Le Petit Larousse*. Paris : Ed. Larousse.
- Rabatel, A. (2010). « Retour sur les relations entre locuteurs et énonciateurs : des voix et des points de vue ». *Recherches linguistiques*. n°32 .357-373.
- Sartre, J.-P. (2003). *Situation III. Lendemain de guerre*. Paris : Gallimard.
- Todorov, T. (1981). Mikhaïl Bakhtine : *Le principe dialogique - Écrits du Cercle de Bakhtine*. Paris : Seuil.

LA FIGURE DE LA FEMME DANS L'ŒUVRE POÉTIQUE DE JUSTIN STANISLAS DRABO

Pingdwindé Hervé KINDA

Université Joseph KI-ZERBO

hervekinda6@gmail.com

Bruno TIENDREBEOGO

Université Joseph KI-ZERBO

tiendrebeogobruno2@gmail.com

Résumé

La présente réflexion ambitionne de traiter de la question de la figure de la femme dans l'œuvre poétique de J. S. Drabo, composé de deux recueils, à savoir, *La magie des lucioles* (2014) et *Les Terres amères* (2017). La femme fait l'objet d'une description particulière dans l'écriture poétique de l'écrivain. Malgré les efforts de sensibilisation, les préjugés sur la femme demeurent, en effet, encore, dans les sociétés actuelles. L'étude, s'appuyant sur la stylistique littéraire de J. Gardes Tamine, permet de découvrir que l'auteur inscrit la réhabilitation de l'image de la femme au cœur de sa poésie. L'étude procède, en effet, d'une démarche descriptive, prenant en charge les axes d'analyse textuelle proposés par J. Gardes Tamine, pour mettre en lumière cette idéologie. Cette démarche descriptive permet de découvrir les axes suivants : phonique, morphosyntaxique, lexical, sémantique et rhétorique. Ce combat consiste à présenter la femme comme une victime sociale, vertueuse et actrice pour le développement.

Mots-clés : œuvre poétique ; posture idéologique ; recueils ; style.

Abstract

This reflection aims to address the issue of the figure of women in the poetic work of J. S. Drabo, which consists of two collections, namely, *La magie des lucioles* (2014) and *Les Terres amères* (2017). Women are described in a particular way in the writer's poetic writing. Despite efforts to raise a wareness, prejudices against women still remain in today's societies. The study, based on the literary stylistics of J. Gardes Tamine, reveals that the author places the rehabilitation of the image of women at the heart of his poetry. The study takes a descriptive approach, using the axes of textual analysis proposed by J. Gardes Tamine to highlight this ideology. This descriptive approach reveale the following axes: phonetic, morphosyntactic, lexical, semantic, and rhetorical. This struggle consists of presenting women as social victims, virtuous, and actors for development.

Keywords: poetic work; ideological stance; collections; style.

Introduction

J. S. Drabo est une figure de la nouvelle génération de poètes au Burkina. La réflexion sur le discours féminin en littérature est généralement menée par des auteures féminines. Nous avons des figures marquantes telles que S. H. Kam, B. Dao, M. Sawadogo, entre autres. Rappelons, au sujet de la poésie, que celle-ci fait l'objet depuis longtemps d'un procès. Ce procès se justifie par son caractère passif, lyrique, esthétique, ésotérique à côté des genres prosaïques comme le roman, le théâtre, la nouvelle dont le caractère engagé se laisse aisément apercevoir. Cette mauvaise réputation de la poésie née des préjugés est liée à la méconnaissance réelle du rôle utilitaire de la poésie. La dimension esthétique et lyrique n'a fait que cacher les

fonctions utilitaires de l'œuvre d'art. L'énoncé poétique de J. S. Drabo est construit au moyen des procédés littéraires structurant sa pensée. Sa production se laisse traverser par le style châtié, lequel lui permet de participer d'une certaine manière à la sculpture des consciences masculines sur le traitement que celles-ci réservent à la femme. L'approche théorique que nous adoptons est la stylistique envisagée selon J. Gardes Tamine qui propose les niveaux d'analyse suivants : phonique, morphosyntaxique, lexical, sémantique, rhétorique. Pour celle-ci, « la première tâche de l'analyse stylistique consiste ainsi à relever et à classer les faits de langue en fonction de ces niveaux » (J. Gardes Tamine, 2010, p.17). L'objectif général de l'étude est de cerner le positionnement idéologique de l'auteur au sujet de la femme. L'objectif spécifique premier est d'identifier les procédés littéraires mis à contribution par l'auteur pour traiter du sujet de la femme. Le second objectif spécifique est de dégager les attributs du sujet féminin dans l'œuvre poétique de l'œuvre poétique de l'écrivain. Quel est le positionnement idéologique du poète face au sujet de la femme ? Quels sont les traits linguistiques structurant l'œuvre poétique de J. S. Drabo ? Quels sont les traits discursifs de l'œuvre poétique de J. S. Drabo ? Quels sont les attributs de la femme dans l'œuvre poétique de Drabo ? Nous pouvons d'ores et déjà signaler que le poète inscrit dans sa ligne de défense la réhabilitation de l'image de la femme. Les procédés littéraires se résument aux procédés phoniques, aux procédés morphosyntaxiques et aux procédés rhétoriques. La femme est à la fois un sujet marginal, un sujet plein de vertus et un sujet promoteur du développement.

I. Cadres théorique et conceptuel

Le présent travail se fonde sur la stylistique littéraire suivant la démarche proposée par J. Gardes Tamine sur le texte poétique. En choisissant la stylistique littéraire, nous voudrions, faut-il le rappeler, montrer comment les phénomènes stylistiques du texte poétique drabolien rendent compte de la situation de la femme. Cette stylisticienne est de ceux qui ont effectué des travaux en stylistique, notamment sur le texte poétique, à côté de J-M. Adam, R. Jakobson, M. Riffaterre, etc.

On peut d'ores et déjà définir la stylistique comme la discipline scientifique étudiant les qualités littéraires, les particularités d'écriture et les littéarités du texte littéraire. Elle est la fille héritière de la rhétorique réduite à l'élocution, qui se résume à l'étude des figures du style. La stylistique est une discipline qui a traversé plusieurs courants que l'on peut regrouper en deux groupes : la stylistique de la langue parlée ou de l'expressivité avec C. Bally (1909) et la stylistique littéraire. La stylistique littéraire prend en compte la stylistique du choix et des moyens d'expression chez J. Marouzeau (*Précis de stylistique française*, 1969) et ses épigones, la stylistique philologique ou génétique théorisée par L. Spitzer (*Études de style*, 1979), la stylistique structurale (*Essais de stylistique structurale*, 1971) développée par M. Riffaterre et la sémiostylistique avec G. Molinié (*La stylistique*, 1993). De J. Marouzeau, à G. Molinié, l'objet de la stylistique s'oriente vers le texte et plus ouvertement la littéarité du texte littéraire. Déjà, le chercheur franco-américain M. Riffaterre (1979, p.8) rejette totalement l'idée selon laquelle le style est consubstantiel à son auteur et relie le style au texte :

Le texte fonctionne comme le programme d'un ordinateur pour nous faire faire l'expérience de l'unique. Unique auquel on donne le nom de style, et qu'on a longtemps confondu avec l'individu hypothétique appelé auteur : en fait, *le style, c'est le texte même*.

Pour C. Stolz (2006, p. 21), « La stylistique appréhende le texte comme une forme-sens ». La stylistique moderne consiste désormais en la « description systématique des ressources et des finalités de l'expression » (H. Suhamy, 2013, p.12). Cela sous-entend que ces ressources sont à rechercher dans la surface phénoménale du texte. Pour rappel, c'est après la disparition de la stylistique dans la décennie 1970-1980 des rangs des sciences du langage au profit de la sémiotique, le structuralisme, etc. que G. Molinié (1993, p.208) a perçu la nécessité de la « ressusciter », avec des orientations claires :

Voilà l'horizon de la stylistique. Descriptive et interprétative à la fois, interprétative pour pouvoir significativement décrire le sens et descriptive pour pouvoir rigoureusement dessiner les axes d'une esthétique verbale. Cette étape supérieure où l'on cerne les modèles et les enjeux de la mise en œuvre des processus de signification s'insère bien sûr dans l'ensemble des recherches en sémiotique : sémiotique de l'art verbal, donc une sémiostylistique...

La sémiostylistique rapproche le texte à son destinataire : le lecteur. La démarche descriptive que propose G. Molinié nourrit les réflexions, dont celle de J. Gardes Tamine qui rejette fondamentalement la sémiostylistique en l'assimilant à l'énonciation.

Quant au concept de « style », il est défini de plusieurs manières par les auteurs. Bouffon (1872), au départ, évoquait l'intime relation entre le style et son auteur : « Le style, c'est l'homme même ». Les épigones de C. Bally (J. Marouzeau et M. Cressot) vont lui donner une acception particulièrement en lui attribuant le principe du choix parmi les moyens d'expressions. De leurs travaux, le style s'ouvre à la dimension de l'écart ou la transgression par rapport à une norme. Cela apparaît dans les travaux de L. Spitzer qui emploie le concept de « déviation stylistique » pour désigner « le fait de style ». Le poéticien russe R. Jakobson (1963 ; 1973 ; 1977) remplace la notion de « style » par celle de « littérarité », c'est-à-dire l'essence-même de l'œuvre littéraire. La littérarité, c'est ce qui confère à une œuvre donnée son statut littéraire. Dans le cas précis de l'œuvre poétique, on parlera de poéticité. Chez le chercheur franco-américain M. Riffaterre, la notion de « déviations stylistiques » est remplacée par celle de contraste ou les éléments imprévisibles dans un texte donné. Le phénomène stylistique est désormais à chercher à l'intérieur du texte et non chez l'auteur.

La stylistique moderne emploie le mot « style » pour désigner tantôt les spécificités de l'expression du sujet parlant ou écrivant, tantôt l'emploi expressif d'un phénomène linguistique dans un texte, tantôt les ressources langagières participant de l'encodage ou du décodage du texte. C'est pourquoi, portant leur choix sur les faits langagiers du texte, des stylisticiens comme J. Gardes Tamine et G. Molinié proposent que « la première tâche de l'analyse stylistique consiste ainsi à relever et à classer les faits de langue en fonction de ces niveaux » (J. Gardes Tamine, 2010, p.17). Ces niveaux d'analyse sont les suivants : phonique,

morphosyntaxique, lexical, sémantique, rhétorique, métrique (pour le texte poétique) et rythmique.

2. Cadre méthodologique

La présente analyse s'appuie, en rappel, sur les axes d'analyse textuelle proposés par J. Gardes Tamine, dans son ouvrage intitulé *La stylistique* (2010), pour examiner les procédés définitoires de l'œuvre poétique de J. S. Drabo en lien avec la question de la femme. J. Gardes Tamine (2010, p. 17) part du principe selon lequel :

Le texte est le résultat d'une association, d'un jeu de complémentarité et de différenciation entre différents niveaux, phonique, morphologique, syntaxique, lexical et sémantique, rhétorique, métrique et rythmique. La première tâche de l'analyse stylistique consiste ainsi à relever et à classer les faits de langue en fonction de ces niveaux.

Pour parvenir à cette alliance de « forme-fond », le recours à une méthode mixte alliant faits quantitatifs et faits qualitatifs s'avère nécessaire. La méthode quantitative suppose le relevé et la catégorisation des procédés de l'œuvre poétique drabolien en lien avec la femme. La méthode qualitative vise à les présenter, à les décrire et interpréter leurs choix. Les différents niveaux d'analyse du texte permettent, sans doute, d'aller des détails vers l'ensemble avec l'assurance de définir la littéarité du texte de l'auteur et la conscience idéologique de l'auteur. Cette méthode, au regard de sa rigueur analytique et catégorielle, se révèle efficace en matière d'investigations stylistiques pour scruter la littéarité ou la poéticité d'un texte poétique comme celui de J. S. Drabo. Les données textuelles de littéarité qu'offre le corpus, *La magie des lucioles* et *Les Terres amères* en termes de matériel stylistique conséquent et pertinent, reposent sur les niveaux phonique, morphosyntaxique, lexical, sémantique et rhétorique. Tout ce travail résulte, en amont, d'une lecture préalable des textes de l'auteur, afin d'en dégager les éléments structurels.

3. Description des traits du style de l'auteur

3. I. Niveau phonique

Le premier niveau d'analyse d'un texte est fondé sur l'agencement des sons. Le niveau phonique se rapporte à « l'étude des récurrences phoniques d'un texte, qu'elles soient obligatoires [...] en poésie ou en prose » (J. Gardes Tamine, 2010, p. 17). La présente analyse se propose de scruter les phénomènes musicaux suivants : l'allitération et l'assonance.

3. I. I. L'allitération

L'allitération, quant à elle, porte sur la répétition de consonnes ou de sons consonantiques à l'intérieur d'un énoncé, d'un syntagme, d'une phrase et d'une strophe. L'allitération est reconnue comme une figure de style par certains stylisticiens comme P. Bacry. Celui-ci la présente comme l'un des traits définitoires du texte poétique :

Mais c'est bien sûr dans la poésie, où les sonorités jouent un rôle essentiel, que l'allitération est le plus répandue. C'est d'ailleurs l'une des premières figures que l'on rencontre lorsqu'on se frotte à l'interprétation des textes poétiques, où elle est facilement reconnaissable. (P. Bacry, 1992, p. 291).

Nous pouvons illustrer son usage à travers « Les plaintes » (p.40) extrait de *La magie des lucioles* :

J'avais toujours rêvé la sereine vie de Pénélope :
Offrir à un seul cœur mon débordant amour
Et en recevoir en retour.

Dans cet extrait, nous pouvons relever l'allitération en [r] du premier au troisième vers. La répétition de cette consonne rappelle, bien entendu, le roulement de la pierre, du tambour que l'instrumentaliste joue avec dextérité et du cri strident qui produit un lointain écho. Son emploi dans ce contexte pourrait suggérer les larmes de la femme en détresse.

3. 1. 2. L'assonance

Au sujet de l'assonance, P. Bacry (1992, p. 288) nous en présente le contexte étymologique en ces termes :

Le terme d'assonance, en particulier, a d'abord désigné ces retours de la même voyelle dans la dernière syllabe non muette de plusieurs vers successifs, tels qu'on les trouve dans les premières chansons de geste, avant qu'apparaisse la rime.

Par un glissement sémantique, l'assonance devient une succession de toute voyelle ou de son vocalique à l'intérieur d'un énoncé, un syntagme, une phrase et une strophe. Ce phénomène stylistique est perceptible dans l'extrait suivant :

J'avais toujours rêvé la sereine vie de Pénélope
[...]
Mais je n'ai jamais connu cette joie féminine
[...]
Je rêve d'une vie sereine comme un lac,
Je rêve d'une vie berceuse comme un hamac.
(« Les plaintes », p. 40)

Nous avons dans cette séquence la répétition de la voyelle aigüe [ɛ] qui pourrait sémantiquement suggérer les cris aigus de la femme.

3. 2. Niveau morphosyntaxique

Le niveau morphosyntaxique est « l'étude des catégories de mots et de leur formation, étude des schémas de phrase, de l'ordre des mots... » (J. Gardes Tamine, 2010, p.17). À ce niveau précis, nous pouvons dégager des procédés fondés sur des inversions stylistiques.

3. 2. 1. *Les pronoms personnels*

Les pronoms personnels, à l'instar de tous les autres types, ont pour rôle d'assumer la même fonction syntaxique du nom ou du groupe nominal auquel il se substitue. Considérons le poème intitulé « Les savantes » extrait des *Terres amères* :

Elles sont ménagères
Elles sont couturières
Elles sont colporteuses
Elles sont brocanteuses
Elles sont analphabètes
Elles sont aux champs
Elles sont aux marigots
Elles sont aux meules
Elles sont aux spatules
Elles sont aux rouets
Elles sont la patience
Elles sont la science
Elles sont la magie
Elles sont la poésie

Nous constatons, dans cet extrait, l'emploi du pronom personnel « Elles ». Cela se lit comme un choix stylistique. Une lecture attentive permet de nous rendre compte que le pronom « Elles » se rapporte aux femmes. Les attributs « ménagères », « couturières », « colporteuses », « brocanteuses », sans doute, renvoient aux métiers de femmes. De même, les attributs tels que « la patience », « la science », « la magie » et « la poésie », tous au féminin, précédés du déterminant féminin « la » confirment qu'il s'agit des femmes. L'usage des circonstanciels de lieu « aux champs », « aux marigots », « aux meules », « aux spatules », « aux rouets » permet de situer les endroits où s'exercent les activités des femmes. Ce sont les attributs et circonstanciels de lieu qui confirment ici que le pronom « Elles », employé comme sujet dans ces séquences, a pour référent « femmes ». Mais, la référence aux femmes se justifie par ailleurs par le titre « Les savantes ». En parlant du « pronom personnel sans référent » pour parler justement du « il » impersonnel, B. Buffard-Moret (2009, p.88) fait remarquer que celui-ci n'est qu'« un substitut abrégatif » ou « un simple « représentant » d'un élément présent dans le cotexte, le plus souvent antécédent : c'est un pronom anaphorique ».

Ce phénomène stylistique s'observe également dans le poème intitulé « Les Termites » (p.51) extrait des *Terres amères* :

Elles sont les bruyants éclats de rires gais
Qui éloignent les goules de vos sombres heures,
Elles sont les irrésistibles étreintes en chaleur
Qui embrasent la rage de vos spleens d'un trait !

Elles sont les dithyrambiques proses écloses
Qui ne cessent de chanter vos glorieux faits,
Elles sont les fidèles amicaux baisers frais
Qui réchauffent vos frileuses lèvres roses !

Comparativement au premier extrait illustratif, il est donné de constater que le pronom personnel « Elles », employé dans ce poème n'a aucun référent explicite. Seule une représentation mentale permet de se rendre compte que le pronom personnel « Elles » est mis pour « les femmes », probablement en raison du genre.

3. 2. 2. *L'adjectif qualificatif*

V. Hugo, cité par B. Buffard Moret (2009, p. 80), souligne que l'adjectif qualificatif « est la graisse du style ». La stylisticienne fait remarquer que « la catégorie adjectivale doit être l'objet d'une grande attention car elle est en particulier un lieu privilégié de subjectivité ». Dans l'œuvre poétique de l'auteur, des passages en lien avec le discours féminin se sont vus développer grâce à l'adjectif qualificatif. C'est ce qui se dégage dans « Une veuve joyeuse » extrait de *La magie des lucioles* :

Lorsque l'âme de son époux s'enfuit dans la **sombre**
Fosse de l'oubli, la veuve ne perdit pas des secondes :
Aux fards, gaze et senteurs, atout des **jeunes belles blondes**,
Elle s'en remit pour espérer plus **charmante** ombre

Dans cette strophe, l'on peut remarquer la présence d'adjectifs qui meublent le discours. L'adjectif « sombre » placé à la fin du premier vers forme avec le nom « ombre » du quatrième vers un reflet rimique. L'adjectif « sombre » a pour fonction épithète du nom « Fosse », rejeté dans le deuxième vers. Pour être précis, nous dirons qu'il est épithète antéposé au nom qu'il qualifie. Le même schéma syntaxique s'observe dans le groupe nominal « charmante ombre ». L'on perçoit l'adjectif « charmante » qualifier le nom « ombre » et se placer avant celui-ci. Dans le troisième vers, le comportement syntaxique de l'adjectif épithète s'inverse. Commençons par rappeler que le mot « jeunes », s'il est admis comme un substantif, c'est justement en raison du phénomène de la substantivation, parce qu'au départ, il est un qualificatif. À cet adjectif substantivé qui rappelle « la dérivation impropre » selon l'appellation de G. Maurice (2009), s'alignent les adjectifs « belles » et « blondes ». Cette association d'adjectifs fait agrément en poésie.

Dans « Le Souffle des meules » (p. 13) extrait des *Terres amères*, l'on constate l'usage d'une pléthore d'épithètes :

Je me souviens encore de cette nuit **éplorée, désespérée, égarée** telle une brebis dans l'**écarlate** spirale
d'une tempête
Je me souviens encore de cette forêt **mystérieuse**, du hululement **lugubre** de ses ténèbres, de ses
vautours **assoiffés** de sang
Je me souviens encore des doigts **squelettiques, squameux, ardents, impitoyables** de ces **austères**
ombres **religieuses** des rites

Dans le premier verset, on peut remarquer l'usage de trois (03) participes passés employés comme des adjectifs qualificatifs avec pour fonctions épithète du nom « nuit ». Les adjectifs « éplorée », « désespérée » et « égarée », postposés au nom qu'ils qualifient, laissent

entrevoir une personnification. Tous ces adjectifs renvoient sémantiquement à la « femme » et non à « nuit » tel que nous le percevons. Cependant, l'adjectif de couleur, « écarlate », peut s'appliquer aussi bien aux humains, aux animaux, aux objets et aux choses, même si l'on n'emploie pas la même terminologie pour chaque référent.

Si dans le verset deuxième, les adjectifs demeurent postposés aux noms qu'ils qualifient, ils le sont individuellement pour chaque nom. L'adjectif « mystérieuse » se rapporte à « expression » alors que « lugubre » est mis pour « hululement ». Quant au participe « assoiffés », il se rapporte à « vautours ».

L'épithète postposée connaît un usage particulier dans le troisième verset. Nous avons, en effet, quatre (04) adjectifs, à savoir, « squelettiques », « squameux », « ardents » et « impitoyables » qui qualifient « doigts ». En ce qui concerne les adjectifs se rapportant à « ombres », nous pouvons remarquer que le premier, « austères », est antéposé au nom qu'il qualifie, tandis que le second, « religieuses » lui est, postposé au nom qu'il qualifie.

3. 3. Niveau lexical et sémantique

Pour J. Gardes Tamine (2010, p. 17), l'axe lexical et sémantique s'occupe de « l'étude des champs sémantiques et associatifs, des relations lexicales... » Dans les recueils de J. S. Drabo, il est possible de dégager des sentiers lexicaux en lien avec la situation de la femme. Dans le poème intitulé « Les savantes » extrait des *Terres amères*, l'on perçoit, d'une part, les adjectifs substantivés à travers les mots « ménagères », « couturières », « colporteuses », « brocanteuses » et « analphabètes ». Ces mots désignent les métiers des femmes ou leurs états de victimes. Par ailleurs, l'on peut relever les groupes nominaux « la patience », « la science », « la magie » et « la poésie ». Ces groupes nominaux rappellent les vertus rattachées à la femme. Dans le poème intitulé « Sala » extrait des *Terres amères*, l'on peut relever des adjectifs qualificatifs :

Il faut marcher
Jusqu'au seuil de l'aube
Et briser le sortilège,
Exorciser la **frêle** ombre
De ton **innocente** nuit
Bâillonnée, écartelée
Violée et humiliée
Par l'orgasme **bestial**

Dans cet extrait, par exemple, force est de remarquer deux types d'adjectifs : les adjectifs que l'on pourra qualifier de purs et les participes passés. Les adjectifs purs regroupent « frêle », « innocente » et « bestial » qualifiant respectivement « ombre », « nuit » et « orgasme ». Les deux premiers, « frêle » et « innocente » sont antéposés aux noms qu'ils qualifient tandis que « bestial » est postposé à « orgasme ». Les participes passés employés comme adjectifs composés de « bâillonnée », « écartelée », « violée » et « humiliée » se rapportent tous à « nuit ».

De même, sur le plan lexico-sémantique, l'on peut relever des mots et expressions relatifs à l'excision, pratique coutumière qui mutilé le sexe féminin. C'est ce que, du reste, nous constatons dans « Le Souffle des meules » (pp.13-14) extrait des *Terres amères* :

Je m'en souviens encore, je m'en souviendrai toujours. Et même, si par le hasard des circonstances, le violent tourment d'une amnésie venait à éponger de ma mémoire, cette apocalypse de mon existence, la magie d'une panacée ne pourrait, aux séquelles de ma chair et de mon esprit apporter soulagement, et je me souviendrais encore.

De toutes ces meurtrissures que m'ont infligées les lames de rasoir, de verre et de couteau.

Des traumatismes de l'ablation, de la perforation, de l'incision et de la cautérisation par brûlure des pétales de ma fleur procréatrice.

Des supplices de la couture de mon orifice vaginal par des épines d'acacia.

Des affres de l'introduction dans mon intimité de substances corrosives et d'herbes.

De toutes ces tortures que mon âme a endurées avec bravoure et détermination sans anesthésie, la conscience éveillée.

Plusieurs sentiers lexicaux de l'excision peuvent être construits à travers cet extrait. D'abord, il est donné de constater l'usage des mots et expressions relevant du matériel utilisé pour cette opération comme « lames de rasoir », « de verre », « de couteau », « épines d'acacia », « substances corrosives » et « herbes ». Nous pouvons, en deuxième lieu, dégager le champ lexical de la mutilation qui se dégage à travers « ablation », « perforation », « incision », « cautérisation », « couture » et « brûlure des pétales de ma fleur procréatrice ». En définitive, le champ lexical de la douleur se perçoit à travers les expressions telles que « toutes ces meurtrissures », « m'ont infligées », « Des traumatismes », « Des supplices », « toutes ces tortures » et « a endurées ».

3. 4. Niveau rhétorique

Le niveau rhétorique, selon J. Gardes Tamine (2010, p.17), s'intéresse à « l'étude des figures, des répétitions... ». L'œuvre poétique de J. S. Drabo dégage plusieurs procédés stylistiques en lien, bien entendu, avec le discours féminin. Le champ rhétorique est très vaste et très riche en matière de commentaire stylistique, surtout en poésie. Dans les recueils de J. S. Drabo, l'on peut analyser les figures comme l'apostrophe, la métaphore et le parallélisme qui servent à décrire la femme.

3. 4. I. L'apostrophe

C. Fromilhague (2010, p. 115) définit l'apostrophe comme une « adresse à un interlocuteur fictif, qu'il soit le sujet dédoublé, un absent, un mort, une abstraction, un être virtuel [...] ». Elle a pour rôle d'interpeller l'interlocuteur afin que celui-ci oriente son regard ou son attention sur le locuteur. Si son usage tend à virer vers le familier, sa force et sa réussite dépendent de l'attention, de l'intérêt et de la bonne foi du récepteur. Lisons quelques vers du poème « Sala » (p.53) extrait des *Terres amères* où elle est employée :

Sala, il faut marcher

Il n'est pas temps

De trainer les pieds,
La route est longue !

L'harmattan souffle
Des cris s'entendent
C'est la pauvre savane
Qui accouchent de ses
Ténébreuses créatures

Sala, il faut marcher
Il n'est pas temps
De trainer les pieds,
La route est longue !
[...]

Ici, l'apostrophe sur l'emploi du nom « Sala » au début de la première strophe et de la troisième strophe.

L'apostrophe est également perceptible dans le texte dramatique intitulé « La tragédie du dilemme » (p. 30) extrait de *La magie des lucioles* :

Fama

M'Ba ma chérie, rentre chez toi,
Tu n'as plus rien à attendre de moi,
La vie me comble de tortures, la mort m'enivre !

M'Ba

Fama, je t'aime...je t'aime très fort
Quelque (sic) soit l'horreur de notre sort
Je resterais auprès de toi, ma flamme, mon feu.

Fama

M'Ba, je t'en supplie ! Je veux
Rester seul—agonir, gémir, mourir,
Tout en ce monde me fait souffrir !

M'Ba

Ô mon amour ! Reste auprès de moi,
À deux, nous affronterons ce ténébreux froid
Qui fend avec fracas les âges,
Et déferle sur nous sa rage.

Au début de chaque réplique, chaque personnage interpelle son interlocuteur afin de l'amener à s'intéresser à ce qu'il lui dira. En premier lieu, c'est Fama qui interpelle sa soupirante en ces termes : « **M'Ba ma chérie**, rentre chez toi, /... ». Il attire l'attention de sa soupirante afin de l'annoncer que leur union est chose impossible, car elle est en porte-à-faux avec les traditions. En deuxième lieu, cette dernière, en retour, répond à Fama par une interpellation : « **Fama**, je t'aime... je t'aime très fort ». Elle lui fait remarquer que cette séparation n'a pas sa raison d'être au regard de l'amour qu'elle brûle pour lui. En guise de réponse, il l'interpelle à nouveau : « **M'Ba**, je t'en supplie... ». Fama réaffirme son envie de se

séparer d'elle, car les traditions ne sont pas favorables à leur projet de vie commune. M'Ba l'interpelle en ces termes : « **Ô mon amour !** Reste auprès de moi, /... » M'Ba, dans l'intention de lui rappeler le degré d'amour qu'elle éprouve pour lui, préfère l'appeler par le mot « amour lui-même ». En plus, elle met tout en œuvre pour amener son soupirent à reconsidérer sa décision en lui rassurant qu'il bénéficiera de son soutien.

3. 4. 2. Le parallélisme

Le parallélisme est un procédé qui répète les mêmes structures ou les mêmes schémas syntaxiques, qu'ils soient des noms, des syntagmes, des propositions ou des phrases. Les travaux de R. Jakobson à ce sujet lui ont permis d'associer les phonèmes, les syllabes, les mots, etc. Dans les deux recueils de J. S. Drabo, il est des plus usités. Dans la dernière strophe du poème intitulé « Les plaintes » (pp.40-41), l'on peut lire :

Quand connaîtrai-je enfin une couche moins ardente ?
Quand vivrai-je enfin une liaison moins accablante ?
Je rêve d'une vie sereine comme un lac,
Je rêve d'une vie berceuse comme un hamac.

En considérant que le parallélisme s'effectue sur la base d'une répétition de la même structure (syntaxique en général), l'on en vient à distinguer deux types de parallélisme.

Dans le vers 1 et 2, l'on observe une répétition de la même structure interrogative. L'on perçoit ici se répéter le même terme interrogatif « Quand » et les mêmes catégories grammaticales dans chaque vers. De plus, c'est la structure du registre soutenu qui est reprise dans le deuxième vers.

Les deux derniers vers, en revanche, viennent comme des paroles de consolation à la suite de ces interrogations. En effet, chaque vers est réalisé grâce au même pronom (Je), du même verbe (rêve), du même type de complément d'objet (d'une vie sereine/ berceuse), du même type de complément circonstanciel (comme un lac / comme un hamac).

Dans le poème intitulé « Une veuve joyeuse » (p.25), l'on peut relever également des procédés relevant du parallélisme :

Pour cette veuve, la vie éhonté plage,
Rose éphémère, timbale au murmure furtif,
Devait se réjouir sans la moindre modération,
Devait se réjouir sans la moindre considération.

Dans cet extrait, l'on perçoit également la répétition de la même structure dans des vers successifs dans les vers 3 et 4. Nous avons la répétition de la même locution verbale (devait se réjouir) dont le sujet (la vie) repérable dans le vers 1 s'est vu développer par les épithètes « éhontée plage », les mises en appositions « Rose éphémère » et « timbale au murmure furtif ». Nous percevons, en outre, la répétition du complément circonstanciel de privation « sans la moindre modération » / « sans la moindre considération ».

Le parallélisme, procédé de répétition des structures des énoncés, des phrases et des vers, se manifeste autrement dans « Les savantes » (p.29) :

Elles sont les champs qui peuplent
Le monde de notre enfance,
Elles sont les voix qui susurrent
Aux songes de notre adolescence.

Ici, nous avons affaire à une répétition de la même structure propositionnelle au sein de chaque couple de vers. Nous pouvons remarquer la juxtaposition de deux phrases complexes contenant chacune une proposition principale et une proposition subordonnée relative introduite par « qui ». Le pronom relatif « qui » et le verbe de chaque subordonnée sont en fin de vers, tandis que le reste de chaque proposition est rejeté en dans le vers suivant. Cela permet d'aboutir au schéma phrastique suivant : proposition principale + proposition subordonnée introduite par « qui ».

3. 4. 3. La métaphore

Au sujet de la métaphore, J-J. Robrieux (2021, p. 51) écrit : « Du grec *métaphora*, transfert, ce trope opère un transfert de sens entre mots ou groupes de mots, fondé sur un rapport d'analogie plus ou moins explicite. » La métaphore est une comparaison tronquée ou abrégée. Sur le plan formel ou syntaxique, l'on peut constater deux types : la métaphore *in praesentia* et la métaphore *in absentia*. La métaphore *in praesentia* intègre à la fois le comparé et le comparant, tandis que la *métaphore in absentia* se contente du seul comparant.

Dans le poème intitulé « Sala » (p. 53), la métaphore *in absentia* est employée par l'auteur. Nous pouvons lire :

Il faut marcher
Jusqu'au seuil de l'aube
Et briser le sortilège,
Exorciser la frêle ombre
De ton innocente nuit
Baïllonnée, écartelée
Violée et humiliée
Par l'orgasme bestial
De **ces vautours ivres**
De **ces hyènes à jeun**
De **ces chacals enragés**
De **ces caïmans goinfrés**
De **ces gorilles en chaleur.**

Du vers 9 au vers 13, nous pouvons relever des métaphores dévalorisantes représentées par les groupes nominaux tels que « ces vautours ivres », « ces hyènes à jeun », « ces chacals enragés », « ces caïmans goinfrés », « ces gorilles en chaleur ». Ces métaphores ici renvoient

à la gent masculine. Les hommes se comportent tels des bourreaux pour leurs femmes et, de ce fait, comparables à des animaux.

3. 4. 4. La personnification

La personnification est une forme spécifique de métaphore. Elle est définie par J-J. Robrieux (2021 : 101) comme une « figure qui donne une apparence humaine à une chose inanimée, un animal ou une entité abstraite ». Dans *Les Terres amères*, cette figure apparaît à travers le poème intitulé « Sala » :

Il faut marcher
Jusqu'au seuil de l'aube
Et briser le sortilège,
Exorciser **la frêle ombre**
De **ton innocente nuit**
Bâillonnée, écartelée
Violée et humiliée
Par l'orgasme bestial

Dans cet extrait, nous remarquons l'usage de la personnification à travers les expressions « la frêle ombre », « ton innocente nuit » dans les vers 4 et 5. Au plan sémantique, est qualifiée de « frêle » toute chose en lien avec l'être humain. De ce fait, l'adjectif « frêle » associé au nom « ombre » ici est analysable comme une personnification. En ce qui concerne « ton innocente nuit », l'on ne saurait admettre l'innocence d'une nuit que par transfert de signification. En réalité, les adjectifs « frêle » et « innocente » mis pour « ombre » et « nuit » qualifient plutôt Sala, le personnage du texte. Pour rappel, « Sala » est un nom propre de genre féminin. C'est probablement pour conserver ce statut féminin que l'auteur emploie des noms communs de genre féminin, à savoir, « ombre » et « nuit ». À ces adjectifs s'ajoutent les participes passés « Bâillonnée », « écartelée », « violée » et « humiliée ». Tous ces participes, au plan syntaxique, sont mis pour « nuit ». Mais, à poser un regard sémantique, l'on se rendrait compte qu'une « nuit » ne peut faire l'objet de « bâillonnement », d'« écartèlement », de « viol » ou « humiliation ». Tous les participes employés dans cette séquence servent à qualifier Sala, victime du pouvoir phallogratique. La « nuit » relève de l'ordre temporel et non du sentier lexical de l'être humain. En d'autres termes, c'est plutôt Sala qui est « bâillonnée », « écartelée », « violée » et « humiliée ».

3. 4. 5. L'anaphore

Selon C. Fromilhague (2010, p.28) « l'anaphore (rhétorique) n'est ni plus ni moins qu'une « répétition, en tête d'un groupe syntaxique (et éventuellement métrique), d'un mot ou d'un groupe de mots ». Cette définition pourra s'étendre au domaine de la strophe. Dans « Clameurs de nuits » (p.28) extrait des *Terres amères*, l'on peut relever des procédés anaphoriques :

Des nuits aux cheveux épars
Des nuits aux mains rêches

Des nuits aux gorges nouées
 Des nuits aux lèvres meurtries
 Des nuits aux seins amers
 Des nuits aux cuisses juteuses
 Des nuits sevrées d'orgasme
 Des nuits en chaleur

Dans ce passage, l'on note six (06) occurrences du groupe nominal « Des nuits aux... » en début de vers. Nous avons, ainsi, « Des nuits aux cheveux épars », « Des nuits aux mains rêches », « Des nuits aux gorges nouées », « Des nuits aux lèvres meurtries », « Des nuits aux seins amers », « Des nuits aux cuisses juteuses ». Cette répétition n'a point pour vocation de décrire les « nuits », mais plutôt la situation de « la femme » pendant lesdites « nuits ».

L'anaphore apparaît comme un procédé rythmique dans « Le Souffle des meules » (p.13) sous la moule de versets :

Je me souviens encore de cette nuit explorée, désemparée, égarée telle une brebis dans l'écarlate spirale d'une tempête

Je me souviens encore des doigts squelettiques, squameux, ardents, impitoyables de ces austères ombres religieuses des rites

Je me souviens encore de cette natte de bambou, de son odeur saoulant du mélange de la transpiration, de l'urine et du sang

Je me souviens encore de cette expression métallique de désespoir et de d'impuissance dans le regard cristallin de toutes ces captives et victimes de la tradition

Je me souviens encore des hoquets, des soubresauts, des derniers soupirs de ces infortunées qui n'ont pas survécu à l'épreuve de passage au statut de femme

Dans cet extrait, force est de remarquer la répétition quintuplée de « Je me souviens encore de » au début de chaque verset du poème.

3. 4. 6. *Le ressassement*

Le ressassement est une répétition exagérée de mots ou de structure au sein de l'énoncé, de la phrase, du texte. Dans *Les Terres amères*, il trouve son illustration parfaite dans l'extrait du poème intitulé « Le Souffle des meules » (p. 16) :

Ils rêvent tous **d'une femme** suggestible, **d'une femme** qui se laisse emporter par le tournis de la roue capricieuse d'un prototype existentiel établi par l'autorité de leurs caprices, **d'une femme** qui se contente à jouer le rôle de comparse dans le théâtre unique et magistral qu'offre l'opportunité de la vie, **d'une femme** qui s'interdit le rêve : la magie de réinventer les théorèmes, la table des lois, l'univers ; **d'une femme** qui se prive de la folie passionnante et exaltante de s'élancer dans l'aventure de la création, un nouvel ordre philosophique ; **d'une femme** qui se refuse à l'affranchissement, **d'une femme** dure à la peine, qui sert les hommes à table, qui ne s'assied jamais avec eux et ne parle pas ; **d'une femme** qui subit, endure, supporte dans le silence ; [...].

Ici, le groupe nominal « d'une femme » apparaît à huit (08) reprises. Cet emploi allonge le développement de « d'une femme suggestible » qui se signale dès le début comme un complément d'objet indirect. L'auteur, en plus de répéter le même groupe nominal, reconduit la même structure du développement du groupe sur la base d'une proposition subordonnée relative introduite par « qui » : « ...d'une femme qui se laisse emporter... , d'une femme qui se contente de jouer le rôle d'une comparse... , d'une femme qui s'interdit le rêve... , d'une femme qui s'interdit le rêve... ; d'une femme qui se refuse à l'affranchissement, d'une femme... , qui sert les hommes, qui ne s'assied jamais avec eux et ne parle pas ; d'une femme qui subit, endure, supporte dans le silence ». Dans cette séquence, l'on relève huit (08) emplois de la proposition subordonnée relative introduite par « qui ». Si cet emploi se justifie par celui du groupe nominal « d'une femme », ils contribuent tous les deux à allonger exagérément le verset.

Dans le poème intitulé « Autrefois » (p. 46) extrait de *La magie des lucioles*, l'on note l'emploi à six (06) occurrences du mot « nuit » au niveau de la deuxième strophe :

Ô **nuit** ! **Nuit** à la hanche souple,
Nuit au grand souffle
Nuit des nubiles nymphes topless, **nuit**
Des torses invincibles, **nuit** du feu qui luit.

Dans ce quatrain, il est clair que l'auteur évoque le sujet de la femme. En parlant, par exemple, de « nuit à la hanche souple », l'auteur fait allusion à « la femme », de façon générale. Pour ce qui est de « nuit des nubiles nymphes topless », il fait cas de « la jeune fille en âge de se marier ». Dans un quatrain comme celui-là, l'on peut aisément remarquer qu'une telle apparition du mot « nuit » (6 fois) est analysable comme une répétition abusive, quelle que soit la motivation de son emploi ou le type de texte dans lequel il est utilisé. Les occurrences du mot « nuit » servent à souligner la particularité de ces « nuits d'autrefois ».

4. Configurations du sujet féminin dans l'œuvre poétique drabolien

4. 1. *La femme, victime sociale*

La femme est présentée comme une victime sociale. J. S. Drabo décrit cette situation de la femme à travers la diversité de procédés tels que le parallélisme, les sentiers lexicosémantiques, des adjectifs qualificatifs à valeur péjorative, la personnification, l'assonance, l'allitération, le ressassement et la métaphore.

La stigmatisation de la femme se lit à travers la pratique de l'excision. Cette pratique se justifie socialement par son initiation à la souffrance, aux douleurs de l'enfantement, au principe de fidélité à son mari. C'est ce que l'on peut lire dans ce passage :

Je m'en souviens encore, je m'en souviendrai toujours. Et même, si par le hasard des circonstances, le violent tourment d'une amnésie venait à éponger de ma mémoire, cette apocalypse de mon existence, la magie d'une panacée ne pourrait, aux **séquelles de ma chair** et de mon esprit apporter soulagement, et je me souviendrais encore.
De **toutes ces meurtrissures** que m'ont infligées **les lames de rasoir**, de verre et de couteau

Des traumatismes de l'ablation, de la perforation, de l'incision et de la cautérisation par brûlure des pétales de ma fleur procréatrice.

Des supplices de la couture de mon orifice vaginal par des épines d'acacia

Des affres de l'introduction dans mon intimité de substances corrosives et d'herbes

De toutes ces tortures que mon âme a endurées avec bravoure et détermination sans anesthésie, la conscience éveillée.

L'on peut, dès la première ligne, constater l'usage du parallélisme « Je m'en souviens encore, je m'en souviendrai toujours » qui est l'expression d'une réminiscence de l'auteur sur les douleurs subies par la femme. Cela l'a insidieusement marqué au point qu'il en garde souvenir. À cette figure se greffe le champ lexical de la mutilation à travers les mots et expressions tels que « séquelles de ma chair », « ces meurtrissures », « infligées », « lames de rasoir, de verre et de couteau », « traumatismes de l'ablation », « perforation », « incision », « cautérisation », « brûlure des pétales de ma chair procréatrice », « supplice de la couture de mon orifice vaginal », « les épines d'acacia », « affres de l'introduction dans mon intimité de substances corrosives et d'herbes », « toutes ces tortures ». En se basant sur le sens générique des mots et expressions employées, on peut se rendre compte qu'il s'agit des conséquences affreuses liées à la pratique de l'excision. La femme telle qu'elle est présentée est muette et passive face à cette situation.

La marginalisation de la femme se perçoit également à travers le délaissement, ainsi que l'atteste la dernière strophe poème intitulé « Les plaintes » (pp.40-41) :

Quand connaîtrai-je enfin une couche moins ardente ?

Quand vivrai-je enfin une liaison moins accablante ?

Je rêve d'une vie sereine comme un lac,

Je rêve d'une vie berceuse comme un hamac.

Cette strophe est moulée suivant les structures des parallélismes interrogatifs « Quand connaîtrai-je enfin une couche ardente ? » / « Quand vivrai-je enfin une liaison moins accablante ? » et déclaratifs « Je rêve d'une vie sereine comme un lac » / « Je rêve d'une vie berceuse comme un hamac ». Par le biais de ces parallélismes, l'auteur présente une femme monologue désorientée, demandant la clémence divine pour se libérer de son joug. Cela atteste à quel point celle-ci mène une vie désagréable, non-enviable. Les interrogations formulées sont l'expression d'un cœur en détresse, d'une âme troublée qui attend, bien entendu, une aide providentielle. La pauvre dame se questionne sur la probable fin de sa souffrance, de ses malheurs. Non seulement elle se sent délaissée par la société, mais aussi elle trouve que cet abandon est né d'une volonté divine. C'est d'ailleurs pour cette raison qu'elle se pose des questions, puis apporte des réponses à elle-même. Ordinairement, on pose des questions à un interlocuteur, espérant avoir des réponses plus ou moins satisfaisantes. Là, elle joue deux rôles, à savoir, celui du locuteur et celui de l'interlocuteur. Et toute personne qui se pose des questions pareilles se trouve dans une situation de manque. Le manque à combler pour la femme ici, c'est de mener une vie heureuse comme les autres. Elle dit espérer mener « une vie sereine comme un lac » et « une vie berceuse comme un hamac ».

La souffrance de la femme se matérialise dans sa relation avec son partenaire, l'homme. Lisons, par exemple, l'extrait du poème intitulé « Sala » (pp. 53-54) :

Il faut marcher
Jusqu'au seuil de l'aube
Et briser le sortilège
Exorciser la frêle ombre
De ton innocente nuit
Bâillonnée, écartelée
Violée et humiliée
Par l'orgasme bestial
De ces vautours ivres
De ces hyènes à jeun
De ces chacals enragés
De ces caïmans goinfrés
De ces gorilles en chaleur.

Les participes passés employés comme adjectifs « bâillonnée », « écartelée », « violée » et « humiliée » associés au complément d'agent « par l'orgasme bestial » laissent entendre que la femme est un sujet passif, opposé à l'homme qui est le sujet actif. La femme est assujettie aux volontés et aux caprices de l'homme. Objet d'humiliation ou de maltraitance, la femme apparaît comme un objet que l'on manipule à souhait. Pour mettre en relief cette souffrance de la femme, l'auteur perçoit le sexe opposé comme la cause même de cette humiliation. Il décrit ce dernier au moyen de la métaphore de « l'humain par l'animal » : ces vautours ivres, ces hyènes à jeun, ces chacals enragés, ces caïmans goinfrés, ces gorilles en chaleur. En recourant à ces noms d'animaux, il désire mettre en avant le caractère brutal, violent, bestial de l'homme qui la perçoit comme objet de satisfaction d'un désir sexuel refoulé. Mais, en principe, pour l'auteur, cela est possible, c'est parce que cette dernière n'a pas conscience que la fin d'une telle pratique réside dans sa seule lutte.

L'aliénation de la femme est explicitée à travers l'emploi exagéré du groupe nominal « d'une femme » :

Ils rêvent tous **d'une femme** suggestible, **d'une femme** qui se laisse emporter par le tournis de la roue capricieuse d'un prototype existentiel établi par l'autorité de leurs caprices, **d'une femme** qui se contente à jouer le rôle de comparse dans le théâtre unique et magistral qu'offre l'opportunité de la vie, **d'une femme** qui s'interdit le rêve : la magie de réinventer les théorèmes, la table des lois, l'univers ; **d'une femme** qui se prive de la folie passionnante et exaltante de s'élancer dans l'aventure de la création, un nouvel ordre philosophique ; **d'une femme** qui se refuse à l'affranchissement, **d'une femme** dure à la peine, qui sert les hommes à table, qui ne s'assied jamais avec eux et ne parle pas ; **d'une femme** qui subit, endure, supporte dans le silence ; [...].

Dans cet extrait où l'auteur emploie à huit (08) reprises, nous parlons de ressassement. À travers ce procédé, il rappelle le type de femme que chaque homme désire épouser. La femme doit être uniquement au service de son époux, selon la conception commune actuelle.

La personnification se présente comme un procédé qui permet de mettre en avant la souffrance quotidienne de la femme, comme dans le poème intitulé « Clameurs de nuits » :

Des nuits aux cheveux épars
Des nuits aux mains rêches
Des nuits aux gorges nouées
Des nuits aux lèvres meurtries
Des nuits aux seins amers
Des nuits aux cuisses juteuses
Des nuits sevrées d'orgasme
Des nuits en chaleur

Dans cet extrait, le groupe nominal « Des nuits » est présenté sous l'apparence humaine : « Des nuits aux cheveux épars », « Des nuits aux mains rêches », « Des nuits gorges nouées », « Des nuits aux lèvres meurtries », « Des nuits seins amers », « Des nuits aux cuisses juteuses », « Des nuits sevrées d'orgasme », « Des nuits en chaleur ». D'autres figures comme l'anaphore et le parallélisme se greffent à celle-ci pour mettre en relief le viol dont la femme fait l'objet. En liant le groupe nominal « Des nuits » à ses compléments « aux cheveux épars », « aux mains rêches », « aux gorges nouées », « aux lèvres meurtries », « aux seins amers », « aux cuisses juteuses », « sevrées d'orgasme », « en chaleur », l'on a l'impression que l'auteur a attribué à « nuits » des parties du corps humain et précisément des parties du corps féminin. Mais, l'on s'efforcera de comprendre ici qu'il s'agit de la violence, de la brutalité exercée par les hommes sur les femmes pendant les nuits. La violence physique et psychologique de la femme est rappelée dans le poème intitulé « Les plaintes » (p.40), extrait de *La magie des lucioles* :

J'avais toujours rêvé la sereine vie de Pénélope :
Offrir à un seul cœur mon débordant amour
Et en recevoir en retour.

L'on peut constater l'assonance de la voyelle aigüe [ɛ] dans les mots « avais », « rêvé » et « sereine » dans le premier vers qui, sans doute, rappelle la percussion des cris de la femme en état de souffrance. À ces cris s'associent les larmes de celles-ci qui coulent à compte-gouttes, mises en relief par l'allitération en [r].

Malgré les efforts de sensibilisation, il reste ancré dans les mentalités africaines que le rôle primitif de la femme est la procréation et les soins primaires de l'enfant. L'affranchissement au principe de liberté chez la femme reste méconnu. Cette relégation au second plan est de nature à réactualiser le phénomène de préjugés. Du paysan à l'intellectuel diplômé, peu de personnes sont prêtes à lui offrir cette marge de liberté pour son épanouissement. La vie de la femme dans la société se résume à la servitude.

Avec des initiatives comme l'institution de la Journée internationale de la femme célébrée chaque 08 mars, l'on escomptait des résultats probants en matière de traitement de la femme. Fort cependant, les traitements réservés à celle-ci portent à croire en l'absence de droits chez cette dernière. La dignité, force légitime de chaque être humain, se trouve piétinée au quotidien et elle est bien souvent condamnée à accepter les choses comme telles. Ces

pensées réductrices et dénigrantes sont de nature à la maintenir dans cette position inférieure. Fort cependant, l'on ignore que c'est plus une perte qu'un gain que de se cantonner dans de telles mentalités. Or, dans la course pour le développement, aucune force n'est de trop pour y parvenir.

Le traitement de la souffrance féminine est l'objet de réflexions chez plusieurs écrivains burkinabè. La romancière burkinabè M. Ilboudo présente la femme comme un sujet qui fait l'objet de victimisation dans les sociétés africaines :

Les femmes sont les premières victimes de la terreur aveugle qui endeuille la région. Victimes dans leurs corps, elles le sont dans leur cœur de veuves et de mères éplorées. Il y a tant de manières de soumettre les femmes, de les assassiner ! Depuis toujours, elles sont le butin des guerres illégitimes que mènent les hommes par orgueil, par cupidité, par bêtise ! Depuis toujours, elles sont enlevées, partagées, violées, réduites en esclavage sexuel. Les expéditions terroristes dans le Sahel n'y font pas exception/ ici aussi, le corpus des femmes est un immense champ de bataille qu'on vandalise allègrement, et puis quand leur mari est tué, que leurs fils sont enrôlés de force, endoctrinés pour devenir des kamikazes, leurs filles enlevées, séquestrées pour assouvir les lubies sexuelles des barbares, que leur reste-t-il ? (M. Ilboudo, 2020, p. 94-95)

Malgré ce discrédit sur la situation de la femme dans la société, celle-ci est remplie de valeurs cardinales qu'il faut valoriser.

4. 2. Les vertus de la femme

La femme n'est pas seulement un sujet malheureux ; elle est pleine de vertus qui se donnent à explorer. Les procédés syntaxiques tels que les adjectifs qualificatifs et les pronoms personnels sont mis en œuvre pour rendre compte des vertus rattachées à la femme. L'exemple de « La veuve joyeuse » (p.25) décrite dans *La magie des lucioles* est frappant :

Lorsque l'âme de son époux s'enfuit dans la sombre
Fosse de l'oubli, la veuve ne perdit pas des secondes :
Aux fards, gaze et senteurs, atout des **jeunes belles blondes**,
Elle s'en remet pour espérer plus charmante ombre

La veuve ne reste pas attachée à sa souffrance première, qui est la disparition de son épouse. La beauté de la veuve est mise en relief par la succession des adjectifs qualificatifs « jeunes belles blondes » dans le troisième vers et un autre adjectif, « charmante », dans le quatrième vers. L'emploi du pronom « Elle » en lieu et place du nom de la femme traduit un refus du dévoilement de l'intention de la femme, mais également une manière d'effacer le temps que celle-ci a consacré au deuil. Tout se passe comme si la disparition de son époux la laissait indifférente. Cependant, on peut voir cette négligence sous un autre angle : la quête du bonheur après l'avoir perdu.

La veuve a conscience, certes, de ce malheur, mais ne s'y attarde pas. Elle propage cette philosophie selon laquelle le bonheur de l'être se trouve dans le temps présent. Il ne se trouve ni dans le passé qui nous inflige sa douleur, ni dans le futur de l'incertitude. Il arrive des moments où l'on est condamné à son propre sort. Mais, la force de l'Homme en ces moments

réside dans sa capacité à surmonter ces épreuves, les convertir en des possibilités. Le destin nous dicte bien souvent ses caprices, mais il appartient à l'homme vertueux de ne point s'y morfondre. Cela cultive davantage la peur, la méfiance, les jugements précoces, les condamnations arbitraires, comme l'on a bien souvent remarqué dans les relations entre voisins, parentés, etc., qui ouvrent la voie à des pratiques occultes et maléfiques à des fins destructrices. Ce te

La femme, selon J. S. Drabo, malgré la méconnaissance de son statut dans la société, remplit un rôle fondamental : elle est détentrice des secrets et des valeurs morales et sociales. Les pronoms personnels, l'anaphore, la métaphore et le parallélisme apparaissent comme des procédés sollicités par l'auteur afin de rendre compte de ses vertus, ainsi que le signale le poème intitulé « Les savantes » (p.29) :

Elles sont la patience
Elles sont la science
Elles sont la magie
Elles sont la poésie.

L'on peut remarquer que la femme, contrairement à ce que le commun des mortels pense, est remplie de vertus. L'on gagnerait à profiter de ce qu'elle a ou de ce qu'elle est pour une société épanouie. L'auteur, après avoir rappelé les corvées auxquelles elle est soumise, s'attache à montrer ses qualités. La femme est, en définitive, comparée à « la patience », à « la science », à « la magie » et à « la poésie ». Cette pensée trouve sa force et sa place chez la femme. La patience, la science, la magie et la poésie sont des qualités humaines que renferme la femme. L'on a coutume d'entendre que « la patience est un chemin d'or ». « La science » et « la magie » sont proches sémantiquement. La science, produit de l'intelligence humaine, relève de l'ordre de l'inventivité, de la créativité. La science résume le savoir-faire de l'homme, la capacité de celui-ci à inventer ou se réinventer, à produire quelque chose de bénéfique pour lui-même et ses semblables. La notion de « progrès » ou « découvertes scientifiques » s'inscrit dans ce contexte. En ce sens, l'on peut se rappeler que l'être humain doit sa venue au monde à la femme. Et c'est l'œuvre de la procréation qui est la source de l'humanité. De même, dans les sociétés traditionnelles africaines, il est généralement reconnu que la femme est détentrice des secrets des plantes destinées aux soins des enfants. Les premiers soins de l'humain reviennent à la femme. En ce qui concerne le mot « magie », il est rattaché à la « science ». La « magie » se rapproche du domaine du « mystérieux » ou du « sacré ». Le mot « magie » peut refléter ce qui est de la métaphysique. Le pouvoir de l'humain à se métamorphoser, à se rendre invisible, à lancer des sorts à son semblable, à récupérer la chance d'autrui, à guérir une maladie incurable, etc., est de l'ordre de « la magie ». La « magie » est un phénomène relevant de l'extraordinaire. Par conséquent, dire que « les femmes » détiennent la grâce de « la magie » revient à dire qu'elles sont plutôt à craindre ou à chérir, parce que, dans ces cas de figures, elles sont sources de vie ou de mort, de guerre ou de paix, de salut ou de malheur, de construction ou de destruction : elle est un sujet ambivalent. La comparaison de la femme par rapport à la « poésie » s'expliquerait par la beauté ou le charme. La beauté est à la femme, ce

que la beauté des mots, phrases ou énoncés est à la poésie. La femme, en vue d'être séduisante, met à contribution tous les artifices. À cela s'ajoutent les vertus qu'incarne la femme, à savoir, la tendresse, la douceur, l'attention, la compréhension, la clémence qui font de celle-ci une personne spéciale. Parallèlement, l'on comprend que la poésie se définit par les artifices langagiers, des tournures belles rares, la musicalité, etc. qui contribuent à son charme. La poésie est une arme de séduction. Les potentialités physiques, intellectuelles et morales de la femme font l'objet de plusieurs poèmes chez W. T. A. Zombré : « La femme, cette beauté » (p.45), « La femme, cette personne » (p.45), « La femme, cette vie » (p.47) et « Femme immaculée » (p.91). Dans ces poèmes, il développe à grands traits le caractère séduisant de la femme et son rôle maternel, social et culturel dans la société. Les fonctions sociales et culturelles de la femme doivent se renforcer grâce aux initiatives comme la Journée internationale de la femme, l'école ou d'autres canaux de sensibilisation comme les prestations artistiques. Le poète burkinabè W. T. A. Zombré (2019) consacre deux poèmes intitulés « Le Huit mars » (p.37) et « Affliction maternelle » (pp.81-82) à la femme dans le but de l'inviter à la lutte permanente pour l'émancipation. J. B. Sanou (2018, p.15), quant à lui, rappelle le rôle maternel et culturel en ces termes :

Femme, toi que j'érige dans la légende immortelle des âges,
 En toi, revit Ève, Canéphore qui porta en gésine l'humanité ;
 Dans les corbeilles fécondes de ses entrailles,
 Préfiguration du parvis et du sanctuaire paradisiaque,
 Elle modela **d'amour, de tendresse et du divin**
 Les bois sacrés d'humanisme.
 En une neuvaine de claires lunes virginales,
 Naquirent les premiers-nés de l'humanité,
 Berçant le monde de mélodies africaines :
Tam-tams, balafons, coras, djembé, dindènin, kinklélou, flûtes

Dans cet extrait, le poète fait usage de l'apostrophe dès le premier vers : « Femme, toi que j'érige dans la légende immortelle des âges ». Il l'interpelle dans le but de l'amener à prêter attention à son discours. Le rôle maternel de la femme apparaît à travers l'usage des mots relevant du champ lexical de l'affection : « amour », « tendresse », « divin ». Le rôle culturel de la femme est lisible à travers le champ lexical de la musique africaine : « Tam-tams, balafons, coras, djembé, dindènin, kinklélou, flûtes »

4. 3. La femme, actrice pour le développement

Quand bien même elle serait reléguée au second plan, la femme apparaît comme une force motrice pour le développement et génératrice de revenus. Les pronoms personnels, les adjectifs qualificatifs à valeur de substantifs, l'anaphore, le parallélisme et les sentiers lexicaux sont sollicités par l'auteur pour souligner cet aspect. L'activité majeure de la femme réside dans sa présence dans la quasi-totalité des lieux de travail. La contribution de la femme pour le développement est déjà visible à travers ce qu'elle fait. Dans le poème intitulé « Les savantes », la femme est présentée dans ses états, ses professions, ses qualités :

Elles sont ménagères
Elles sont couturières
Elles sont colporteuses
Elles sont brocanteuses
Elles sont analphabètes
Elles sont aux champs
Elles sont aux marigots
Elles sont aux meules
Elles sont aux spatules
Elles sont aux rouets
Elles sont la patience
Elles sont la science
Elles sont la magie
Elles sont la poésie.

Remarquons l'emploi du pronom personnel « Elles » sans référent explicite. Le moins que l'on puisse dire est qu'il sert à désigner « les femmes ». Le titre même du texte, « Les savantes », pourrait être admis comme référent. L'usage anaphorique de « Elles sont » est né du besoin d'insister aussi bien sur l'identité que sur le potentiel dont disposent les femmes pour contribuer à l'émergence de la société. L'on constate également l'emploi de parallélismes fondés sur les relations syntaxiques « Sujet + verbe + attribut » dans les cinq (05) premiers vers, « sujet + verbe + complément circonstanciel de lieu » dans les cinq (05) vers suivants et « sujet + verbe + attribut fondé sur des noms abstraits accompagnés par l'article défini "la" ». Tous ces procédés participent individuellement et collectivement à présenter la femme comme une actrice majeure dans le développement des sociétés.

La singularité de la femme réside dans la multiplicité de ses professions, signalées par des attributs relevant du champ lexical de la profession ou du métier : « ménagères », « couturières », « colporteuses », et « brocanteuses ». Elle est paradoxalement analphabète, car étant moins favorisée que le sexe opposé. Un autre sentier lexical se dégage à travers les circonstanciels de lieu « aux champs », « aux marigots », « aux meules », « aux spatules » et « aux rouets ». Ce sentier lexical rappelle que les femmes de la campagne sont sur tous les fronts pour assurer le bien-être familial, à côté de leurs époux. Bien souvent, lorsque l'on parle de contribution au développement, l'accent est mis sur la femme intellectuelle, diplômée, instruite. Pourtant, la femme de la campagne est celle qui consent plus de sacrifices que quiconque, et cela dans le seul but de satisfaire la famille. Dans la troisième nouvelle intitulée « Monsieur le député » de l'œuvre romanesque *Tribaliques*, l'auteur met en scène un personnage masculin qui tient un discours féministe en rappelant leur immense contribution à la construction de la société et en les invitant à la lutte pour une réelle émancipation :

Nos femmes doivent avoir accès aux métiers auxquels elles ont droit. Il est inconcevable que dans un pays indépendant comme le nôtre, où des milliers de filles vont à l'école, les emplois des vendeuses dans les magasins ou de secrétaires ne reviennent qu'aux expatriées. [...] Les salaires de nos femmes dans ces différents métiers doivent être égaux à ceux que percevaient les Européennes. [...] Il est temps

aussi que cessent définitivement les préjugés qui font que certains pères, au nom d'une étroitesse d'esprit, refusent encore de faire continuer des études à leurs filles. La femme a les mêmes droits que l'homme. Certains hommes ne veulent toujours pas admettre cette vérité. C'est pourquoi je me tourne vers vous, mes sœurs, et vous dis que seules les femmes se libéreront elles-mêmes de la tyrannie masculine. À l'heure du tribalisme, à l'heure où les hommes par le monde se tuent sans merci, et comme des fous, je dis du haut de cette tribune que seule la femme nous aidera à dépasser les préjugés des tribus (H. Lopès, 1971, pp.54-55).

Si l'on proclame l'égalité de droits entre homme et femme, il reste que dans la pratique, cela n'est pas un véritable succès.

Conclusion

Le présent article s'est donné pour but d'analyser, sous le prisme de la stylistique littéraire, de scruter le discours tenu sur la femme dans l'œuvre poétique de J. S. Drabo. Nous voudrions appréhender l'orientation idéologique de l'auteur sur la femme. Au regard de l'objectif fixé et du corpus d'étude, il nous a paru pertinent de convoquer la stylistique littéraire, ainsi qu'elle est pensée par J. Gardes Tamine (2010) qui propose, dans le cadre de l'étude du texte, six (06) niveaux d'analyse. Dans le cadre précis de notre travail, nous avons limité l'analyse à quatre (04) niveaux : phonique, morphosyntaxique, lexico-sémantique et rhétorique. L'étude s'est appesantie au niveau phonique à l'analyse des allitérations et des assonances. Le niveau morphosyntaxique s'est donné pour but l'examen des pronoms personnels, des adjectifs qualificatifs. Après l'analyse lexico-sémantique, l'étude nous a conduit à l'examen des procédés de rhétorique tels que l'apostrophe, le parallélisme, la métaphore, la personnification, l'anaphore et le ressassement. La femme est présentée comme un sujet à la fois victime des injustices sociales, rempli de vertus et une actrice pour le développement.

Références bibliographiques

- Bacry, P. (1992). *Les figures de style et autres procédés stylistiques*. Belin: Gallimard.
- Bally, C. (1909). Tome I, *Traité de stylistique française*. Paris : Klincksieck.
- Bally, C. (1910). *L'étude systématique des moyens d'expression*. Genève : Eggimann.
- Bally, C. (1951). *Traité de stylistique française*. Troisième édition. Genève et Paris : Georg & Cie et Klincksieck.
- Bally, C. (1952). « Stylistique et linguistique générale ». in *Le Langage et la vie*. Genève et Lille : Droz & Giard. 51-74.
- Bonhomme, M. (2014). *Pragmatique des figures du discours*. Paris : Honoré Champion.
- Bouffon, G-L. L. (1872). *Discours sur le style*, prononcé à l'Académie française par M. de Buffon le jour de sa réception (25 août 1753). Paris : Lecoffre fils.
- Buffard-Moret, B. (2009). *Introduction à la stylistique* (2^e édition). Paris : Armand Colin.

- Cressot, M. & James, L. (1947). *Le style et ses techniques*. Paris : PUF.
- Drabo, J. S. (2014). *La magie des lucioles*. Ouagadougou : Harmattan.
- Drabo, J. S. (2017). *Les Terres amères*. Ouagadougou : Harmattan Burkina.
- Fontanier, P. (1968). *Les figures du discours*. Paris : Flammarion.
- Fromilhague, C. (2010). *Les figures de style*. Paris : Armand Colin.
- Gardes Tamine, J. (2010). *La stylistique* (3^e édition). Paris : Armand Colin.
- Grevisse, M. (2009). *Le petit grevisse : Grammaire française*. Bruxelles : De Boeck.
- Ilboudo, M. (2020). *Carrefour des veuves*. Brazzaville : Les Lettres Mouchetées.
- Jakobson, R. (1963). *Essais de linguistique générale. Tome 1 : Les fondations du langage*. Paris : Minuit.
- Jakobson, R. (1973). *Essais de linguistique générale. Tome 2 : Problèmes de linguistique générale*. Paris : Minuit.
- Jakobson, R. (1977). *Huit questions de poétique*. Paris : Seuil.
- Lopès, H. (1971). *Tribaliques*. Yaoundé : Clé.
- Marouzeau, J. (1969). *Précis de stylistique française*. Paris : Masson.
- Molinié, G. (1993). *La stylistique*. Paris : PUF.
- Molinié, G. & Viala A. (2015). *Sémiostylistique et sociopoétique de Le Clézio*. Paris : PUF.
- Riffaterre, M. (1971). *Essais de stylistique structurale*. Paris : Flammarion.
- Riffaterre, M. (1979). *La production du texte*. Paris : Seuil.
- Robrieux, J-J. (2021). *Rhétorique et argumentation*. Paris : Armand Colin.
- Spitzer, L. (1979). *Études de style*. Paris : Gallimard.
- Stolz, C. (2006). *Initiation à la stylistique*. Paris : Ellipses.
- Suhamy, H. (2013). *Les figures de style*. Paris : PUF.
- Zombré, W. T. A. (2019). *Les armes à cœur ou l'art futile*. Paris : Harmattan.

ANALYSE SEMIOTIQUE DES MARQUAGES DES USAGES DES LIVRES DE BIBLIOTHEQUE

Somaila SAWADOGO

Doctorant, Université Joseph KI-ZERBO

soumsaw2@yahoo.fr

Résumé

Le livre en tant que support matériel du texte-énoncé, placé dans une bibliothèque publique, est soumis à la manipulation de plusieurs acteurs. Les traces de cette manipulation peuvent faire l'objet d'une analyse scientifique d'où le choix de notre sujet d'étude : Analyse sémiotique des marquages des usages des livres de bibliothèque. Nous nous sommes posé la question principale de recherche suivante : quels sont les marquages des usages des livres de bibliothèque, leurs auteurs et leurs significations ? Elle se décline en trois (3) questions secondaires qui sont : quels sont les types de marquages observables au niveau des livres de bibliothèque ? Qui sont les actants des marquages des livres de bibliothèque ? Quel est le sens des marquages des usages des livres de bibliothèque ? Cette étude a donc pour objectif principal d'analyser les marquages des usages des livres de bibliothèque et leurs significations. Pour la méthodologie, nous avons fait recours à la sémiotique, notamment la sémiotique de l'objet. Pour ce faire, nous nous sommes appuyés sur un exemplaire du livre de Yamba Elie Ouédraogo, *On a giflé la montagne*, emprunté à la bibliothèque de la médiathèque municipale de Ouagadougou. Il ressort que les principaux marquages des usages du livre sont des soulignements de mots, des guillemets, des traits, des croix, des encerclements, des plis de feuilles, des taches, un sticker, une fiche de sortie, des cachets, des lettres et des chiffres manuscrits, des collages, des feuilles et des couvertures détériorées. Certaines marques sont intentionnelles et d'autres non intentionnelles. Leurs actants sémiotiques sont : l'actant fournisseur du livre, les actants lecteurs et l'actant temps. Ces traces donnent des indications sur l'identité du livre, son propriétaire, son intensité d'exploitation par les abonnés, le type de lecture qui a été fait par ses lecteurs, la qualité de son texte, la qualité de son entretien et de ses matériaux de fabrication.

Mots-clés : livre, bibliothèque, marquages, sémiotique et usages.

Abstract

As a physical medium for text, books in public libraries are subject to manipulation by several actors. The traces of this manipulation can be scientifically analyzed, hence our choice of research topic: Semiotic analysis of marks left by the use of library books. We asked ourselves the following main research question: what are the marks left by the use of library books, who left them, and what do they mean? It is divided into three (3) sub-questions: What types of markings can be observed in library books? Who are the agents of library book markings? What is the meaning of library book usage markings? The main objective of this study is therefore to analyze library book usage markings and their meanings. For the methodology, we used semiotics, particularly object semiotics. To do this, we relied on a copy of Yamba Elie Ouédraogo's book, *On a giflé la montagne*, borrowed from the Ouagadougou municipal media library. It appears that the main marks indicating the book's use are underlined words, quotation marks, lines, crosses, circles, creases, stains, a sticker, a checkout slip, stamps, handwritten letters and numbers, collages, and damaged pages and covers. Some marks are intentional and others are unintentional. Their semiotic agents are: the agent who supplied the book, the reader agents, and the agent of time. These traces provide clues about the book's identity, its owner, how intensively it was used by subscribers, the type of reading done by its readers, the quality of its text, the quality of its maintenance, and the materials used in its manufacture.

Keywords: Book, library, markings, semiotics, and uses.

Introduction

Le livre est un bien culturel et un outil de diffusion d'informations et de connaissances auprès des lecteurs. Il est soumis à la manipulation de ses usagers. Il porte ainsi les marques de ses différents usages. Nous avons choisi de porter notre attention sur celles-ci, notamment au niveau des livres rencontrés en bibliothèque. *Analyse sémiotique des marquages des usages des livres de bibliothèque*, tel est notre sujet d'étude. La question principale de recherche qui se pose à nous est : Quels sont les marquages des usages des livres de bibliothèque, leurs auteurs et leur signification ? Elle se décline en trois (3) questions secondaires qui sont : Quels sont les types de marquages observables au niveau des livres de bibliothèque ? Qui sont les actants des marquages des livres de bibliothèque ? Quel est le sens des marquages des usages des livres de bibliothèque ? Au regard des questions soulevées, l'hypothèse principale qui se dégage est : les marquages des usages des livres de bibliothèque sont multiples, émanent de plusieurs actants et sont révélateurs des conditions de gestion des livres, de leur qualité et de leur importance pour les lecteurs. Trois (3) hypothèses secondaires ont été formulées et se présentent comme suit : des marquages intentionnels et non intentionnels sont observables au niveau des livres ; la bibliothèque, les usagers et le temps sont les actants des marquages des livres ; les marquages des usages du livre sont des expressions de l'appartenance du livre, de sa qualité matérielle et de l'intérêt qui lui accordent les usagers.

Cette étude a pour objectif principal d'analyser les marquages des usages des livres de bibliothèque et leur signification. De façon spécifique, il s'agit de : identifier les types de marquages des usages observables au niveau des livres ; déterminer les auteurs de ces marquages observables sur les livres de bibliothèque ; dégager le sens des marquages des usages des livres de bibliothèque.

Pour l'analyse de ce sujet, nous aurons recours à la sémiotique, notamment la sémiotique de l'objet. Pour ce faire, nous exploiterons un exemplaire d'un livre provenant d'une bibliothèque publique. L'étude est articulée autour des points suivants : la méthodologie de la recherche ; la définition des concepts ; la présentation du livre exploité ; la typologie des marquages dans le livre ; les actants et leurs marquages ; la signification des marquages.

I. Démarche méthodologique

Sur le plan méthodologique, nous avons d'abord, fait une revue de littérature qui nous a permis de mieux cerner notre sujet d'analyse. Ensuite, nous avons procédé à une identification d'un livre qui a servi de corpus pour notre analyse. Il s'agit du roman de Yamba Elie Ouédraogo, *On a giflé la montagne*, pris à la bibliothèque de la médiathèque municipale de Ouagadougou. Puis, nous avons recensé les marques dans le livre avant de les classer par type. Enfin, nous avons interprété les différents marquages. En plus de ce roman, nous avons eu recours à quelques autres livres contenant des traces des usages en vue d'une comparaison.

Pour la théorie de recherche, nous avons fait recours à la sémiotique pour l'analyse de ce sujet. En effet, la sémiotique, considérée comme la science qui étudie les systèmes de signes et leur signification, a connu au cours de ces dernières décennies une grande ouverture pour s'intéresser à d'autres objets d'études surtout avec les travaux de Jacques Fontanille. En effet, dans son ouvrage, *Pratiques sémiotiques* (2008)³¹, il a proposé la hiérarchisation des ensembles signifiants en six niveaux de pertinence pour prendre en compte la complexité d'intégration de tous les objets sémiotiques : celui des signes, des textes, des objets, des pratiques, des stratégies et des formes de vie. Les niveaux de pertinence sont des degrés d'analyse qui concernent le plan de l'expression tandis que les niveaux pertinents du plan du contenu correspondent au parcours génératif de la signification. Environ dix ans, plus tard, il a réorganisé les six niveaux de pertinence en quatre³².

Au-delà du signe et du texte, la sémiotique s'intéresse à l'objet d'où le développement de la sémiotique de l'objet à côté de la sémiotique du signe et du texte. J. Fontanille (2008, p.21) définit les objets comme « des structures matérielles tridimensionnelles, dotées d'une morphologie, d'une fonctionnalité et d'une forme extérieure identifiable, dont l'ensemble est « destiné » à un usage ou à une pratique plus ou moins spécialisés ».

Le livre, considéré comme « objet sémiotique », sera donc analysé sous l'angle de la sémiotique de l'objet dans le cadre de cette étude. Le livre en tant qu'objet physique présente toutes les caractéristiques de l'objet sémiotique en ce sens qu'il a une structure matérielle tridimensionnelle ; il est doté « d'une morphologie, d'une fonctionnalité et d'une forme extérieure identifiable » et il est destiné à la lecture. L'objet sémiotique en tant que structure matérielle « constituant le support physique des ensembles signifiants » a, comme l'a souligné Y. Dakouo (2011, p.56), « une forme extérieure, sensible (perceptible) et comme telle est identifiable, reconnaissable ; elle est dotée d'une morphologie et d'une fonctionnalité : l'usage ou la pratique à laquelle elle est destinée ».

Pour l'analyse d'un livre-objet, il faut prendre en compte, selon J. Fontanille (2008, p.56-57), la dimension de l'épaisseur (donc du volume) et de la complexité morphologique de l'objet lui-même (enveloppe / structure matérielle) ; cette nouvelle dimension (l'« épaisseur » et la complexité matérielles) implique principalement, d'un point de vue sémiotique, des propriétés de « résistance » à l'usage et au temps, et, plus généralement, la « corporéité » des figures sémiotiques.

Y. Dakouo (2011, p.27) soutient également que

La sémiotique des objets doit prendre en compte ces résidus matériels et substantiels des ensembles signifiants par l'étude de leur résistance physique, de leur texture, de leur mode de circulation (les objets portent les traces de leur usage) dans le temps et dans l'espace, etc. Dans le domaine de la littérature, les objets seront constitués des ouvrages dans leur matérialité même dont on peut suivre le parcours historique et spatial (dates et lieux d'édition).

³¹ FONTANILLE Jacques, 2008, *Pratiques sémiotiques*, Paris, Presses universitaires de France.

³² En collaboration avec Nicolas Couégnas, les 6 niveaux ont été réaménagés et redécoupés pour aboutir à 4 en prenant en compte de l'existence humaine.

2. Définition des concepts

2.1. Livre

Selon l'UNESCO, « un livre est une publication non périodique imprimée comprenant au moins 49 pages (pages de couverture non comprises), éditée dans le pays et offerte au public³³ ». Pour la Stratégie nationale de développement du livre (SNDL, 2018, p.6) du Burkina Faso, le livre est un « document écrit formant une unité et conçu comme tel, composé de pages reliées les unes aux autres. Il a pour fonction d'être un support de l'écriture permettant la diffusion et la conservation des textes de nature variée ». Certes, le livre s'est "affranchi" de sa forme matérielle, physique traditionnelle pour devenir aussi immatériel, mais dans le cadre de la présente étude, nous avons choisi de nous appesantir sur le livre imprimé sur du papier.

2.2. Bibliothèque

La loi d'orientation de la filière du livre et de la lecture publique au Burkina Faso définit la bibliothèque comme une

institution chargée de mettre à la disposition des usagers, sous forme de prêt ou de consultation, des fonds documentaires dans l'objectif de répondre à leurs besoins d'information, de recherche, d'éducation ou de loisirs. Sa mission principale est de constituer des collections, de les traiter, de les accroître, et d'en faciliter l'utilisation par ses usagers. (Loi N° 049-2019/AN du 18 novembre 2019, article 6).

C'est cette définition qui sera usitée dans le cadre de cette étude nous nous focaliserons uniquement sur les bibliothèques publiques.

2.3. Marquages

Les marquages renvoient aux marques, aux traces, aux empreintes et à tout autre signe observable au niveau d'un livre dû à son usage et à sa manipulation depuis son intégration dans une bibliothèque publique.

Après avoir défini ces concepts, il est judicieux de présenter le livre, objet de la présente étude.

3. Présentation du livre

Le livre que nous avons exploité est un roman qui a pour titre : *On a giflé la montagne*. Yamba Elie Ouédraogo, écrivain burkinabè, en est l'auteur. Nous l'avons emprunté à la bibliothèque de la médiathèque municipale de Ouagadougou pour une durée de deux semaines soit du 02 au 16 août 2024. Il a été publié aux Editions L'Harmattan en 2015.

³³ Annuaire statistique de l'UNESCO, 1997



En terme volume, le roman compte pages. C'est donc un livre relativement volumineux.

Sur le plan morphologique (photo I), il a une forme rectangulaire avec des dimensions moyennes. Sa couverture est en carton plastifié pour plus de durabilité et de résistance au temps et à la manipulation. Elle est plus épaisse que les pages intérieures, de couleur blanche, souple et illustrée. Le plat de devant présente le titre, le nom de l'auteur, la nature du livre (roman burkinabè), une illustration et le nom de la maison d'édition. L'illustration est un dessin d'un buste d'un vieil homme portant un grand chapeau de forme conique et tenant une canne à la main droite ; la main gauche pointe un doigt vers le ciel.

Quant au plat de derrière, au niveau de la quatrième de couverture, il fait un résumé du contenu du livre et présente l'auteur à travers sa photo et sa biographie. Le numéro ISBN y apparaît

également. Sur le dos du livre, il est mentionné le titre du roman, le nom de l'auteur et celui de la maison d'édition. L'étiquette de la cote est aussi collée sur le dos.

Le livre est broché avec une reliure à la colle. Aussi, une combinaison de plusieurs pages de gardes est présente dans le livre. Il s'agit des gardes de devant pour l'avant du livre et des gardes postérieures pour l'arrière du livre.

Par ailleurs, la date (2015) et le lieu d'édition (France) du livre d'une part et, sa présence dans la bibliothèque de la médiathèque municipale de Ouagadougou permettent de tracer le parcours historique et spatial de ce roman. Ainsi, de Paris, son lieu de fabrication, à Ouagadougou où il est exploité, ce livre a fait un long parcours en passant par des diffuseurs, des distributeurs et des librairies pour être mis à la disposition des lecteurs dans une bibliothèque à Ouagadougou, au Burkina Faso. Edité en 2015, il a été acquis et mis à la disposition des abonnés de cette bibliothèque en 2019, soit 4 ans après son édition. Depuis 5 ans, c'est-à-dire de 2019 à 2024, il est dans ses rayons même s'il a 9 ans d'âge en 2024.

Comme tout objet sémiotique, ce livre à une finalité ou une destination qui est la lecture. Sa présence dans la bibliothèque et sa mise à la disposition des abonnés de celle-ci lui donnent toute sa raison d'être. Dans sa manipulation, les différents usagers de cette bibliothèque ont laissé des empreintes ou des marquages sur le roman.

4. Présentation des marquages dans le Livre et Discussions-Résultats

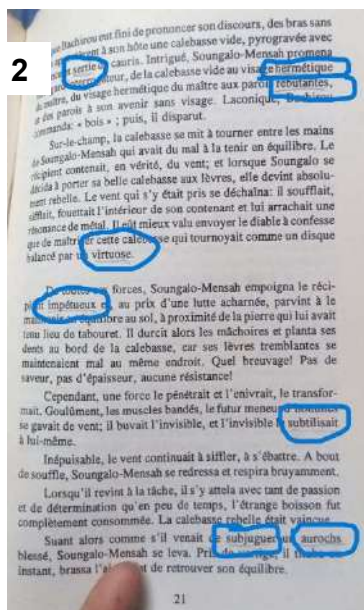
4.1. Typologie des marquages des usages dans le livre

On a gîflé la montagne est un corps matériel, un roman, un objet destiné à des pratiques notamment la lecture et, « à cet égard, l'objet lui-même ne peut porter que des traces de ces usages (inscriptions, usure, patine, etc.), c'est-à-dire des « empreintes énonciatives ». (J. Fontanille, 2008, p.24). Cette partie s'appesantit sur la typologie de ces marques, c'est-à-dire leur nature et leurs caractéristiques ainsi que leur classification en fonction de l'intentionnalité de leurs auteurs.

4.1.1. Nature et caractéristique des marques des usages du livre

Les marques recensées dans le livre sont de plusieurs natures. Il s'agit notamment des soulignements de mots, des guillemets, des traits, des croix, des encerclements, des plis de feuilles, des taches, un sticker, une fiche de sortie, des cachets, des lettres et des chiffres manuscrits, des collages, des feuilles et des couvertures détériorées.

4.1.1.1. Des soulignements de mots



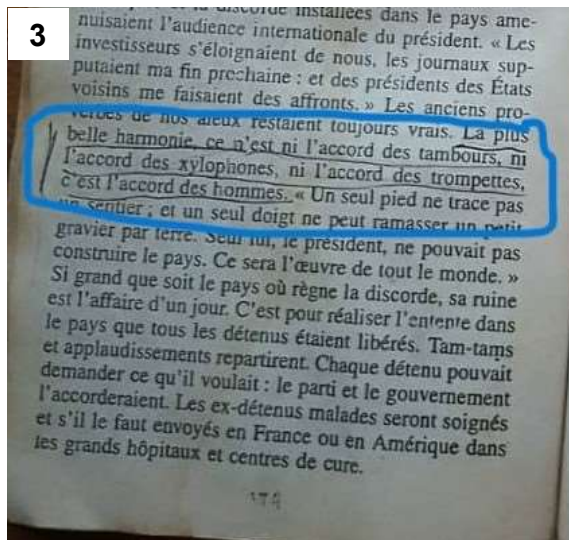
Dans le livre, de nombreux mots ont été soulignés, notamment en crayon. Certes, toutes les pages du livre ne contiennent pas de soulignements mais le nombre de mots soulignés paraît, tout de même élevé. Sur certaines pages, l'on enregistre même plusieurs mots soulignés. Ainsi, sur la seule page 21, 8 mots ont été soulignés (photo 2). Il faut noter que les mots soulignés sont globalement d'usage peu courant, donc des mots « difficiles » et « inaccessibles », de prime à bord, à des lecteurs n'ayant pas un certain niveau d'expression et d'instruction. En effet, les mots soulignés sont, entre autres : « sertie », « hermétique », « rebutantes », « virtuose », « impétueux », « subtilisait », « subjugué » et « aurochs » à la page 21 ; « linteau », « l'infortuné », « rictus » et « glauque » à la page 15 ; « promotionnaire », « suggestive » et « naguère » à la page 19 ; « l'adversité », « ventouse » et « blotti » à la page 23 ; etc.

L'abondance des mots soulignés traduit d'une part, une grande maîtrise de la langue d'écriture par l'auteur qui utilise des mots et des expressions rares, peu courants et soutenus. En effet, comme l'a souligné S. Sawadogo,

Pour la lecture de certaines œuvres, le lecteur doit avoir constamment à portée de main un dictionnaire digne de ce nom s'il veut vraiment comprendre les lignes parcourues (...). Ce va-et-vient entre le texte et le dictionnaire permet du même coup aux lecteurs de comprendre mais aussi

d'intérioriser et de maîtriser ces mots ou expressions jugés nouveaux ou difficiles aux plans orthographiques et sémantique. (2010, p.45).

Cette forme de lecture est lente, difficile et il faut même plusieurs lectures pour cerner le contenu d'une page ou de toute l'œuvre.



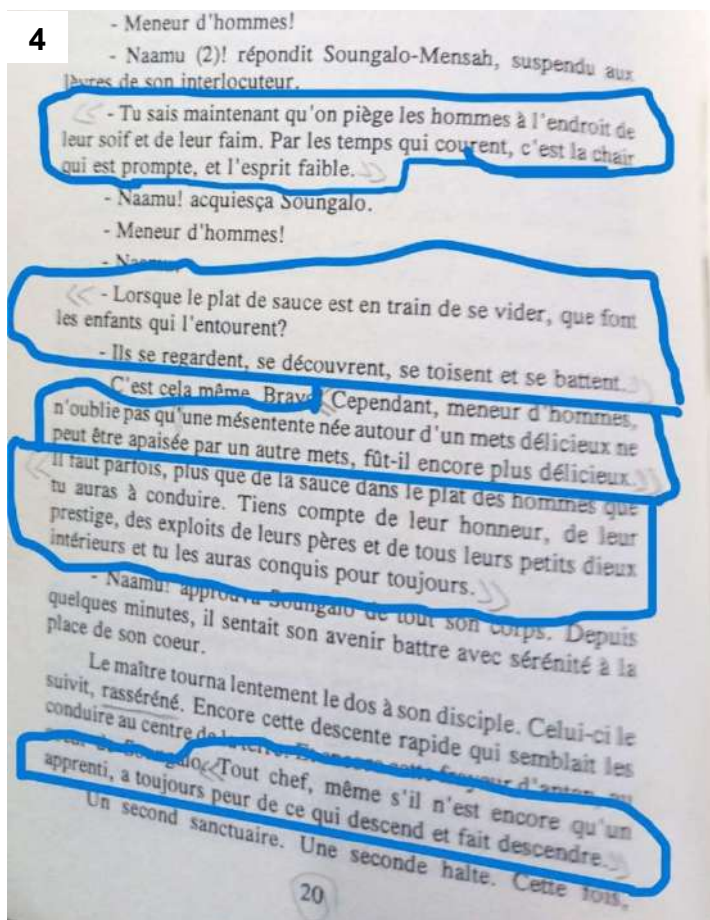
On observe ces types de soulignement également dans d'autres livres consultés. Dans certains d'entre eux, ce sont des lignes et même des paragraphes qui sont soulignés comme nous le montre la photo 3 de la page 174 de *Les Soleils des indépendances* (A. Kourouma, 1970). Il s'agit généralement de proverbes, de dictons, de maximes, de devises, bref de paroles fortes et d'énoncés pleins de sens et de sagesse qui ont parfois force de loi. Et comme le souligne A. Sissao (2003, p.51), une telle « parole dans l'Afrique traditionnelle avait valeur d'acte. Proférer une parole, c'était en même temps marquer une valeur scripturale et

même scripturaire ». Le rôle sémantique de ces discours « se caractérise par le sens, la portée didactique, ainsi que par l'enseignement social et humain véhiculé par le message » (A. Sissao, 2003, p.52).

4.1.1.2. Des guillemets («...»)

Un nombre important de phrases sont mises entre guillemets à l'intérieur du livre. Sur certaines pages, plusieurs phrases ont été mises entre guillemets. C'est le cas par exemple de la page 20 (photo 4) où les guillemets ont été utilisés 5 fois.

Les guillemets jouent, généralement, deux grands rôles dans un texte : marquer le discours rapporté, c'est-à-dire une citation ou un discours direct d'une part et, mettre en exergue un mot ou un groupe de mots, d'autre part. Ils sont mis par le scripteur du texte au moment de son élaboration ; ils en font partie intégrante. Mais les guillemets recensés ici ne sont pas ceux du scripteur ; ils ont été placés, de façon manuscrite avec un crayon de papier, après l'édition du livre par un ou plusieurs de ses lecteurs.



Il s'agit d'une façon de sélectionner et de mettre en valeur des phrases et des passages du livre qui sont jugés intéressants par certains de ses usagers. En lisant ces phrases mises entre guillemets, « Tu sais maintenant qu'on piège les hommes à l'endroit de leur soif et de leur faim. Par les temps qui courent, c'est la chair qui est prompte, et l'esprit faible. » (p.20) ; « Lorsque le plat de sauce est en train de se vider, que font les enfants qui l'entourent ? Ils se regardent, se découvrent, se toisent et se battent. » (p.20) ; « Cependant, meneur d'hommes, n'oublie pas qu'une mésentente née autour d'un mets délicieux ne peut être apaisée par un autre mets, fût-il plus délicieux. » (p.20) ; etc., il apparaît qu'elles sont pleines de sens. En effet, il s'agit de dictons, de paraboles, de proverbes, bref de phrases pleines de sagesse qui

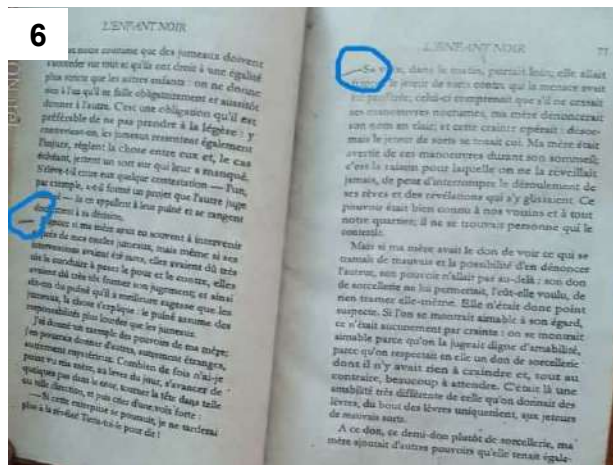
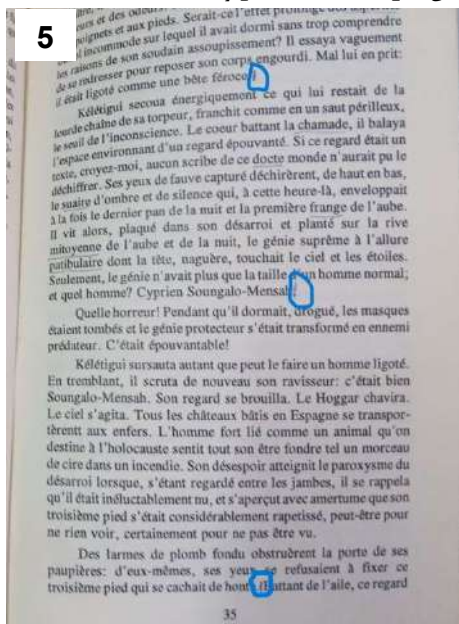
enseignent, conseillent et éduquent. Elles ont une portée morale et sociale en ce sens qu'elles véhiculent des valeurs.

Comme les soulignements, les guillemets mis par les usagers dans le livre sont des marques visibles d'une lecture active dont il a fait l'objet.

4.1.1.3. Des barres de traits (/.../)

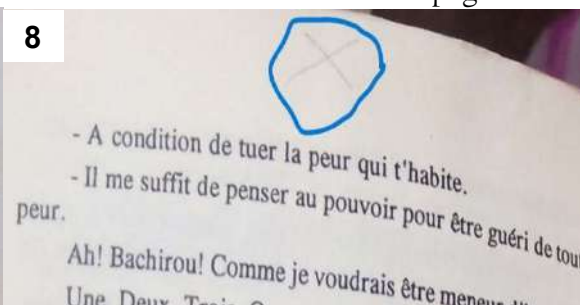
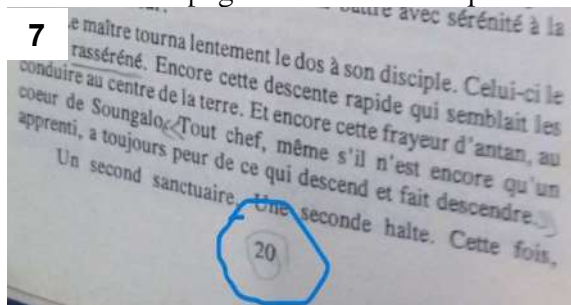
Des barres des traits (/.../) sont souvent marquées au stylo et au crayon au niveau de certaines pages du livre (photo 5). Certains traits semblent être isolés et seuls tandis que d'autres, la plupart, sont des paires. Les paires de traits apparaissent comme des bornes pour délimiter une portion du texte qui présente certainement un intérêt pour leurs marqueurs ; le premier marquant le début de la délimitation et le second, sa fin. Ceux qui sont mis isolément fonctionnent de façon autonome comme des balises d'un lecteur pour marquer des pauses et des arrêts observés au cours de son parcours. Ainsi, ils lui permettent de se retrouver après son interruption pour reprendre le fil de sa lecture à partir de l'endroit précis où il s'était arrêté.

Il existe d'autres types de marquages comme ces tirets observés sur les pages 76 et 77 (photo 6) de *L'Enfant noir* (L. Camara, 2000) jouant aussi le rôle de balises d'un lecteur.



4.1.1.4. Des croix et des cercles

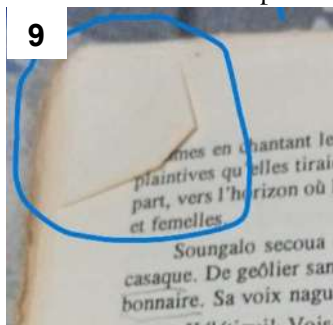
Des croix ont été marquées, en crayon de papier, sur certaines pages, notamment au niveau des marges du haut (photo 8). De même, les numéros de quelques pages ont été encerclés (photo 7). Encercler un mot, un groupe de mots ou des chiffres, consiste à circonscrire ou à les délimiter par une ligne qui est, ici, tracée à l'aide d'un crayon de papier. Ces marques apparaissent comme des signes distinctifs qui permettent de repérer facilement une page donnée en feuilletant pour chercher, au bas des feuilles, les numéros de page encerclés ou encore les pages du livre sur lesquelles des croix ont été faites en haut de page.



4.1.1.5. Des plis de feuilles

Nous avons constaté que le bout supérieur d'une feuille est plié (photo 9). Certains lecteurs utilisent ce procédé pour, d'une part indiquer la page où ils ont marqué un arrêt au cours de leur lecture. En ce moment, le pli de la feuille leur permet de se retrouver facilement après une interruption de lecture et de reprendre le fil à partir de la page où ils s'étaient arrêtés. D'autre part, les plis, s'ils sont plusieurs dans un même livre, ils peuvent être une stratégie d'un lecteur pour marquer ou sélectionner des pages qui ont un intérêt particulier pour lui,

des pages sur lesquelles ils comptent revenir pour une exploitation : relever des expressions, des citations, des proverbes, des noms ou de tout autre chose qui a attiré son attention.



livre avant de le rendre à la bibliothèque et, donc qu'il s'était arrêté à la page de la feuille pliée.

Qu'il soit un moyen pour marquer la page où l'on s'est arrêté lors de la précédente lecture ou pour étiqueter des pages en vue d'autres utilisations, le pli est, généralement, déplié à la reprise de la lecture ou après l'exploitation du contenu de la page de la feuille pliée. La présence du pli dans le livre, après sa lecture par ceux qui l'avaient emprunté puis retourné à la bibliothèque, peut être comprise comme un oubli de la part du dernier utilisateur qui ne l'a pas déplié. Elle pourrait aussi signifier que celui-ci n'avait pas fini de parcourir le

4.1.1.6. Des taches

En feuilletant le livre, l'on s'aperçoit également que certaines feuilles sont entachées. Si ces taches qui parsèment les pages du livre peuvent être imputées aux mains des différents usagers l'ayant manipulé, certaines d'entre elles sont produites, visiblement, par des liquides comme l'eau, l'huile, etc. Elles montrent que les feuilles ont été en contact avec des mains des usagers et exposées à d'autres corps extérieurs, notamment liquides.

4.1.1.7. Des collages

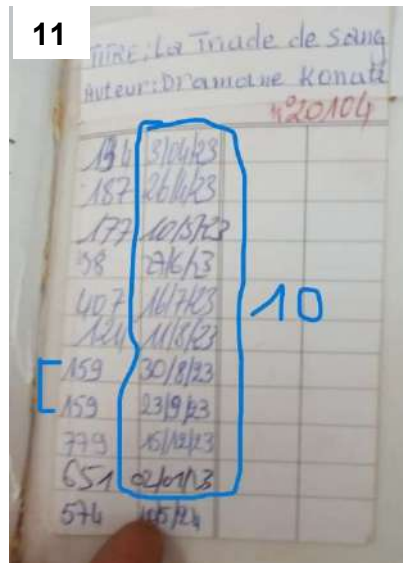
Une fiche de sortie, un sticker et un code sont collés à différentes parties du livre. La fiche est collée sur la troisième page de couverture du livre (photo 10). Il est mentionné sur celle-ci, « Date de retour », avec différentes dates manuscrites de façon chronologique. Il s'agit des dates auxquelles les abonnés qui avaient emprunté cet ouvrage, étaient invités à le retourner à la bibliothèque. La présence de cette fiche indique que ce livre est destiné au prêt. La durée de ce prêt est de deux semaines au maximum à la bibliothèque de la médiathèque municipale de Ouagadougou.

	Date de retour
13-02-19	11/12/19
05-03-19	16/18/19
23-03-19	
30/04/19	
14-05-19	
01/5/19	
29/07	
19/8/19	
26/10/19	
6/4/19	
25/11/19	
11/12/19	

Le nombre de dates inscrites qui est de 14, correspond au nombre de sorties du livre et au nombre de personnes qui l'ont déjà emprunté, soient 14 prêts de février 2019 à août 2024, soit en 5 ans et demi. Ainsi, au moins 14 personnes ont déjà lu le livre dans la mesure où un livre emprunté par un abonné peut être passé à d'autres lecteurs de son entourage. Il a été emprunté 5 fois en 2019, 3 fois en 2021, 2 fois en 2022 et en 2023 contre 1 fois en 2020. De janvier au 16 août 2024, il a été aussi prêté une seule fois. Il ressort que le nombre de sorties ou d'emprunts de ce livre varie d'une année à une autre. Toutefois, en se référant aux enregistrements des 5 dernières années, c'est-à-dire de 2019 à 2023, l'on note qu'à peine 3 personnes empruntent, en moyenne, ce livre par an (soit une

moyenne de 2,6/an). Ce qui signifie qu'il est peu sollicité et emprunté par les lecteurs ; donc peu lu. Par conséquent, il est peu exploité et manipulé par les usagers.

Comparativement à la fiche de sortie des livres du centre de lecture publique et d'animation culturelle (CELPAC) de Bogodogo (photo 11), l'on constate une légère différence au niveau du contenu. A la place de la mention « Date de retour », il est inscrit le titre du livre et le nom de son auteur. En dessous, il est mentionné le numéro d'enregistrement



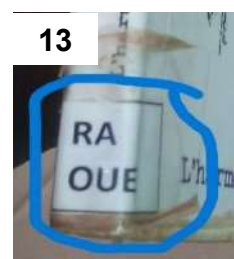
du livre. Ainsi, cette fiche est celle de l'œuvre de Dramane Konaté, *La triade de sang*, enregistrée sous le numéro N°20104. En plus de dates de retour du livre correspondant au nombre de sortie, les numéros des cartes des membres ayant emprunté l'œuvre sont inscrits dans la colonne de gauche. Selon les dates inscrites, il apparaît que cette œuvre est sortie 10 fois en 2023 soit en une seule année. Ces 10 sorties ont été au profit de 9 lecteurs en ce sens que les numéros de cartes des abonnés à qui le livre a été prêté montre que l'abonné enregistré sous le numéro 159 a pris le livre à deux reprises avec comme dates de retour respectives le 30/8/2023 et le 23/9/2023.

Le sticker collé sur la dernière page du livre, c'est-à-dire la garde postérieure, porte les inscriptions suivantes :



« Médiathèque Municipale de Ouaga » (photo 12). Ce qui nous renseigne que ce livre provient de la bibliothèque de médiathèque de la commune de Ouagadougou. Les chiffres 04375 correspondent au numéro d'inventaire ou encore d'enregistrement du livre.

L'existence de cet autocollant indique, en principe, que nous avons à faire à une bibliothèque qui dispose d'un système d'enregistrement automatique des documents avec une gestion informatisée. Malgré ce sticker, la gestion de la bibliothèque était manuelle au moment où nous réalisons cette étude en août et septembre 2024.



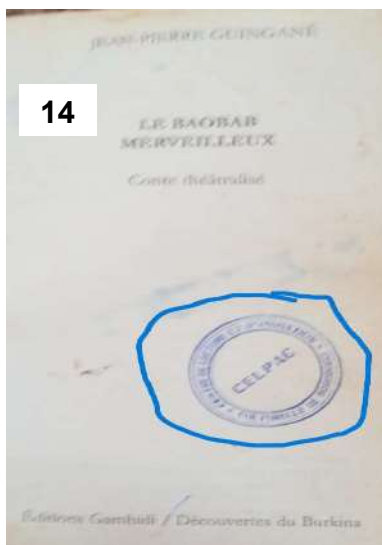
Un code composé des lettres « RA » et « OUE », est collé sur le dos du livre notamment au bas ou pied de celui-ci. « RA » renvoie à la catégorie des ouvrages à laquelle appartient le livre.

En effet, les livres dans les bibliothèques comme dans les librairies sont généralement rangés par catégorie (fictions, littérature, droit, religion, éducation, société...) et par genre (roman, poésie, théâtre...). Ici, le « R » et le « A » sont les initiales de la catégorie des « **R**omans **A**fricains » au

niveau de la bibliothèque de la médiathèque. Quant aux lettres « OUE », il s'agit des trois premières lettres du nom de famille de l'auteur du livre : « OUEDRAOGO Yamba Elie ». Ce code appelé cote facilite la localisation, le rangement et la recherche du livre dans les rayons de la bibliothèque. Il peut être considéré comme « l'adresse » du livre.

4.1.1.8. Des cachets

A l'intérieur du livre, l'on rencontre des pages estampillées du cachet de la direction de la médiathèque de la commune de Ouagadougou ; ce qui indique que cet ouvrage appartient à la médiathèque notamment à sa section bibliothèque. Tout comme l'étiquette, le cachet nous renseigne sur la provenance de ce livre.

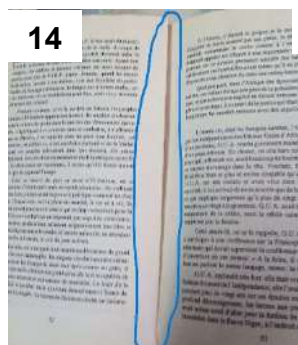


D'autres bibliothèques apposent également leurs cachets sur les pages intérieures de leurs ouvrages comme nous l'indique la photo 14. Le cachet apposé sur la page intérieure du livre, *Le Boobab merveilleux*, de Jean Pierre Guingané, est celui d'un CELPAC. A regarder de près, l'écriture qui encercle le sigle « CELPAC » nous renseigne qu'il s'agit de celui de Bogodogo à Ouagadougou dans l'arrondissement 5. Ce qui signifie que ce livre provient du CELPAC de Bogodogo et qu'il a été emprunté dans cette bibliothèque.

4.1.1.9. Des couvertures et des feuilles endommagées

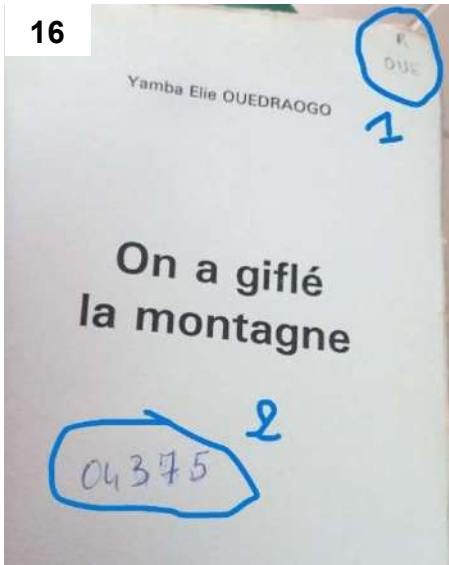
En feuilletant le livre, nous avons constaté que certaines feuilles se sont détachées (photo 14) et d'autres usées, surtout leurs bords (photo 15). Les couvertures et les feuilles sont endommagées par endroit. Ainsi, la tranche du livre, notamment la tranche de la tête et celle de la queue ainsi que la gouttière sont jaunies, sales et mal ajustées.

A vue d'œil, le livre présente un aspect vieillissant ; ce qui pouvait être la résultante d'une forte exploitation du livre et de son utilisation par plusieurs individus. Quoiqu'il en soit, le livre présente la physionomie d'un ancien livre.



4.1.1.10. *Des écrits manuels dans le livre*

Sur la page de garde de devant du roman, il est mentionné, de façon manuscrite et au stylo, des lettres « R » et « OUE » et des chiffres « 04375 ». Les lettres sont inscrites en haut de page et à l'extrême droite tandis que les chiffres sont, approximativement, en milieu de page. La lettre « R » renvoie à la catégorie des ouvrages à laquelle appartient le livre qui est, dans notre cas, le roman dont la première lettre est « R ». Quant aux lettres « OUE », elles font référence aux trois premières lettres du nom de famille de l'auteur qui est OUEDRAOGO.



Il apparaît donc que ces lettres sont un code pour identifier le livre. Les éléments constitutifs de ce code se retrouvent sur l'étiquette collée sur le dos du livre, c'est-à-dire la cote, et qui permet son classement dans les rayons.

Les chiffres « 04375 » correspondent au numéro d'inventaire ou d'enregistrement du livre à la bibliothèque de la médiathèque municipale de Ouagadougou. C'est ce même numéro qui est marqué sur le sticker collé sur la dernière page du livre.

4.1.2. *Classification des marqueurs selon l'intentionnalité de leurs auteurs*

Les marquages des usages répertoriés dans le livre peuvent être classés en deux catégories essentielles selon qu'ils ont été faits de façon intentionnelle ou non intentionnelle.

4.1.2.1. *Marques intentionnelles*

Les marques intentionnelles sont les traces laissées dans le livre de façon intentionnelle. Il s'agit notamment des empreintes se rapportant au stylo et au crayon telles les soulignements des mots, les encadrements, les guillemets, les traits, les croix, les lettres et les chiffres manuscrits. Elles ont été faites de façon volontaire et réfléchie dans un but précis. Les appositions d'autres corps ou objets plus petits au livre, c'est-à-dire les collages de corps matériels comme le sticker, la cote et la fiche de sortie du livre sont également des marques intentionnelles ; elles ont été collées au livre avec pour objectifs, entre autres, d'informer, de renseigner, de rappeler et d'attirer l'attention des usagers de l'ouvrage. De même, le cachet apposé sur les pages du livre est un acte délibéré qui renseigne l'utilisateur sur la provenance de cet objet. Il en est de même pour les plis au bout des feuilles qui constituent des repères permettant à un lecteur de retrouver facilement une feuille parmi les autres feuilles du livre mais aussi une page.

4.1.2.2. Marques non intentionnelles

Les marques non intentionnelles sont des empreintes non voulues, c'est-à-dire qu'elles sont advenues de façon involontaire voire malencontreuse. Les taches sur les feuilles, le détachement de certaines feuilles, l'endommagement de la couverture et des feuilles, le jaunissement des feuilles et le mauvais ajustement de la tranche du livre sont autant de marques observables qui n'ont pas été faites intentionnellement mais plutôt de façon accidentelle. Les marques, qu'elles soient faites de façon intentionnelle ou non, sont toujours dues à quelqu'un ou à quelque chose.

4.2. Actants de marques des usages du livre

La responsabilité des marquages peut être répartie entre trois principaux actants sémiotiques : l'actant fournisseur du livre, les actants lecteurs et l'actant temps.

4.2.1. La bibliothèque : l'actant fournisseur du livre

La bibliothèque qui met à la disposition de ses abonnés le livre pour lecture est considérée comme un actant fournisseur du livre. A ce titre, elle a fait des marques sur et dans le livre. Elles sont de trois natures : les collages comme le sticker, la cote sur le dos du livre et la fiche de sortie du livre ; le cachet estampillé sur des feuilles ainsi que les lettres et les chiffres manuscrits qui sont respectivement le code et le numéro d'enregistrement du livre dans la bibliothèque.

Les empreintes de la bibliothèque servent, entre autres, à identifier le livre (cote, sticker, code, numéro), de le ranger dans les rayons (cote), d'attester qu'il appartient à la médiathèque municipale de Ouagadougou (cachet, sticker), de suivre les sorties et les entrées du livre à la bibliothèque. Il faut noter que les marques de la bibliothèque sont intentionnelles.

4.2.2. Les actants lecteurs

Les abonnés de la bibliothèque qui ont emprunté le livre à la bibliothèque de la médiathèque municipale de 2019 à 2023 pour lecture sont les actants lecteurs. Dans leur manipulation du livre, ils ont laissé principalement les traces suivantes : les soulignements de mots, les guillemets, les barres de traits, les croix, les encerclements de mots et les plis de feuilles. Elles sont faites à dessein par les usagers. Elles permettent de repérer des mots, des expressions, des phrases ou des parties de textes (soulignements, guillemets, barres de trait) mais aussi des feuilles et des pages (croix, encerclements, les plis de feuilles) pour des besoins divers : compréhension, analyse, mémorisation, recopiage, photocopie, etc.

En plus de ces marquages intentionnels, les manipulations du livre par les lecteurs ont laissé des traces indésirables et non intentionnelles telles les taches sur les feuilles, le détachement de certaines feuilles, la détérioration de la couverture du livre et de feuilles.

4.2.3. L'actant temps

Le livre en tant qu'objet matériel subit, comme tout corps, l'effet du temps, c'est-à-dire le poids de l'âge. Les marques du temps sont donc perceptibles sur le livre ; elles sont

non intentionnelles. Il s'agit principalement du jaunissement des feuilles. Toutefois, la dégradation de la matière papier du livre (couverture et feuille) peut également, en partie, être imputée à l'usure du temps.

Les marques identifiées, quel que soit leur agent causal, ont une signification, une portée.

4.3. Signification des marquages des usages du livre

Les marquages identifiables sur les couvertures et les pages internes du livre peuvent être interprétés sous plusieurs angles. Nous les avons appréhendés à sept niveaux.

4.3.1. Adresse et propriété du livre

La présence des empreintes de la bibliothèque au niveau du livre, à savoir la cote, le sticker, le numéro d'inventaire, la fiche de sortie et le cachet, signifie que ce livre est un bien public et non privé et qu'il appartient à une entité qui offre des services publics. Ainsi, il est la propriété de la bibliothèque de la médiathèque municipale de Ouagadougou. Quand il se trouve dans les mains d'une personne, l'on sait déjà qu'il a été emprunté et qu'il doit faire l'objet de retour dans un délai donné.

Les marquages signifient également que c'est un livre qui appartient à un ensemble de livres d'où il est identifié à travers sa cote, son numéro d'inventaire ou d'enregistrement et le sticker qui le distinguent des autres. Ces marques constituent l'identifiant et l'adresse du livre dans la bibliothèque.

4.3.2. Lecture active

Les marquages intentionnels des lecteurs (soulignements, guillemets, encerclement, croix) dans le livre sont une preuve que celui-ci a fait l'objet d'une lecture active. Comme le souligne M. Millet (1999), la lecture active est « suivie (relativement longue et linéaire), herméneutique et critique, qui défriche l'information textuelle, interprète, et qui, armée de l'écriture, s'effectue plume en main ». Ainsi ajoute-t-il, en notant les passages importants d'un texte, en paraphrasant les idées-forces d'une argumentation, en pointant les termes centraux du langage conceptuel d'un auteur, en fixant certaines citations synthétiques, en commentant par écrit des points d'accord ou de désaccord, l'on pratique une lecture « active » ; une lecture plus intensive et critique, une « lecture qui découpe, sélectionne, pointe, dénoue, explicite, commente le texte à s'approprier » (M. Millet (1999)). Ces traces montrent également que les lecteurs ont accordé un intérêt particulier au livre en général, et à certaines de ses pages en particulier.

4.3.3. Richesse du livre

L'importance des marquages intentionnels des lecteurs, notamment les soulignements et les guillemets, montre que le livre contient de nombreux mots « difficiles » ou rares pour les lecteurs, des dictons, des proverbes, des paraboles, des sagesses, des idées-forces, des expressions clés et des passages importants. Ce qui veut dire que le contenu du livre est riche.

Cette richesse, aux plans lexical, linguistique, argumentatif, culturel et de l'expression témoigne de la qualité de l'œuvre.

Ces marques sont également révélatrices du choix de l'auteur de s'adresser à un public qui a un niveau d'instruction plus ou moins élevé, de son inaccessibilité à tout public mais aussi du faible niveau des lecteurs qui ont fait les soulignements des mots. En effet, le fait de rencontrer beaucoup de mots soulignés, reflète également une maîtrise non parfaite de la langue française par le ou les usagers qui ont fait les soulignements. L'un dans l'autre, ces marques traduisent un écart de niveau de langue entre l'écrivain et les lecteurs ayant identifié ces mots. Ce livre semble donc être hermétique pour certains abonnés de la bibliothèque.

4.3.4. Faible exploitation du livre

La fiche de sortie indique qu'en 5 ans, très peu d'abonnés ont emprunté le livre ; ce qui signifie qu'il est peu sollicité, utilisé et exploité par les usagers de la bibliothèque. Son caractère hermétique pour certains abonnés peut expliquer, en partie, cet état de fait étant donné que la majorité des abonnés de cette bibliothèque sont des scolaires.

4.3.5. Faible entretien du livre

Les marquages non intentionnels, notamment la dégradation du livre (détachement des feuilles, taches, couvertures et feuilles endommagées), peuvent être compris comme la résultante d'un problème de conservation et d'entretien aussi bien par la bibliothèque que par les emprunteurs du livre. Au regard de la faible fréquence de la sortie (environ 3 sorties par an en moyenne) de ce livre destiné au prêt, son mauvais état, le détachement de ses feuilles et le fait que certaines soient rongées, abîmées et jaunies sont plus des indicateurs de l'usure du temps, d'un manque d'entretien et aussi de sa mauvaise utilisation par les usagers. Aussi, l'abondance des empreintes intentionnelles des lecteurs signifierait un manque de suivi, de vérification et d'interpellation de la part des gestionnaires de la bibliothèque.

4.3.6. Non-respect des conditions d'exploitation des livres

Un livre de bibliothèque est un bien public en ce sens qu'il est mis à la disposition de tous ses abonnés. De ce fait, chaque abonné qui emprunte un livre est invité à en prendre soin et de le ramener en bon état. Il est donc interdit d'abîmer ce livre qui leur est prêté mais aussi d'écrire sur la couverture et les pages internes. L'existence des traces intentionnelles des lecteurs dans ce livre d'une bibliothèque publique constitue une infraction aux règles établies traduisant ainsi l'incivisme de leurs auteurs.

Ces marquages témoignent également d'un manque de rigueur de la part des gestionnaires de la bibliothèque. En effet, ils ont aussi leur part de responsabilité en ce sens qu'ils sont censés donner toujours les informations d'entretien et mettre les lecteurs devant leurs responsabilités.

4.3.7. *Faible qualité des matériaux de fabrication du livre*

Sans occulter le problème de gestion et d'entretien du livre, la dégradation de celui (jaunissement, détachement des feuilles, taches, couvertures et feuilles endommagées) signifie également, au regard de sa faible utilisation par les abonnés, que ses matériaux de fabrication sont de faible qualité. Ainsi, le détachement et la détérioration des feuilles sont également révélateurs de la faible qualité de la reliure du livre et du papier de fabrication du livre (carton de la couverture et feuilles). En effet, une reliure de qualité joue un rôle crucial dans sa durabilité et garantit que les pages restent intactes et bien assemblées, même après une utilisation fréquente.

Conclusion

Le roman, *On a giflé la montagne*, de Yamba Elie Ouédraogo qui a été tiré des rayons de la bibliothèque de la médiathèque municipale de Ouagadougou est un livre parsemé de marquages des usagers. Nous les avons analysés, en nous basant sur les outils que nous offre la sémiotique notamment celle des objets. Ils sont observables aussi bien sur sa couverture que sur ses pages internes. Les principaux marquages identifiés sont des soulignements de mots, des guillemets, des traits, des croix, des encerclements, des plis de feuilles, des taches, un sticker, une fiche de sortie, des cachets, des lettres et des chiffres manuscrits, des collages, des feuilles et des couvertures détériorées. Certaines de ces marques ont été faites de façon volontaire avec des objectifs donnés tandis que d'autres l'ont été fortuitement, accidentellement donc de manière non délibérée. La première hypothèse secondaire soutenant que « des marquages intentionnels et non intentionnels sont observables au niveau des livres » est ainsi vérifiée. Une fois intégré dans la bibliothèque, le livre circule entre le bibliothécaire, les abonnés et les rayons. C'est au cours de ce parcours cyclique, combiné à l'effet de vieillissement de tout corps avec le temps, que les empreintes ont été laissées sur les différentes parties du livre.

Il en ressort que les bibliothécaires, les abonnés, les lecteurs et l'usure du temps sont à l'origine de ces traces confirmant notre deuxième hypothèse secondaire selon laquelle « la bibliothèque, les usagers et le temps sont les actants des marquages des livres ». Ces traces nous renseignent sur l'identité du livre, son propriétaire, son intensité d'exploitation par les abonnés, le type de lecture qui a été fait par ses lecteurs, la qualité de son texte, la qualité de son entretien et de ses matériaux de fabrication. Ce qui confirme la troisième hypothèse secondaire : « les marquages des usages du livre sont des expressions de l'appartenance du livre, de sa qualité matérielle et de l'intérêt que lui accordent les usagers ». Les trois hypothèses secondaires étant confirmées, la principale, formulée ainsi qu'il suit « les marquages des usages des livres de bibliothèque sont multiples, émanent de plusieurs actants et sont révélateurs des conditions de gestion des livres, de leur qualité et de leur importance pour les lecteurs » est donc validée. Cette analyse qui a levé un coin de voile sur les empreintes dans les livres de bibliothèques nous interpelle également sur la nécessité de jeter un regard sur d'autres sujets

en lien avec le livre et la bibliothèque comme la pratique du rayonnage, la gestion des livres de bibliothèque et la fréquentation des bibliothèques.

Références bibliographiques

- Bruillon, M. & Ducas, S. (2006). *Les professions du livre. Edition, librairie, bibliothèque*. Paris : Editions Ellipses. 2^e édition revue et augmentée.
- Camara, L. (2000). *L'enfant noir*. Pocket.
- Dakouo, Y. (2011). *Emergence des pratiques littéraires modernes en Afrique francophone. La construction de l'espace littéraire au Burkina Faso*. Ouagadougou : L'Harmattan Burkina.
- Fontanille, J. (2008). *Pratiques sémiotiques*. Paris : Presses universitaires de France.
- Guingane J. P. (2007). *Le Boabab merveilleux*. Ouagadougou : Editions Gambidi/Découvertes du Burkina.
- Konate, D. (2017). *La triade de sang*. Ouagadougou : ICRALIVRES.
- Kourouma A. (1970). *Les Soleils des indépendances*. Paris : Seuil.
- Loi N° 049-2019/AN portant La loi d'orientation de la filière du livre et de la lecture publique au Burkina Faso du 18 novembre 2019.
- Millet, M. (1999). Économie des savoirs et pratiques de lecture. Une contribution à l'analyse des formes du travail intellectuel étudiant en médecine et en sociologie. *Revue Éducation et sociétés, Revue internationale de sociologie de l'éducation*, n°4. 57-74.
- Ministère de la culture, des arts et du tourisme. (2018). *Stratégie nationale de développement du livre (SNDL) 2019-2023*. Ouagadougou.
- Ouédraogo, Y. E. (2015). *On a giflé la montagne*. Paris : Editions l'Harmattan.
- Sawadogo, S. (2010). *Lecture et éducation des jeunes au Burkina Faso*. UFR/LAC mémoire de DEA, Lettres modernes, Littératures francophones. Université de Ouagadougou.
- Sissao A. J. (2003). Roman burkinabè contemporain et développement. *Annales de l'Université de Ouagadougou, Série A*. vol.001. 45-59. Ouagadougou : Presses Universitaires de Ouagadougou.
- UNESCO. (1999). *Annuaire statistique*.
- Zylberberg, S. (2020). Quelles sont les différentes parties d'un livre ? du 28 février 2020 consultable : <https://jeretiens.net/quelles-sont-les-differentes-parties-dun-livre/>

L'ÉTHOS DISCURSIF ET L'ANCRAGE CULTUREL DU DISCOURS PUBLICITAIRE BURKINABÈ

Yacinthe Judicaël DIPAMA
Université Joseph KI-ZERBO
yacinthejudicael@gmail.com

Résumé

La sémiotique (science des signes et des systèmes de signification) aborde le discours publicitaire afin de mieux appréhender les stratégies qui s'y déploient dans une dimension persuasive. Le discours est construit autour de l'image conçue par l'émetteur et envoyée vers le récepteur en prenant en compte les valeurs socioculturelles de ce dernier. Cela permet de parler d'éthos discursif et d'ancrage culturel du discours publicitaire. C'est dans cette perspective que nous tentons d'élucider et de comprendre le discours publicitaire de deux spots publicitaires issus de deux compagnies téléphoniques au Burkina Faso : Orange Burkina et Telecel Faso. Cette réflexion qui s'inscrit dans une perspective sémio-pragmatique aborde le corpus à travers l'analyse des stratégies argumentatives, mais aussi des marques socio-culturelles présentes dans le discours. L'objectif est de mettre en exergue l'éthos discursif et les aspects relevant de la culture burkinabè exploités dans ce discours publicitaire. Ainsi, il ressort que les publicitaires font recours à l'éthos discursif dans l'élaboration des spots pour rendre leurs messages authentiques et pragmatiques auprès du public cible. Aussi, ces publicitaires mettent en exergue la culture burkinabè dans la construction des messages afin d'avoir une adhésion maximale.

Mots-clés : éthos, ancrage, discours, publicité, culture.

Abstract

Semiotics (the science of signs and systems of meaning) examines advertising discourse to better understand the strategies employed in its persuasive dimension. The discourse is constructed around the image conceived by the sender and sent to the receiver, taking into account the latter's sociocultural values. This allows us to speak of a discursive ethos and the cultural grounding of advertising discourse. It is from this perspective that we attempt to elucidate and understand the advertising discourse of two commercials from two telephone companies in Burkina Faso: Orange Burkina and Telecel Faso. This analysis, which adopts a semiotic-pragmatic perspective, examines the corpus through the analysis of argumentative strategies, as well as the socio-cultural markers present in the discourse. The objective is to highlight the discursive ethos and aspects of Burkinabè culture exploited in this advertising discourse. Thus, it appears that advertisers use discursive ethos in the creation of commercials to make their messages seem authentic and pragmatic to the target audience. Furthermore, these advertisers highlight Burkinabè culture in the construction of their messages in order to maximize audience engagement.

Keywords: Ethos, anchoring, discourse, advertising, culture.

Introduction

La sémiotique (science des signes et des systèmes de signification) aborde le discours publicitaire afin de mieux appréhender les stratégies qui s'y déploient dans une dimension persuasive. Dans le domaine publicitaire, le discours est construit autour de l'image conçue par l'émetteur auprès du récepteur en prenant en compte les valeurs socioculturelles de ce dernier. En fait, la publicité est indissociable des marques et des identités socioculturelles qu'elle contribue à refléter et à structurer, en faisant usage de la force perlocutoire du message. Dans ce sens, Bernard Cathelat disait dans son ouvrage *Publicité et société* (2001) que « la

publicité a toujours été le reflet de la société » (B. Cathelat, 2001, p. 272). Dès lors, la publicité n'est plus un pur produit commercial de promotion des ventes ; elle est un phénomène culturel et social, l'expression d'un langage collectif des désirs, des rêves et des modes de vie. Par ailleurs, dans la rhétorique d'Aristote, l'orateur use de stratégies en vue d'établir la confiance et la crédibilité du public. Cette confiance s'acquiert auprès des potentiels consommateurs en présentant ses qualités. C'est d'ailleurs cette stratégie que les publicitaires utilisent pour avoir l'adhésion du public aux différentes annonces. Cela permet de parler d'éthos discursif et d'ancrage culturel du discours publicitaire. C'est dans cette perspective que nous tenterons de faire une approche du discours publicitaire de deux spots issus des deux compagnies de téléphonie mobile au Burkina Faso. Il s'agit d'Orange Burkina et de Telecel Faso. Considérant la récurrence des aspects culturels et la figuration expressive des marques du publicitaire dans le corpus médiatique, l'on peut se poser la question suivante : comment l'éthos discursif et l'ancrage culturel participent-ils à la construction d'un discours persuasif dans les spots des compagnies téléphoniques ? De cette question générale, découlent les questions spécifiques suivantes : quelles sont les marques de la culture burkinabè utilisées par les compagnies pour ancrer leur discours et à quelle finalité stratégique ? Qu'est-ce qui caractérise l'éthos discursif dans ce cas présent ? Nous émettons l'hypothèse selon laquelle l'annonceur tente de construire un discours authentique ancré dans les valeurs socio-culturelles du public burkinabè pour avoir une adhésion maximale. Cette stratégie a l'avantage d'établir une certaine crédibilité et une confiance entre l'annonceur et son public.

Cette réflexion qui s'inscrit dans une perspective sémio-pragmatique aborde le corpus à travers l'analyse des stratégies argumentatives, mais aussi des marques socio-culturelles présentes dans le discours des deux compagnies de téléphonie mobile. Pour une meilleure structuration du travail, il sera opportun de définir les concepts clés de cette présente étude, puis de délimiter le cadre théorique dans lequel s'inscrit le travail. À l'issue des clarifications théorique et conceptuelle, il s'agira de faire une brève description de chaque spot afin de mieux mener l'analyse. Il sera alors question d'analyser l'éthos discursif et de mettre en exergue les aspects relevant de la culture burkinabè exploités dans les discours publicitaires à des fins persuasives.

I. Cadre théorique et conceptuel

Toute analyse s'inscrit dans un domaine bien précis. Il nous semble opportun, dès l'entame de cette étude, de présenter le domaine d'approche dans lequel cette recherche s'inscrit. La sémio-pragmatique sera définie afin de délimiter le champ d'études. La définition des concepts clés viendra clore ce premier grand point.

I.1. La sémio-pragmatique

En analysant le concept de « sémio-pragmatique » sous le double parcours onomasologique/ sémasiologique, on peut identifier deux termes : la sémiotique et la pragmatique. Le premier est l'étude des signes, des symboles et leur signification. Et le second

est l'étude des relations entre les signes et leurs utilisateurs, c'est-à-dire de l'étude de tout ce qui est extérieur au langage.

De l'analyse de ces termes, le concept « sémio-pragmatique » est un dispositif comme le souligne Roger Odin, c'est-à-dire une sorte d'instrument optique dont l'objectif est de permettre de mieux voir et de se poser des questions. Étant donné que toute communication fait appel à un double processus de production (l'émetteur et le récepteur), cela invite à une réflexion globale sur la communication. Le modèle théorique de R. Odin suggère un renversement de l'expérience commune et de la plupart des approches académiques qui travaillent sur les textes, les publics, les productions de sens : cinématographiques et audiovisuels surtout. Ce modèle, élaboré sur plusieurs décennies à travers plusieurs travaux, connaît un succès auprès des chercheurs issus de diverses disciplines, qui s'interrogent « sur la façon dont se construisent les textes et sur les effets de cette construction » (R. Odin, 2000, p. 10). Cette approche a été développée par Odin dans son ouvrage *Les espaces de communication : introduction à la sémio-pragmatique*.³⁴

I.2. Clarification conceptuelle

I.2.1. De l'éthos à l'éthos discursif

En sciences humaines et sociales, la notion d'éthos est traditionnellement utilisée dans deux domaines. D'une part, en sociologie elle est généralement considérée comme un principe qui organise les comportements d'un groupe. D'autre part, en sciences du langage, il est associé à la production du discours. C'est-à-dire qu'à travers la façon dont quelqu'un parle, le destinataire se construit une image de lui. C'est sur cette donnée incontournable que repose la notion d'éthos discursif, dont l'origine remonte à la Rhétorique d'Aristote. L'intérêt de l'approche discursive est de ne pas dissocier *manière d'être* et *manière de parler*. L'éthos fonctionne donc comme un articulatoire entre la dimension proprement verbale et des déterminations physiques et psychiques, il implique une manière de se situer et de se mouvoir dans l'espace social. La publicité qui se caractérise par la mise en valeur d'un produit dans l'espace public afin d'influencer les attitudes et les comportements du public en faveur de ce produit, n'échappe pas à ce principe discursif.

I.2.2. Petites réflexions sur la publicité et la culture

Louis Porcher, dans son ouvrage *Introduction à une sémiotique des images*, disait que « l'image publicitaire peut exprimer la totalité d'une culture déterminée à un moment historique donné et en un lieu donné » (L. Porcher, 1976, p. 120). Pour Porcher, le discours publicitaire n'est pas fondé seulement sur la valeur fonctionnelle d'un produit, il suggère au consommateur d'accéder à des valeurs symboliques à travers l'achat du produit. Dans ce sens, la publicité laisse croire au consommateur que le service (ou le produit) qu'elle présente satisferait aussi ses besoins symboliques. Cela dit, la publicité utilisera le produit pour transmettre des valeurs culturelles. Le publicitaire est obligé donc de connaître la culture du

³⁴ Grenoble, Presses Universitaires de Grenoble, 2011.

public cible afin d'élaborer un message que ce dernier décodera convenablement. Ceci étant, la culture exerce une forte influence sur la publicité, faisant de cette dernière un miroir culturel. Vu que le cadre le plus large dans lequel vit le consommateur est la culture, cette culture modélise les sentiments, les pensées, les actes et comportements de l'individu. Ce dernier assimile aussi les normes culturelles, lui permettant d'intégrer à son groupe. C'est dans ce sens que la prise en compte de la culture devient nécessaire pour l'annonceur dans l'élaboration de ses messages.

Dans cette présente étude, les compagnies téléphoniques s'adressent à un public qui a une image de soi et une image idéale qu'il veut atteindre. Dans une quête d'efficacité, les publicitaires doivent prendre en considération les images qui seraient liées aux identités culturelles des consommateurs. On pourrait ainsi dire que la publicité n'est pas exclusivement orientée sur le produit ; elle est aussi orientée sur le consommateur du produit.

2. Pour une analyse de l'éthos discursif dans le corpus

Il est à rappeler que l'éthos renvoie à la crédibilité et à la fiabilité de l'orateur. C'est une stratégie qui vise à établir la crédibilité et la confiance du public. Comment cette stratégie est-elle utilisée par les opérateurs téléphoniques pour avoir l'adhésion du public aux différentes annonces publicitaires ?

2.I. Cas du spot d'orange Burkina

Le synopsis donne à voir une dame, depuis Bamako (la capitale malienne) qui est dans un marché de vente de pagnes. Elle discute avec un commerçant qui lui présente des pagnes Bazin. Elle passe un coup de fil et peu après, elle reçoit un transfert d'argent qui lui permettra d'acheter les pagnes. Dans un autre contexte, c'est-à-dire au Niger, un vieil homme entre dans une pharmacie pour acheter des produits. Il reçoit un transfert d'argent dans son téléphone portable qui lui permettra de payer les produits. Ailleurs, plus précisément à Abidjan (en capitale ivoirienne), une jeune fille avec ses camarades sont attirées par une tenue qu'elles ont aperçue à travers les vitres d'une boutique de vente de vêtements. La jeune fille sort son téléphone de son sac à main et envoie un message à son père pour lui solliciter de l'argent. Peu après, elle reçoit un transfert dans son téléphone qui lui permettra de faire ses achats. Enfin, on retrouve un monsieur dans sa maison (en terre burkinabè) en train de faire un transfert d'argent. On retrouve en fin de publicité la voix *off* suivante : « S'entraider où que nous soyons et rester proches même quand on est loin est possible avec Orange money. Avec Orange money, envoyez et recevez de l'argent facilement depuis le Burkina, la Côte d'Ivoire, le Mali, le Niger et le Sénégal via *144# sur votre mobile ».

Ce spot de l'entreprise a la particularité d'être monté avec peu d'éléments relevant de la dimension linguistique. Cependant, le message ne souffre pas d'ambiguïté chez le téléspectateur. Bien au contraire, la mise en scène permet une parfaite compréhension du message véhiculé dans le spot. En effet, la plateforme de transfert d'argent Orange money permet d'effectuer des transferts d'argent du Burkina vers d'autres pays de la sous-région. La

scène, présentant le vieil homme (dans la pharmacie) qui a reçu le transfert, pourrait être illustrée par les images suivantes :



Sur cette première image, le vieil homme est dans une maison où il y a des étagères sur lesquelles sont classés des produits. Il tend un papier à la dame habillée en blouse blanche. En arrière-plan il y a, d'une part, un petit drapeau du Niger sur les étagères, et d'autre part, une affiche indiquant le logo d'Orange money.



Sur la seconde image, l'inscription linguistique « Transfert reçu » est affichée sur l'écran du téléphone du vieil homme.

De cette analyse, on comprend que le vieil homme serait venu en pharmacie pour payer des produits. Le drapeau et l'affiche indiquant le logo d'Orange permettent de situer le contexte nigérien et la possibilité de faire les achats à travers la plateforme de transfert mobile Orange

money. Ainsi, le vieil homme, au cas où il ne serait pas en mesure de supporter les frais de l'ordonnance médicale, pourrait éventuellement se procurer les produits pharmaceutiques car il a reçu un transfert Orange money.

Cette scène contribuerait à rendre authentique le message de la compagnie Orange Burkina selon lequel il est possible de venir en aide (surtout financièrement) à ceux qu'on aime malgré la distance. Mieux, la compagnie propose un processus (*I44# sur votre mobile) au téléspectateur qui permettrait sûrement d'effectuer les transactions. Une sorte de pragmatisme pourrait ainsi être vue dans le message publicitaire, et cela participerait sans doute à la construction d'un éthos discursif dans le spot publicitaire. C'est de cette manière qu'opère l'annonceur dans le spot d'Orange Burkina pour convaincre les téléspectateurs à utiliser la plateforme de transfert mobile Orange money.

2.2. Cas du spot de Telecel Faso

Le synopsis donne à voir une jeune dame assise dans sa chambre. Elle présente son accoutrement à des gens (un monsieur et une dame avec qui elle semble familière) par appel vidéo via son téléphone portable. Après quelques essais sous le regard appréciatif du monsieur et de la dame, elle finit par tomber sur la tenue qui lui convient. Peu après, la dame prend son sac et se rend au service. Elle dirigera une réunion en ligne par visioconférence avec d'autres personnes. Après le service, elle initie une promenade dans la ville, et profite partager sa journée pleine de bonne humeur avec d'autres personnes qui lui sont familières à travers des vidéos enregistrées qu'elle envoyait. Plus tard, elle rejoint son domicile et trouve les membres de sa famille qui la suivaient depuis la maison à travers leur téléphone portable. Le spot se termine par la phrase suivante en voix *off*: « Rentrons dans l'univers 4G+ de Telecel Faso ».

Ce spot de Telecel Faso a la particularité aussi d'être monté sans trop d'éléments relevant de la dimension linguistique. Hormis la voix *off* ci-dessus mentionnée et le slogan, c'est seulement la musique conçue pour ce spot qui accompagne l'animation des images. Mais, il est à noter que cela n'affecte pas la compréhension des scènes par le téléspectateur. En effet, la mise en scène permet au téléspectateur d'avoir une idée claire de ce qu'il est question dans ce spot. Considérons le cas de la réunion que la jeune dame a faite par visioconférence. Cela est explicité dans les images suivantes :



Sur cette première image, la jeune dame est en échange direct avec des gens. Sa posture et sa gestuelle signifieraient qu'elle s'adresse à ces gens. Ces derniers (chacun avec un ordinateur, un stylo), ont tous le regard orienté vers elle. Cette configuration signifierait qu'il s'agit d'une séance de travail et c'est la jeune dame au milieu qui dirige la séance.



Sur la seconde image, d'autres personnes suivent la jeune dame, mais pas en contact direct. La dame est suivie par ces personnes sur un écran, en vidéo. Cela a été possible grâce à la connexion 4G+, en témoigne le message linguistique phonique (en voix *off*) « Rentrons dans l'univers 4G+ de Telecel Faso ».

C'est de cette manière que le publicitaire décrit les différentes scènes tout au long du spot : l'appel vidéo avec le couple et la vidéo partagée avec d'autres personnes dans le spot ont été effectués grâce à la connexion 4G+. Tout cela contribue à rendre le message de Telecel Faso plus authentique, donc le téléspectateur pourrait voir un certain pragmatisme de

l'entreprise concernée. On pourrait parler de la construction d'un éthos discursif dans le spot publicitaire.

Si la construction de l'éthos discursif est une stratégie utilisée par les entreprises (Orange Burkina et Telecel Faso), il est à noter que d'autres stratégies (argumentatives surtout) participent également à la construction d'un discours persuasif dans les spots.

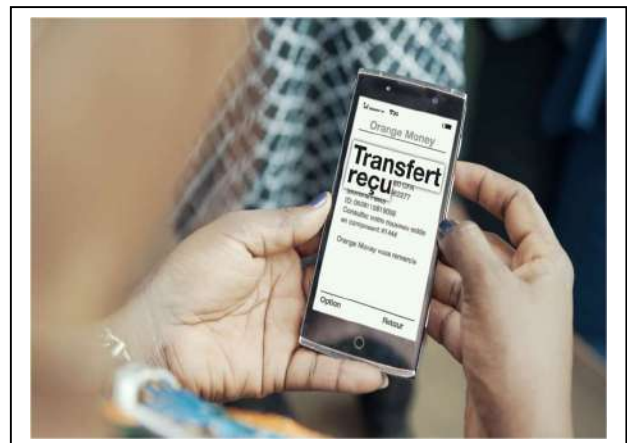
3. L'ancrage socio-culturel dans le corpus

Il est à noter que la « culture » est sans doute le mot à multiple sens qui existe dans n'importe quelle langue. Selon l'UNESCO, « la culture, dans son sens le plus large, est considérée comme l'ensemble des traits distinctifs, spirituels et matériels, intellectuels et affectifs qui caractérisent une société ou un groupe social. Elle englobe, outre les arts et les lettres, les modes de vie, les droits fondamentaux de l'être humain, les systèmes de valeurs, les traditions et les croyances³⁵». Il ne s'agit pas ici de faire le tour de cette question, mais de tenter de comprendre le rôle joué par le concept dans la publicité dans le contexte burkinabè. Une analyse de l'expression culturelle dans le corpus conduirait à distinguer les moyens par lesquels la culture s'y manifeste.

3.I. Analyse de l'ancrage socio-culturel dans le spot d'Orange Burkina

Dans ce spot, l'objet du message publicitaire est la promotion de la plateforme mobile de transfert d'argent Orange money. Dans ce sens, la compagnie a construit son discours autour de certaines valeurs sociétales enfin de le rendre plus persuasif dans le contexte burkinabè.

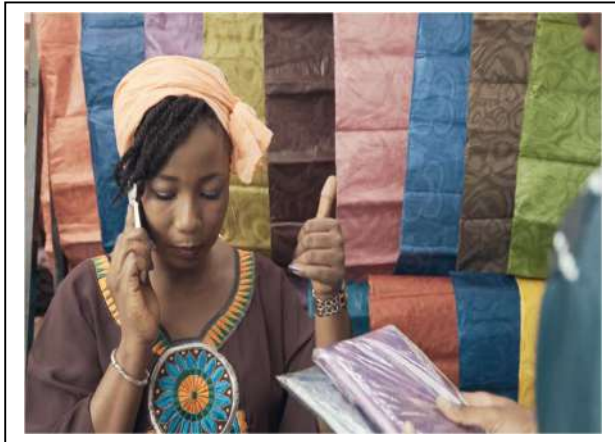
Observons la scène où la femme reçoit un transfert d'argent étant dans un marché de vente de pagnes *Bazin* (confère les images ci-dessous).



³⁵ Déclaration de Mexico sur les politiques culturelles. Conférences mondiales sur les politiques culturelles, Mexico city, 26 juillet-6 août 1982.

Source : <https://www.bak.admin.ch/bak/fr/home/themes/definition-de-la-culture-par-l-unesco.html>

(Consulté le 21/09/2024)



Cette scène montre une femme qui est en train de communiquer avec un téléphone. En arrière-plan, sont accrochés des pagnes *Bazin* de plusieurs couleurs. Peu après, elle reçoit un transfert Orange money sur son téléphone portable. Le contexte de marché dans lequel se trouve la femme signifierait qu'elle est venue pour acheter les pagnes. Ne disposant pas de ressources financières, elle appelle pour demander de l'aide. Le transfert reçu peu après serait le signe que sa requête a été acceptée, donc elle pourra rentrer en

possession de son objet de quête. De cette description, le *Bazin* ferait partie des habitudes vestimentaires de la dame qui incarne une catégorie sociale dans le contexte burkinabè. Dès lors, la femme représentée ici est en phase avec la culture locale. En fait, le *Bazin* intervient dans les habitudes vestimentaires des femmes, et sa présence dans le spot pourrait jouer un rôle persuasif dans le discours publicitaire.

Par ailleurs, une lecture de la scène montrant le vieil homme en pharmacie permettrait de dire que celui-ci est une figure représentative d'une classe sociale dans le contexte burkinabè : les personnes âgées et les retraités, victimes du poids de la vieillesse. Ces derniers deviennent très vulnérables et se retrouvent très souvent dans une lutte contre les maladies ; c'est le moment où ils ont besoin d'assistance sociale.

Une autre scène qui a attiré notre attention, est celle où la jeune fille demande de l'argent à son papa pour s'offrir une robe en vue de sa soutenance qu'elle prépare.

La fille dans cette scène a le statut d'étudiant. Cette classe sociale se caractérise dans le contexte actuel par les faibles ressources financières dont elle dispose. Elle a besoin d'assistance sociale pour faciliter son insertion dans la vie professionnelle.

Dans ce spot publicitaire, la compagnie Orange Burkina vise un public large en associant son produit (Orange money) à plusieurs couches sociales (homme ; femme, jeune et personnes âgées). À l'issue de l'analyse scénique, la compagnie dévoile chez le consommateur burkinabè les traits de la solidarité, de l'assistance au prochain et révèle son appartenance sociale. Ce sont ces valeurs que l'entreprise veut laisser transparaître dans son message, ce qui permet de parler d'une forme d'ancrage socio-culturel du discours publicitaire.

3.2. analyse de l'ancrage socio-culturel dans le spot de Telecel Faso

Dans ce spot, le message est centré sur la promotion de la connexion 4G+ de Telecel Faso, en témoigne la voix *off* « Rentrons de l'univers 4G+ de Telecel Faso ». En effet, c'est grâce à la connexion 4G+ que la jeune dame est restée en contact avec ses proches et a pu faire le choix de sa tenue à distance. Aussi, elle a réalisé sa réunion en visioconférence grâce à

la connexion 4G+ de Telecel Faso. C'est cette connexion qui lui a permis de partager ses vidéos sur les réseaux sociaux. C'est toujours grâce à la connexion que plusieurs personnes ont vu les vidéos sur les réseaux sociaux dans plusieurs localités du Burkina Faso : Bobo Dioulasso, Banfora, Sabou, Koudougou. Dans cette séquence publicitaire, c'est la fluidité et la large couverture de la connexion 4G+ qui sont mises en évidence par Telecel Faso. À cela ; il est à remarquer que plusieurs aspects culturels apparaissent dans le spot, et cela participe à rendre le message plus persuasif dans le contexte burkinabè.

Considérons cette image :



Sur cette image, un monsieur est en train de jouer un *Djembé* qui est un instrument de musique. Son accoutrement et sa coiffure pourraient signifier que c'est un artiste.



Cette image est la suite de la précédente. L'expression des mains et du visage de la jeune fille signifierait qu'elle est en train de danser au rythme du son du *Djembé* aperçu dans la première image. La suite de la scène montre des gens qui sont en train de la filmer. Cela est illustré dans l'image suivante :



À l'issue de l'analyse des trois images précédentes, un élément qui retient l'attention dans cette séquence, c'est le *Djembé*. En fait, c'est un instrument de percussion africain que l'on joue à mains nues et dont le spectre sonore très large engendre une grande richesse de timbre.

Le Djembé est utilisé comme instrument de musique dans les manifestations culturelles et artistiques. Sa présence dans le spot est une forme de promotion du patrimoine culturel africain. Ainsi s'agirait-il d'une forme d'ancrage culturel dans le discours publicitaire de la compagnie Telecel sur la 4G+.

Par ailleurs, la suite de cette scène montre la vidéo de la jeune dame qui circule dans les réseaux sociaux. Plusieurs personnes aperçoivent la vidéo sur leurs téléphones dans divers endroits. Les images suivantes permettent de l'attester.



Sur cette première image, les deux jeunes sont en train de regarder sur l'écran d'un téléphone portable. En arrière-plan, on peut identifier la **Vieille mosquée de Dioulasso-bâ** située à Bobo Dioulasso. Construite dans les années 1800, c'est une mosquée historique, célèbre pour l'ambiance spirituelle et le sentiment de paix qu'elle procure.



Sur cette deuxième image, le jeune homme a le regard sur l'écran du téléphone portable qu'il tient. En arrière-plan, on peut identifier une chute d'eau, vraisemblablement les **Cascades de Banfora**. C'est de ces chutes d'eau que la région des Cascades tire son nom. C'est l'un des sites touristiques les plus importants du Burkina Faso.



Sur cette troisième image, l'environnement dans lequel se trouve le jeune homme donne à voir des caïmans et en arrière-plan un étendu d'eau. Il s'agirait de la **Marre aux caïmans sacrés de Sabou**. La marre est située dans le village de Sabou à quelques quatre-vingt (80) kilomètres de Koudougou.



Sur cette dernière image, le monsieur est dans un milieu dont la beauté de l'architecture permet d'identifier le **Palais royal tradi-moderne à Issouka** (à Koudougou).

Dans cette séquence que nous venons de décrire, c'est la fluidité et large couverture de la connexion 4G+ de Telecel Faso qui sont mises en exergue. Aussi, la mise en valeur de ces espaces culturels (la Vieille mosquée de Dioulasso-bâ, les Cascades de Banfora, la Marre aux caïmans sacrés de Sabou et le Palais royal tradi-moderne à Issouka) dans le film publicitaire est une forme de promotion de la diversité culturelle et touristique du Burkina Faso par la compagnie Telecel Faso. Cela contribue à attirer l'attention des téléspectateurs dans le contexte burkinabè étant donné que ces derniers se sentiront concernés à travers la figuration des espaces culturelles. Ainsi pourrait-on dire que le discours de la compagnie repose sur la mise en valeur du patrimoine culturel burkinabè. L'on est en droit de dire qu'il s'agit d'une forme d'ancrage culturelle du discours de la compagnie de Telecel Faso dans ce spot.

Conclusion

La publicité, en plus d'être un fait de société, est aussi un fait de culture. C'est-à-dire qu'elle est le reflet des valeurs, des croyances, des normes et des identités culturelles. Cette étude a permis de montrer que la publicité fait la promotion d'un produit, d'une marque ou d'un service, et fait aussi référence à un système de valeur. L'efficacité de la publicité est donc liée à sa capacité à s'adapter aux consommateurs en fonction du contexte. Les publicitaires adaptent leurs annonces en prenant en compte l'individu évoluant dans différents groupes familiaux, cercles professionnels et classes sociales.

De ce fait, le discours publicitaire emprunte à différents domaines du social des éléments qui lui permettent d'argumenter en faveur de l'objet (ou produit) vanté. C'est dans ce sens que Patrick Charaudeau disait que « La publicité est liée intrinsèquement aujourd'hui [au milieu des années 1990] aux modes de vies de nos sociétés, elle y est devenue imperceptiblement une des toiles de fond de nos vies quotidiennes et un des lieux de production manifeste d'une partie de notre environnement culturel ³⁶» (P. Charaudeau 1994, p. 32).

Dans le domaine de la téléphonie mobile, les compagnies incluent les éléments relevant de la culture des consommateurs dans le contexte burkinabè afin de rendre leurs messages plus persuasifs. En fait, dans leur volonté de répondre aux besoins et attentes du consommateur burkinabè, les publicitaires rendent compte de la réalité socio-culturelle vécue dans les spots publicitaires. À cela, notons que l'analyse du corpus a permis de comprendre l'usage de l'éthos discursif par les publicitaires dans le but de convaincre et de persuader les téléspectateurs. Les compagnies (Orange Burkina et Telecel Faso) se présentent comme des entreprises authentiques et pragmatiques auprès des téléspectateurs.

³⁶ Dans son article « Le discours publicitaire, genre discursif », M Scope revue, 1994, n°8.

Références bibliographiques

- Aristote. *La rhétorique*. Disponible à l'adresse suivante : https://www.academia.edu/21073055/Aristote_La_rhetorique (Consulté le 18/09/2021).
- Cathelat, B. (2001). *Publicité et société*. Paris : Payot et Rivages.
- Charaudeau, P. (1994). « Le discours publicitaire : genre discursif ». *MScope revue*. n°8.
- Désaulniers, K. (2011). *La publicité dans un contexte de diversité culturelle : regards croisés*. Québec-France. Mémoire de maîtrise présenté à l'université de Québec. Disponible à l'adresse suivante : <http://depot-e.uqtr.ca/2274/1/030277638.pdf> (Consulté le 21/09/2024)
- Odin, R. (2000). *De la fiction*. Bruxelles : De Boeck Supérieur.
- Odin, R. (2011). *Les espaces de communication : Introduction à la sémio-pragmatique*. Grenoble : Presse Universitaires de Grenoble.
- Peirce, C. S. (2002). *Pragmatique et pragmatisme, œuvres philosophique*. Paris : Du Cerf.
- Porcher, L. (1976). *Introduction à une sémiotique des images*. Paris : Librairie. Marcel Didier.

OMBRES ET LUMIÈRES

DES MIROIRS SEMIOTIQUES DANS LA BANDE DESSINÉE

Bénewendé Mathias NITIEMA
Université Thomas SANKARA
bmathias14@yahoo.fr

Résumé

Dans la bande dessinée, les ombres et les lumières ne relèvent pas uniquement de l'esthétique. Elles participent à la construction du sens. Ce constat conduit à nous interroger sur la manière dont les dispositifs lumineux, en particulier le clair-obscur, opèrent comme des signes sémiotiques porteurs de significations narratives ou émotionnelles. L'objectif de cette étude est d'identifier les modalités spécifiques par lesquelles la lumière et l'ombre sont modélisées dans le langage visuel de la bande dessinée. Il s'agit de comprendre comment ces éléments plastiques deviennent des opérateurs de sens, en révélant des tensions, des ambiances ou des intentions discursives. Pour ce faire, l'analyse s'appuie sur l'approche sémiotique du visible, en examinant les processus de mise en forme du plan de l'expression, les degrés de modalisation de l'objet lumineux, ainsi que les catégories de signes mobilisées. Les résultats montrent que les jeux d'ombre et de lumière ne sont pas de simples effets graphiques, mais des dispositifs sémiotiques complexes. Ils permettent aux auteurs de structurer le récit, de guider la lecture et d'exprimer des contenus implicites, en jouant sur la perception et l'interprétation du lecteur.

Mots-clés : bande dessinée, sémiotique visuelle, lumière, ombre.

Abstract

In comic books, shadows and light are not merely aesthetic elements. They contribute to the construction of meaning. This observation leads us to question how lighting devices, particularly chiaroscuro, function as semiotic signs that convey narrative or emotional meanings. The aim of this study is to identify the specific ways in which light and shadow are modelled in the visual language of comics. The goal is to understand how these visual elements become operators of meaning, revealing tensions, atmospheres, or discursive intentions. To do this, the analysis draws on a semiotic approach to the visible, examining the processes of shaping the plane of expression, the degrees of modalisation of the luminous object, and the categories of signs used. The results show that the interplay of light and shadow is not simply a graphic effect, but a complex semiotic device. It allows authors to structure the narrative, guide the reader's interpretation and express implicit content by playing on the reader's perception and interpretation.

Keywords : comic strip, visual semiotics, light, shadow.

Introduction

Le monde naturel ou visible se présente à l'homme comme un ensemble de qualités sensibles, doté d'une organisation. Composé d'un ensemble signifiant, catégorisé et organisé, il s'analyse grâce aux approches sémiotiques. La structure du monde naturel autorise ainsi une approche du visible comme produit d'un ensemble motivé par une combinaison de la saisie des ombres et des lumières. Dans la sémiotique du visible, la lumière est étudiée en tant qu'élément opérateur de la totalité. Elle initialise le contraste avec le clair-obscur. Dans la bande dessinée, les ombres et les lumières se présentent comme des saillances figuratives conformément au projet de la sémiotique. Elles sont des vocables qui enrichissent les

descriptions et les interprétations du visible. La saisie des lumières influence la perception et l'interprétation d'une image ou d'une scène. Elle présuppose une abstraction sémiotique minimale qui se manifeste par une médiation des catégories générales du perceptible et par une mise en relation des articulations figuratives. Les ombres créent des effets dramatiques et suggèrent des significations cachées qui ne sont pas immédiatement évidentes. Cette réflexion cherche à comprendre comment les ombres et les lumières rendent compte du sens et les valeurs qu'elles incarnent dans la bande dessinée. La validité de nos lectures d'analyste repose sur le fait que les ombres et les lumières s'adaptent à la sémiotique. Elles sont des techniques qui conditionnent l'émergence du sens dans la bande dessinée. Elles intègrent dans le récit des dimensions symboliques et émotionnelles et révèlent comment les éléments sémiotiques mis en œuvre expriment l'ambiance et guident la narration visuelle. Cette recherche s'intéresse à la manière dont ces éléments, en tant que signes sémiotiques, structurent non seulement l'atmosphère des récits, mais influencent également la perception des personnages et des thèmes. En analysant les ombres et lumières, nous chercherons à comprendre comment les choix stylistiques des auteurs façonnent l'expérience du lecteur, enrichissant ainsi la narration par des couches de signification visuelle. Ainsi, cette étude vise à mettre en lumière le potentiel expressif de la bande dessinée, révélant l'interconnexion entre formes graphiques et contenus narratifs. Plus précisément, il s'agira de poser les prémisses d'un paradigme sémiotique de la lumière qui contraste avec le clair-obscur, puis d'en interpréter à partir d'un cadre théorique pour comprendre les significations dans divers contextes culturels et artistiques.

I. Approche théorique et conceptuelle

I.I. Approche théorique

Dans cette partie, nous développons les aspects théoriques portant sur la lumière et le clair-obscur. Nous les considérerons comme des objets sémiotiques analysables à travers les configurations perceptibles. Nous passons en revue la sémiotique de la perception et la lumière comme étant objet modal et descriptif.

I.I.I. La sémiotique de la perception

La sémiotique de la perception s'intéresse à la manière dont les signes sont perçus et interprétés par les individus. Elle se concentre sur l'analyse des processus cognitifs et sensoriels impliqués dans la réception des signes et des symboles, en examinant comment ceux-ci sont compris, interprétés et attribués de signification par les individus et les groupes sociaux. L'image est considérée comme une réduplication du réel, elle est comme telle inapte à la catégorisation. Plus qu'une représentation, elle est « mode de présence » et « plénitude d'adéquation à soi » (J. B. Wunenburger, 1997). La sémiotique se penche sur les processus cognitifs et perceptuels impliqués dans la réception et l'interprétation des signes. Elle prend en compte la manière dont les stimuli sensoriels sont perçus par les individus, comment ces perceptions sont influencées par les contextes culturels, sociaux et personnels, et comment elles conduisent à la construction de la signification. Les catégories sémiotiques sont des outils

théoriques utilisés en sémiotique pour analyser les signes et les symboles dans divers contextes, y compris visuels comme les couleurs, les formes et la luminosité des objets.

La sémiotique visuelle s'intéresse principalement à l'analyse et à l'interprétation des structures visuelles. Elle examine comment les éléments visuels tels que les formes, les couleurs, les lignes, les textures, ainsi que leur disposition spatiale, interagissent pour créer du sens. Elle cherche à décoder comment ces éléments sont organisés et comment cette organisation influe sur la manière dont les messages visuels sont perçus et compris par les spectateurs. C'est d'ailleurs dans ce sens que J.-M. Klinkenberg précise le rôle central de la sémiotique visuelle en tant que support de la signification, en ces termes :

« Mue par des forces [...], la sémiotique visuelle contemporaine s'éloigne désormais de la vision "interne" puriste. Pour elle, la perception n'est plus "extérieure" à la structure : c'est bien au niveau de l'expérience que la structure se met en place. Elle insiste sur le fait que le sens — qui est son objet principal — émerge de l'expérience ». J.-M. Klinkenberg (2019, pp. 98-99).

Les catégories sémiotiques propres permettent d'analyser les couleurs, les formes de l'objet et sa luminosité. Cependant, pour un locuteur cherchant une description plus précise, les lacunes du lexique sont manifestes. Il est difficile de rendre compte des nuances, des modulations perceptibles des objets, des transformations « en continu » du monde visible éclairé par la lumière changeante du soleil. Le passage de l'univers du visible à celui de la langue entraîne une perte, celle des nuances, du graduel, au bénéfique du catégoriel, du discret. Le discours sur l'objet ne le remplace pas. En scrutant l'objet, l'observateur cherche à le décrire, le regarde et l'analyse. M. Merleau-Ponty évoque, au sujet de la couleur, différentes sortes de saisie perceptive en ces termes :

Selon que je fixe un objet ou que je laisse mes yeux diverger, ou enfin que je m'abandonne tout entier à l'événement, la même couleur m'apparaît couleur superficielle (Oberfliichenfarbe), - elle est en un lieu défini de l'espace, elle s'étend sur un objet, - ou bien elle devient couleur atmosphérique (Raumfarbe) et diffuse tout autour de l'objet ; ou bien je la sens dans mon œil comme une vibration de mon regard ; ou enfin elle communique à tout mon corps une même manière d'être, elle me remplit et ne mérite plus le nom de couleur. M. Merleau-Ponty (1945, p. 262).

Construire son propre objet d'analyse et le décrire semblent donc relativement malaisés à l'analyste qui doit par ailleurs oublier sa relative (et confortable) neutralité, se montrer attentif à ses propres parcours cognitifs et pathémiques. L'étude du plan du contenu de l'objet n'est donc pas plus aisée que celle du plan de l'expression. Le contexte, dans lequel se trouve inséré l'objet à analyser, tout en influençant les configurations perceptives, peut aussi apporter des éléments sémantiques à ne pas négliger. M. Renoue (1996, p. 7) affirme : « Dans le vécu esthétique du sujet, sa distance pathémique avec l'objet paraît s'amenuiser et la distinction entre le sujet et l'objet perdre de sa netteté ; l'objet se voit acquérir un statut d'actant actif, capable de modaliser le sujet, qui deviendrait en retour et proportionnellement plus ou moins passif ».

La sémiotique s'intéresse à l'image et aux langages analogiques. B. Darras (2006, p.103) souligne : « les langages visuels dont nous avons l'intuition qu'ils ont quelque chose à voir avec la perception visuelle et la mimésis résistent aux modèles du signe et du code, qui ne peuvent pas en rendre compte ». R. Barthes (1964, p.466) déclare : « La photographie, en raison de sa nature absolument analogique, semble bien constituer un langage sans code ». U. Eco a défendu la thèse selon laquelle la signification prendrait naissance non pas dans le rapport entre le signe et son référent mais dans les mécanismes mêmes de la perception qui fondent les modalités de production des signes :

« Si le signe iconique a des propriétés communes avec quelque chose, il les a non avec l'objet mais avec le modèle perceptif de l'objet ; il est constructible et réalisable d'après les mêmes opérations mentales que nous accomplissons pour construire le perçu, indépendamment de la matière dans laquelle ces relations se réalisent ». U. Eco (1970, p.21)

La bande dessinée est en effet le fruit d'une invention qui utilise divers moyens pour communiquer avec ses lecteurs. Elle combine le texte et l'image de manière séquentielle, créant ainsi une narration visuelle dynamique. R. Berger (1960, p.53) affirme : « L'œuvre est le fruit d'une double invention, l'une qui porte sur la conception, sur le mystère exprimé par l'artiste [...], l'autre sur le langage, sur l'ensemble des moyens dont il dispose pour communier avec le spectateur ».

En combinant ces différents éléments de manière créative, la bande dessinée parvient à communiquer une histoire de manière accessible et engageante, faisant ainsi participer activement le lecteur à l'expérience narrative. Dans les lignes qui suivent nous présentons la lumière comme un objet modal et descriptif.

I.1.2 Lumière : objet modal et objet descriptif

Notre étude de la lumière ne peut cependant se présenter comme la simple analyse d'un objet du monde naturel. En effet, la lumière n'est pas qu'un objet perceptible, elle est également facteur de visibilité, elle fait voir. Elle joue par conséquent un double rôle syntaxique dans le parcours d'un sujet ; elle est un objet de perception et également un destinataire qui fait apparaître le monde qui le rend visible.

Ces deux rôles sont généralement considérés comme incompatibles en concomitance. Ainsi, M. Merleau-Ponty décrit la lumière-éclairage (le reflet) en ces termes :

« Le reflet n'est pas vu pour lui-même, n'est pas le but de la perception, il est l'auxiliaire, le médiateur de la perception. Il n'est pas vu lui-même, il fait voir le reste. Le reflet et l'éclairage ne jouent donc leur rôle que s'ils s'effacent comme des intermédiaires discrets et s'ils conduisent notre regard au lieu de le retenir... L'éclairage n'est ni couleur, ni même lumière en lui-même, il est en deçà de la distinction des couleurs et des luminosités. Et c'est pourquoi il tend à devenir neutre » M. Merleau-Ponty (1945, p. 357 et p. 359).

Pour décrire un objet du monde naturel en sémiotique, il est important de prendre en compte les composantes chromatiques, lumineuses, eidétiques et établir une opposition entre couleur et luminosité. A ce propos, M. Renoue (1996, p.13) affirme : « L'opposition

généralement évoquée au sujet de la lumière est, en effet, celle des intensités lumineuses, lumineux vs ombreux. Parler de lumière, c'est considérer son intensité, l'importance du lumineux et de l'ombreux, de la lumière et de l'ombre ».

L'absence d'ombre semble ainsi entraîner la négation du pouvoir de « présentation et de signalisation » de la lumière, et peut-être même une négation ou du moins un amenuisement de la lumière elle-même. Cette luminosité sans clair-obscur ne présente pas de contraste qui fasse « ressortir » les valeurs divergentes de luminosité. En sémiotique visuelle, les valeurs « aient besoin » de leur contraire pour s'intensifier et s'affirmer. La lumière diffuse se présente comme le terme neutre de la lumière et de l'ombre.

En rapport avec l'analyse de l'image dans la bande dessinée, B. Duc (1986, p.117) soutient que plus le dessin est clair et lisible, encore il donnera une meilleure impression et de profondeur. Il affirme :

« Quand aux grands à-plats noirs du dessin, ils seront autant que possible ramenés en majorité dans les premiers plans de l'image, souvent en forme de contre-jour, afin d'accentuer encore l'effet de relief et de profondeur, ce qui n'exclut pas un petit nombre d'à-plats noirs, de moindre surface dans les lointains » B. Duc (1986, p.117).

Comme nous le voyons, les grands à-plats noir délimitent les zones d'ombre ou de noir complet dans la bande dessinée. Ils sont utilisés pour créer des contrastes visuels, c'est-à-dire, les effets de lumière et d'ombre dramatiques, renforçant la profondeur des objets représentés, des formes et l'atmosphère générale de l'œuvre. Dans les lignes qui suivent nous nous intéressons aux aspects conceptuels portant sur les ombres et lumières.

I.2. Approche conceptuelle

Nous cherchons à appréhender les concepts d'ombres et de lumières.

I.2.I. Ombres et lumières

Ombres et lumières empruntent des voies différenciées en fonction de composants actantiels, spatiaux et aspectuels. La disposition actantielle invite à les séparer. La constante du système de la lumière est conjointe à des couleurs seulement définies comme non noires. L'objet de valeur est l'intensité de la clarté ou de la saturation des couleurs, et le noir vaudrait comme intensificateur ou, il jouerait le rôle ambivalent d'opérateur d'intensité et de filtre contrôlant les degrés d'apparition – cette complication actantielle étant régie par la disposition juxtaposée et/ou superposée des couches picturales.

M. Renoue (2004, p.73) affirme : « La relation de co-dépendance entre intensité – de la couleur et de la clarté – et extensité – juxtaposition et superposition – qui apparaît ici peut encore être affinée eu égard aux effets prévisibles. ».

Les deux actants ne sont pas des couleurs exclusives mais deux modalités de la matière picturale, la texture lumineuse et le noir paraissent compatibles car sont de catégories différentes mais aux pouvoirs réfléchissants divergents. Aussi, la corrélation étant converse entre intensifications de la clarté et saturation des couleurs et du noir, la profondeur du noir

et les éclats alternent en intensité. De ce noir, P. Soulages (2000, p.102) affirme : « Outrenoir pour dire : au-delà du noir une lumière reflétée, transmutée par le noir. Outrenoir, noir qui cessant de l'être devient émetteur de clarté, de lumière secrète. Outrenoir, un champ mental autre que celui du simple noir ».

Cette alternance du noir et du lumineux visible sur les toiles pourrait donner lieu à deux lectures narratives autrement orientées : celle qui, conforme à la réputation de la lumière comme modalisatrice des apparences, en ferait la désintensificatrice du noir – et la valorisatrice de la texture soulignée par des contrastes de luminosité en cohérence avec l'orientation du système déployé, où le noir, tout en changeant d'être ou d'apparence, modaliserait et aspectualiserait le trajet et l'éclat de la lumière reçue – d'où le néologisme, « outrenoir » créé par le peintre et étudié par P. Encrevé (2000, p.15). Sur la forme et le devenir des contrastes, M. Renoue (2004, pp.73-74) soutient : « Le noir profond et les reflets forment des contrastes spatiaux bien délimités sur les tableaux d'outrenoir. L'espace est en effet organisé par la profondeur de la matière picturale traversée d'aplats satinés et de stries profondes aux rebords lumineux et au fond ombreux et sombre ».

Merleau-Ponty suggère que la couleur ne se limite pas à une propriété physique des objets, mais qu'elle fait partie intégrante de notre façon d'être et d'exister dans le monde. Cela souligne que notre expérience de la couleur est profondément liée à notre perception sensorielle, mais aussi à notre compréhension subjective du monde qui nous entoure. En décrivant la couleur comme une « catégorie de notre être au monde », Merleau-Ponty suggère que la couleur joue un rôle essentiel dans la manière dont nous percevons et comprenons notre environnement. Elle n'est pas seulement une sensation visuelle, mais aussi un élément crucial de la manière dont nous situons et interagissons avec les objets et les phénomènes qui nous entourent.

La section précédente a servi de cadre à l'appropriation des concepts théoriques. Nous décrivons maintenant la méthode qui a guidé notre travail.

2. Méthodologie de l'étude

L'étude adopte une approche sémiotique du visuel afin d'analyser les fonctions expressives et narratives des ombres et des lumières dans la bande dessinée. Elle s'appuie sur un corpus varié de planches issues de différents genres et styles graphiques, sélectionnées pour la richesse de leurs dispositifs lumineux. La méthodologie combine une analyse théorique des concepts clés de la sémiotique de la perception visuelle avec une lecture analytique des configurations lumineuses présentes dans les œuvres. L'objectif est de repérer les modalités d'apparition du clair-obscur, d'identifier les catégories de signes lumineux mobilisées, et de comprendre comment ces éléments visuels participent à la construction du sens narratif, émotionnel ou symbolique. L'étude examine ainsi les stratégies graphiques mises en œuvre par les auteurs pour orienter la lecture, créer des ambiances, ou exprimer des tensions internes au récit, en montrant que lumières et ombres ne sont pas de simples ornements esthétiques, mais des opérateurs sémiotiques à part entière.

Dans partie la suivante, nous montrerons comment les ombres et les lumières dans la bande dessinée participent activement à la construction narrative et émotionnelle, contribuant ainsi à la modélisation sémiotique de l'histoire racontée.

3. Résultats de l'étude

L'analyse qui sera effectuée dans cette section prendra en compte les ombres et les lumières en tant objet sémiotique. Une attention sera accordée aux ombres portées et à la lumière artificielle dans la bande dessinée

3.1. Ombres et lumières : objet sémiotique

En sémiotique, l'ombre et la lumière dans la bande dessinée sont des éléments visuels essentiels qui engagent le lecteur dans un processus d'interprétation complexe et dynamique. Considérées comme des vecteurs d'appropriation du sens par le lecteur, en tant que signes visuels, sont interprétés par ce dernier en fonction de sa connaissance culturelle, de ses expériences personnelles et des conventions narratives de la bande dessinée. Il n'est pas simplement un consommateur passif, mais un interprète actif qui attribue du sens aux éléments visuels présentés.

Les ombres et les lumières sont des signifiants, c'est-à-dire des éléments visuels concrets. Elles portent avec elles des signifiés, c'est-à-dire des significations ou des concepts abstraits. Par exemple, une lumière vive sur un personnage peut signifier sa vertu ou son innocence, tandis qu'une ombre menaçante peut indiquer un danger imminent ou une moralité ambiguë.

En tant que signifiants qui portent des significations symboliques variées, une lumière éclatante sur un personnage symbolise la clarté d'intention ou l'héroïsme, tandis que des ombres profondes suggèrent le mystère, le danger ou même la malveillance. L'effet sémiotique des ombres et des lumières varie selon le contexte culturel et le style artistique de la bande dessinée. Ce qui est perçu comme dramatique ou significatif dans une culture peut différer dans une autre, ce qui souligne l'importance de la réception et de l'interprétation contextuelles dans l'analyse sémiotique.

Les variations d'ombre et de lumière contribuent à créer des atmosphères et à susciter des émotions chez le lecteur. En guise d'illustration, une scène éclairée par une lumière chaude évoque une ambiance chaleureuse et confortable, tandis qu'une utilisation dramatique des ombres intensifie le suspense ou la tension émotionnelle.

L'usage sémiotique des ombres et des lumières contribue à la construction narrative en orientant l'attention du lecteur, en évoquant des émotions spécifiques et en créant des ambiances qui enrichissent le récit. Les choix d'ombre et de lumière guident l'attention du lecteur à travers la bande dessinée, influençant la manière dont l'intrigue est perçue et développée. Un changement soudain dans l'éclairage d'une scène signale un tournant dans l'intrigue ou une révélation importante. Un éclairage sélectif met en avant des personnages ou des objets clés, orientant ainsi la narration visuelle et la focalisation narrative.

3.2. Les ombres portées

Les ombres portées jouent un rôle crucial dans la bande dessinée du point de vue sémiotique. En tant que signes visuels, elles contribuent à la narration et à la signification. Elles permettent de donner du relief aux personnages et aux objets, en les situant dans un espace tridimensionnel. Elles créent une illusion de profondeur qui aide à rendre l'environnement plus réaliste ou à mettre en avant certains éléments. Elles indiquent la source de lumière dans une scène. Elles contribuent à l'ambiance générale de la scène en suggérant des émotions telles que le mystère, la tension ou la sécurité en fonction de leur intensité et de leur direction. En utilisant des ombres portées, les auteurs de bande dessinée accentuent le contraste entre les différents éléments de la composition. Cela aide à diriger l'attention du lecteur vers des personnages ou des actions spécifiques.

3.2.1. Expression des états émotionnels des ombres portées

L'expression des états émotionnels à travers les ombres portées est une technique qui ajoute une profondeur significative à la bande dessinée. Les ombres sont utilisées pour refléter, accentuer ou même contraster les émotions des personnages ou des sujets. Elles traduisent de manière expressive l'état émotionnel des personnages. En guise d'exemple, les ombres profondes et menaçantes accompagnent un personnage antagoniste, tandis que les ombres douces et subtiles correspondent à des moments de tendresse ou de calme.

Les ombres profondes et marquées transmettent des sentiments d'angoisse, de tristesse ou de danger. A titre illustratif, une scène sombre avec des ombres intenses reflète un sentiment de peur ou de mélancolie. Les ombres déformées ou exagérées renforcent les émotions. Les ombres allongées ou déformées symbolisent une pression émotionnelle ou une crise intérieure. Les ombres créent une ambiance particulière qui reflète l'état émotionnel général d'une scène. Une lumière tamisée et des ombres douces évoquent des sentiments de sérénité ou de nostalgie, tandis que des ombres dures et brusques évoquent la tension ou la colère. Les ombres sont utilisées symboliquement pour représenter des émotions. Une ombre qui enveloppe un personnage symbolise la tristesse ou la dépression, tandis qu'une ombre projetée qui semble s'étirer vers l'extérieur peut évoquer le désir ou l'aspiration.

En faisant évoluer la qualité des ombres au fil du temps dans une œuvre, nous montrons comment les émotions d'un personnage changent. Par exemple, une scène qui commence avec des ombres lourdes et se termine avec des ombres plus légères illustrent un passage de la détresse à la résolution ou à l'espoir. Dans certains cas, les ombres portées peuvent avoir une signification symbolique. Une ombre particulièrement sombre ou déformée indique la présence d'une menace imminente, alors qu'une absence d'ombre signale une situation de lumière intense ou de pureté. La manière dont la lumière et les ombres interagissent influencent la perception des émotions. Un éclairage contrasté, avec des zones très éclairées et des ombres profondes, renforce une atmosphère de conflit ou de dualité intérieure. En utilisant ces techniques, les bédéistes exploitent les ombres non seulement comme un élément

de composition visuelle, mais aussi comme un puissant outil d'expression émotionnelle.

3.3. Lumière artificielle dans la bande dessinée

La sémiotique de la lumière artificielle explore comment les éléments lumineux communiquent des significations et des messages au-delà de leur simple présence visuelle, dans la bande dessinée. La lumière artificielle évoque des émotions spécifiques. Des lumières vives et colorées symbolisent l'excitation ou la joie, tandis que des lumières tamisées et des ombres représentent la mélancolie ou la menace. Tout comme les ombres, les différentes sources de lumière ont des significations symboliques. Une lumière blanche et pure symbolise la vérité ou la pureté, tandis qu'une lumière rouge indique la dangerosité ou la colère.

La lumière artificielle guide le regard du lecteur et hiérarchise les éléments de la narration. Elle aide à établir le temps de la journée et le lieu dans la bande dessinée. Les sources lumineuses peuvent suggérer l'heure (comme des néons pour la nuit) ou définir un espace particulier (comme des lampadaires dans une rue). La façon dont la lumière est utilisée dans un environnement particulier ajoute une dimension unique à ce lieu, reflétant des aspects du récit ou du caractère. En guise d'exemple, une lumière froide dans un laboratoire accentue l'ambiance scientifique ou clinique. Une lumière focalisée sur un personnage ou un objet important signale son rôle central dans l'intrigue. La lumière artificielle dans la bande dessinée n'est pas simplement une question d'éclairage ; elle joue un rôle crucial dans la construction du sens et la communication des émotions et des thèmes. Nous l'abordons au point suivant.

3.3.1. Expression des états émotionnels de la lumière artificielle

La lumière artificielle est un outil permettant pour enrichir la narration dans la bande dessinée. Elle crée une atmosphère spécifique. Par exemple, dans la bande dessinée, des néons clignotants et des lumières colorées évoquent un environnement urbain vibrant ou chaotique, tandis qu'une lumière douce et diffuse suggère une scène intime et calme. Les jeux de lumière et d'ombre intensifient la tension ou le suspense. Une scène plongée dans une lumière diffuse et inégale renforce un sentiment de danger ou d'incertitude.

La lumière artificielle reflète les états émotionnels des personnages. Une lumière rougeâtre ou crue souligne la colère ou la frustration, mais une lumière froide et bleutée illustre la tristesse ou l'isolement. En modifiant la qualité et l'intensité de la lumière au fil de l'histoire, les auteurs bédéistes visualisent l'évolution des émotions des personnages, comme une lumière de plus en plus claire symbolisant un changement vers l'espoir ou la rédemption.

La lumière artificielle est chargée de significations symboliques. Une lumière blafarde dans une scène d'horreur symbolise la mort ou la désolation, alors qu'une lumière dorée dans une scène de victoire exalte la réussite ou la grandeur. Les thèmes peuvent être renforcés par l'utilisation de la lumière. Dans la bande dessinée, une série de scènes éclairées par des lampadaires défaillants évoque des thèmes de désespoir ou de déclin.

La lumière artificielle aide à guider le regard du lecteur vers des éléments spécifiques de la page. Une lumière focalisée sur un personnage ou un objet central attire l'attention du lecteur et accentue l'importance de celui-ci dans la narration. La lumière artificielle distingue différents espaces dans une bande dessinée. L'éclairage d'un appartement par des lumières chaudes peut le différencier d'un bureau aux néons froids, créant ainsi une séparation claire entre différents lieux et contextes narratifs.

La lumière artificielle contribue à créer des ombres et des reflets, donnant ainsi du volume aux personnages et aux objets. Elle enrichit la profondeur visuelle et aide à rendre les scènes plus réalistes et dynamiques. Les ombres projetées par la lumière artificielle peuvent définir les contours et les formes des éléments dans une case, enrichissant ainsi la composition visuelle et la perception spatiale. La lumière artificielle dans la bande dessinée est bien plus qu'un simple outil de mise en scène. Elle est essentielle pour la communication des émotions, le développement des thèmes, et la structuration narrative. En manipulant la lumière, les auteurs de bande dessinée influencent l'expérience du lecteur et ajoutent des couches de signification à leur œuvre.

4. Discussion

L'analyse sémiotique des ombres portées et de la lumière artificielle dans la bande dessinée met en évidence leur rôle fondamental dans la construction du sens visuel, émotionnel et narratif. Ces éléments ne relèvent pas uniquement de la composition graphique : ils agissent comme des opérateurs sémiotiques qui traduisent des états affectifs, orientent la lecture et structurent le récit.

Les ombres portées, en tant que signes visuels, permettent de modéliser l'espace tout en exprimant des émotions complexes. Leur intensité, leur forme et leur orientation traduisent des sentiments tels que la peur, la tendresse, la tension ou la nostalgie. Elles ne se contentent pas d'accompagner les personnages : elles les enveloppent, les prolongent ou les déforment, devenant ainsi des extensions symboliques de leur intériorité. L'évolution des ombres au fil du récit illustre les transformations psychologiques des protagonistes, et leur absence ou leur exagération peut signaler une rupture narrative ou une révélation dramatique.

La lumière artificielle, quant à elle, joue un rôle tout aussi stratégique. Elle permet de situer l'action dans le temps et l'espace, de hiérarchiser les éléments narratifs et de transmettre des significations symboliques. Par ses variations chromatiques et son intensité, elle évoque des émotions spécifiques comme la joie, la colère, la solitude et l'espoir, tout en renforçant les thèmes du récit. Elle guide le regard du lecteur, attire l'attention sur des objets ou des personnages et contribue à la mise en scène de l'intrigue. Elle participe également à la création d'ombres et de reflets, enrichissant la profondeur visuelle et la perception spatiale.

Ces observations confirment que les dispositifs lumineux dans la bande dessinée ne sont pas de simples effets esthétiques. Ils traduisent des contenus implicites, renforcent la narration visuelle et participent à la mise en scène des tensions dramatiques. En ce sens, l'ombre et la lumière deviennent des langages à part entière, porteurs de significations culturelles et

émotionnelles.

Toutefois, il convient de souligner que l'interprétation de ces éléments visuels dépend fortement du contexte culturel et du style graphique de l'œuvre. Ce qui est perçu comme dramatique ou expressif dans une culture peut être interprété différemment dans une autre. Cette variabilité souligne l'importance de la réception et de l'expérience du lecteur dans l'analyse sémiotique. Elle ouvre également la voie à des études comparatives entre traditions graphiques, genres narratifs ou publics cibles.

Enfin, cette réflexion invite à considérer les ombres et les lumières comme des outils de narration transversaux, dont l'usage dépasse le cadre de la bande dessinée. Leur potentiel expressif pourrait être exploré dans d'autres formes de narration visuelle, telles que le cinéma, le jeu vidéo ou le roman graphique, où les enjeux sémiotiques de la lumière restent tout aussi pertinents.

Conclusion

En somme, l'analyse des ombres et des lumières dans la bande dessinée montre que ces éléments jouent un rôle fondamental dans la construction du sens et de l'émotion. Les ombres, en tant que signes iconiques, sont fréquemment liées à des valeurs sémantiques telles que la mélancolie, le mystère ou la menace. Elles contribuent à instaurer une atmosphère spécifique et à accentuer les tensions internes des personnages, agissant ainsi comme des marqueurs de conflit psychologique. Par leur présence, elles enrichissent le discours narratif en signalant des états d'âme et en modulant la perception du lecteur. La lumière, en tant que signe, évoque des valeurs telles que l'espoir, la clarté et la révélation. Elle fonctionne comme un vecteur d'orientation pour le lecteur, structurant le parcours narratif et facilitant la compréhension des enjeux de l'intrigue. Par son utilisation, elle établit un contraste significatif avec les ombres, renforçant ainsi la dynamique émotionnelle et narrative du récit.

La modélisation sémiotique de ces éléments met en lumière l'interaction entre le visuel et le narratif, révélant comment les choix graphiques influencent la réception du récit. En jouant sur les contrastes, les auteurs de la bande dessinée manipulent l'expérience sensorielle du lecteur, enrichissant ainsi la dimension narrative. Ces techniques ne sont pas seulement des dispositifs esthétiques, mais des outils pour évoquer des émotions et des idées complexes. L'exploration des ombres et des lumières dans la bande dessinée souligne l'importance de la sémiotique visuelle dans la narration. Ces éléments permettent de renforcer l'impact émotionnel des histoires et de donner une profondeur supplémentaire aux personnages et aux thèmes abordés. Ainsi, la bande dessinée, en tant que médium hybride, se révèle être un champ dynamique, où la forme et le fond s'entrelacent de manière significative. Les ombres et les lumières, en tant que symboles, contribuent à la construction du sens dans la bande dessinée.

Références bibliographiques

- Barthes, R. (1964). « Rhétorique de l'image ». *Communications* 4.
- Berger, R. (1969). *Découverte de la peinture*. Coll. « L'Art d'apprécier ». Paris : Marabout Université.
- Darras, B. (2006). *Images et sémiotique : sémiotique pragmatique et cognitive*. Paris : Publication Sorbonne.
- Duc, B. (1986). *L'Art de la BD : la technique du dessin*. T2. France : Ed. Glénat.
- Eco, U. (1970). « Sémiologie des messages visuels ». *Communications* 15.
- Encrevé, P. (2000). « L'exercice d'une liberté ». in P. Soulages. *Catalogue*. Toulouse : Les Abattoirs. 11-22.
- Klinkenberg, J.-M. (2019). « La sémiotique visuelle : Grands paradigmes et tendances lourdes ». *Revue Signata, Annales des Sémiotiques*.
- Merleau-ponty, M. (1945). *Phénoménologie de la perception*. Paris : Gallimard.
- Renoue, M. (1996). *Analyse sémiotique de la perception d'un objet du monde naturel*.
- Renoue, M. (2004). « Lumière en noir et lumière tangible : le "goût" du paradoxe ». *Protée. Revue internationale de théories et de pratiques sémiotiques*.
- Soulages, P. (2000). *Catalogue* (exposition du Musée des Abattoirs de Toulouse du 17-11-2000 au 18-02-2001). Toulouse : Les Abattoirs.
- Wunenburger, J.-J. (1997). *Philosophie des images*. Paris : P.U.F.

DU FAIRE OPERATOIRE A L'ETRE TRANSFORME DANS LE REVERS DE LA VIE DE MOUSTAPHA ZEBBA : ETUDE SEMIOTIQUE DES REGIMES DE SENS ET DES METAMORPHOSES DU SUJET

Alidieta DRABO

Université Joseph Ki-Zerbo/Burkina Faso
alidietad@yahoo.fr

Résumé

Le texte littéraire *Le revers de la vie* de Moustapha ZEBBA se soumet aisément à la narrativité des états et des transformations d'états par les "Sujets opérateurs" guérisseurs. Dans ce texte, la guérisseuse Hadja Nikiéma en tant que "Sujet opérateur" transforme les personnages atteints de maladie, à l'état initial, à des êtres bien portants à l'état final, d'où le sujet de l'article : «Du *Faire* opératoire à l'*Etre* transformé dans *Le revers de la vie* de Moustapha ZEBBA : étude sémiotique des régimes de sens et des métamorphoses du sujet». Principalement, ce *Faire* suscite des questionnements à savoir : comment l'état médiocre des malades s'érige-t-il en une conjonction de bien-être ? De façon spécifique, quelle est la compétence requise du Sujet du *Faire* ? Quelle forme de disjonction se manifeste chez les malades ? Aussi, quelles sont les performances et sanctions opérées par le Sujet du *Faire* et les sujets en quête de santé dans le texte de ZEBBA ? Dans l'immanence, l'analyse sémiotique du texte convoque la théorie de la narrativité du Groupe d'Entrevernes et celle des Formes de vie de Jacques Fontanille. Ces différents outils théoriques, trouvent l'existence d'une force transformationnelle du *Faire* du Sujet opérateur. Spécifiquement, la compétence relève d'une grande nécessité, afin de transformer l'état disjonctif qui est bien explicité dans le texte. La conjonction des malades est aussi décrite en vue de faire valoir la performance et la sanction du sujet opérateur dans son élan de la valorisation des pratiques de la médecine traditionnelle.

Mots-clés: roman, faire, être, narrativité, sémiotique.

Abstract

The literary text *Le revers de la vie* by Moustapha ZEBBA readily lends itself to the narrative of states and transformations of states by healing "operator subjects." In this text, the healer Hadja Nikiéma, as an "operating subject," transforms the characters afflicted with illness from their initial state to healthy beings in their final state, hence the subject of the article: "From Operational Doing to Transformed Being in *Le revers de la vie* by Moustapha ZEBBA: a semiotic study of the regimes of meaning and metamorphoses of the subject." Mainly, this Doing raises questions such as: how does the poor condition of the sick become a conjunction of well-being? Specifically, what skills are required of the Subject of Doing? What form of disjunction manifests itself in the patients? Also, what are the performances and sanctions operated by the Subject of Doing and the subjects in search of health in ZEBBA's text? In immanence, the semiotic analysis of the text draws on the theory of narrativity of the Entrevernes Group and that of Jacques Fontanille's Forms of Life. These different theoretical tools reveal the existence of a transformational force in the Doing of the operating Subject. Specifically, competence is a great necessity in order to transform the disjunctive state that is clearly explained in the text. The conjunction of the sick is also described in order to highlight the performance and sanction of the operating subject in its drive to promote traditional medicine practices.

Keywords: novel, to do, to be, narrativity, semiotics.

Introduction

Comment le texte dit ce qu'il dit ? Cette interrogation est intéressante et s'adresse à tout texte soumis à l'outil de la sémiotique. Cela suppose naturellement que cette étude considère donc les conditions internes de la signification comme éléments essentiels à examiner. Il sera question alors d'une analyse immanente du texte dans l'optique d'appréhender le sens. Un sens qui naît de la différence des états des personnages du texte. L'analyse sémiotique des textes est donc, au fond, une reconnaissance et une description de cette différence dans les textes. Ce phénomène de succession d'états et de transformations rapportés aux personnages est dénommé la narrativité. En effet, tout texte comme celui du récit de *Le revers de la vie* de Moustapha ZEBA peut être l'objet d'une analyse narrative dans le sens où les malades dans l'immanence du texte recouvreront leur santé d'antan. Le sujet se formule alors ainsi : « Du *Faire* opératoire à l'*Etre* transformé dans *Le revers de la vie* de Moustapha ZEBA : étude sémiotique des régimes de sens et des métamorphoses du sujet ». Une question principale cherche alors à savoir : comment les états disjonctifs des personnages à l'initial du roman *Le revers de la vie* se retrouvent-ils dans une transformation conjonctive à l'état final ? Spécifiquement, quelle compétence le Sujet opérateur présente-t-il face à ces malades disjonctifs de leur bien-être ? Pourquoi, la disjonction manifeste des malades paraît-elle significativement dans le texte ? Du *faire* à l'*être* transformé des malades, quelle performance et sanction le texte retient-il du Sujet performant ? L'analyse suppose qu'il y a nécessairement un régime de sens, une action qui a permis cette conjonction finale des malades dans le texte. Face à ces malades, la compétence du Sujet opérateur est bien nécessaire pour l'atteinte du bien être des malades. L'état disjonctif des malades est textuellement décrit dans le but d'opérer une différence dans l'*être* des malades : de la disjonction à la conjonction. Du *faire* à l'*être* transformé des malades, la performance et la sanction conjonctive décrivent respectivement les malades et le Sujet performant. L'objectif principal de cette étude ambitionne de démontrer comment les états disjonctifs des personnages à l'état initial se retrouvent transformés en état de conjonction à l'état final. Il est d'abord de l'ordre du projet de cet article d'examiner la compétence du Sujet opérateur du texte à l'intention des malades. Ensuite, il sera question d'analyser le régime de sens de la description de la disjonction de ces malades. Et enfin, l'article vise à déterminer la performance et la sanction conjonctive en rapport avec le Sujet opérateur et les personnages malades du texte. Subséquemment, cette analyse ne sera pertinente sans la préhension des maillons de la narrativité du Groupe d'Entrevernes et de l'étude des formes de vie de Jacques Fontanille. D'une part, l'examen du texte mettra en évidence l'analyse de la compétence et d'autre part l'étude de la disjonction et de la performance conjonctive appliquée aux malades puis la sanction adressée au Sujet opérateur. Il évoquera enfin les régimes de sens qui résultent de cette analyse.

I. Etat de *faire*/compétence de la guérisseuse, Amsétou Nikiéma : résumé de l'œuvre et outils méthodologiques appliqués

En résumé du texte, le récit de l'œuvre romanesque, *Le revers de la vie* de Moustapha ZEBA raconte des histoires à caractère extraordinaire, et épaisses coltinées par des hommes, femmes et enfants de la société. Ces humains sont en effet victimes des actes d'autrui ou le revers de l'immoralité de leurs propres semences. Loin de la capitale burkinabè dans la commune de Komsilga, une guérisseuse dénommée Hadja Amsétou Nikiéma opère de miracles de guérison aux malades essoufflés et aux expirants. Pour ce faire, la guérisseuse sous l'épingle de l'analyse sémiotique du texte littéraire exige tout d'abord la description de son état, voire sa personnalité et sa compétence qui définissent l'être de Amsétou en tant que soignante. Cette compétence peut être d'ordre moral, caractériel et spirituel. Elle peut être aussi comprise comme une manipulation des entités invisibles.

Cependant, la narrativité appliquée au corpus est un ensemble de mécanismes qui facilite la compréhension d'un récit. Du (Groupe d'Entrevernes, 1984), elle produit le récit, l'organise afin de le faire comprendre par le biais des étapes qui le structurent. Elle répond à une logique de transformation d'un sujet qui passe d'un état à un autre sous l'effet de ses actions, ses épreuves et ses interactions. En effet, le sujet voulant accomplir une action ou une volonté se retrouve confronté à un objet qu'il tient à posséder pour son épanouissement. C'est la manifestation du désir du Sujet. Dans cet article, le sujet opérateur, Amsétou la guérisseuse désire soigner, et les malades désirent obtenir la santé. Les deux grandes entités recherchent le bien-être, sauf que la soignante impose une puissance spirituelle sur les malades dans l'optique de contribuer à leur conjonction, car ils sont en disjonction de santé. Pour ce faire, après le sujet, il y a l'objet de quête qui est la santé, le destinataire est égal à la soignante et le destinataire est égal aux malades. Ces derniers se motivent dans la recherche de la santé et en bénéficient.

En outre, ce schéma actantiel d'Entrevernes fondé sur celui d'Algirdas Julien Greimas se poursuit par le schéma narratif canonique. Ce dernier schéma évoque la manipulation (la puissance spirituelle d'Amsétou), la compétence (son savoir, pouvoir et devoir nécessaires pour guérir les malades), la performance (la santé retrouvée grâce à sa qualification) et la sanction (les cadeaux et les remerciements des malades à l'égard d'Amsétou), la puissante guérisseuse.

Enfin, *Les formes de vie* comme outil théorique secondaire de Jacques F. (2015) appliqué au corpus indiquent des manières de vivre ou d'existence. Elles se manifestent par des orientations comportementales des hommes qui constituent des modèles culturels, politiques, voire sociétaux d'une communauté. Elles caractérisent ces pratiquants et varient d'un espace à un autre ou d'un moment à un autre. Dans cette étude, les malades ont choisi un modèle de vie qui justifie le sort malsain de leur être. Sur ce, quelle personnalité puissante décline le sujet opérateur, Amsétou Nikiéma, face aux furies des malades ?

I.1. La personnalité du sujet opérateur, Amsétou Nikiéma

La description n'a jamais été gratuite, mais renforce toujours le récit avec des valeurs essentielles pour la compréhension du récit. C'est donc renforcé l'idée de Georg L. (1975) des problèmes la description dans la narration. En réalité, on perd à ne pas lire les descriptions des personnages qui révèlent leurs identités intrinsèques augurant ainsi les actions à venir. Dans cette optique que Philippe H. (1981) ne s'intéresse qu'à cette étape d'états et de transformations de l'approche greimassienne ou d'Algirdas Julien G. (1983). La description donne une valeur symbolique aux choses qui expriment la vision du monde de l'auteur. Elle est informative et fournit des connaissances sur un milieu que le lecteur ne connaît pas. Il ne faut pas décrire « pour décrire », selon Emile Z. (1880) mais concevoir la description comme le lieu où se noue un sens, celui des personnages et ou du monde : c'est objectif premier de l'œuvre. La personnalité de l'Homme détermine parfois son avenir.

Le portrait du sujet opérateur, Amsétou Nikiéma est l'un des éléments fondamentaux de la description qui donne une image d'ensemble de sa personnalité autour des autres sujets du récit qui agissent et interagissent pour faire évoluer le cours de l'histoire. Cette description donne sens au récit qui est l'objet d'étude de la sémiotique. A la page 59, la guérisseuse est décrite ainsi : « Très amusante, philanthrope, ouverte et sensible aux souffrances humaines, Amsétou Nikiéma est née d'une famille de père polygame ... Elle est la vingt-cinquième enfant de la famille. Dotée d'une générosité extraordinaire, dame Amsétou Nikiéma était particulièrement une personne qui écoutait les humains ».

Cet extrait est la description de l'état d'Amsétou qui rapporte à sa personnalité. Elle est donc un sujet qui est en relation avec plusieurs valeurs modales comme la gaité, la philanthropie, l'accessibilité, la sensibilité et la générosité. Ces valeurs prises comme des objets modaux rappellent qu'elle est un sujet conjoint qui représente la forme d'énoncé d'état suivante : $S \wedge O$.

Sous l'angle de la quête de sens, ces qualificatifs présagent l'avenir du sujet opérateur qui pourrait potentiellement donner sa vie à soigner les malades, du moment où sa personnalité incarne toutes ces valeurs susdites. Ces malades pour lesquelles elle sera appelée à accorder la gaité, les soins et l'écoute. Elle partagera aussi leur peine et leur joie, afin de justifier et mériter la renommée et le titre de rhabilleuse des maux spirituels dont elle jouira dans la suite du texte.

I.2. La spiritualité conjonctive de Hadja Amsétou

La réalisation de la transformation par le sujet opérateur suppose qu'Amsétou Nikiéma est capable de réaliser la performance, la transformation des malades en des personnes bien portantes et guéries de tout mal. Par conséquent, elle peut être qualifiée de compétente. Cette compétence renferme des conditions nécessaires à la réalisation de son objectif qui est de guérir ses patients. Amsétou a aussi besoin de certains de ces prédispositions tels que le « devoir-faire », le « vouloir faire », le « pouvoir faire » et le « savoir-faire ». Dans le cas de cette étude, les valeurs nécessaires à la performance du sujet opérateur susdites sont des

« objets modaux » que l'on retrouve à la fois dans cet extrait à la page 8 : « Papa, je vais à Rakissé, village situé au sud de Ouagadougou dans la commune de Komsilga à la découverte de dame Amsétou Nikiéma, celle-là qui apporte une solution aux situations auxquelles la science éprouve des difficultés à solutionner. » Ce passage comporte en lui-même les quatre valeurs modales qui qualifient la guérisseuse.

Elle a donc le devoir-faire » du moment où elle souligne : « Mon entité ne ment pas », p.83-84. Une entité qui l'épaulé et la galvanise à soigner les malades. C'est une manipulation. Elle est donc dans l'obligation d'opérer au profit des malades. C'est une puissance de l'ordre de l'invisible qui est la source de sa motivation. Cette configuration est similaire à l'élève qui doit de bons résultats à ses parents responsables et soucieux de sa réussite. Par le biais de cette force, Amsétou est conjointe naturellement du « vouloir faire », « pouvoir faire » et « savoir-faire ». Cette riche compétence justifie l'emploi de cet énoncé qui affirme à la page 36, « Au sud-est, se trouvait la maison de dame Amsétou Nikiéma, personne dont la renommée dépassait plusieurs frontières ». Sa capacité à pouvoir apporter les soins nécessaires aux malades lui accorde sans ambages la célébrité dont elle est conjointe. Elle est la personne « ... pour qui, grouille du monde afin de voir leur situation s'améliorer p.51 ». C'est le repère de nombreux malades qui sollicitent le secours de Amsétou surnommée « la rhabilleuse des maux spirituels », p.55 du fait qu'« Hadja Amsétou a acquis beaucoup de savoirs qui ont forgé sa personnalité. Sa spécialité se trouvait dans la maîtrise des plantes. Le passage se prolonge en stipulant que les individus qui l'accompagnaient en forêt « revenait avec un secret », p.68. Dans la spiritualité, le secret est l'objet modal incontournable à la pratique de l'exorcisme, de la révélation et de la guérison. Amsétou, en un mot, est d'une compétence respectable et respectée par de nombreuses personnes en disjonction de leur santé qui appellent à son secours.

2. Etats de disgrâce/disjonction des malades chez Amsétou Nikiéma

La santé dont il est question dans cette étude se définit selon Brillat-S. (1825) comme un état physiologie normal de l'organisme d'un être vivant, en particulier d'un être humain qui fonctionne harmonieusement dont aucune fonction vitale n'est atteinte, indépendamment d'anomalies ou d'infirmités dont le sujet peut être affecté. Dans l'immanence du texte, les malades sont au revers de cet état de bien-être. C'est une disgrâce ou disjonction qui ouvre une parenthèse marquée de personnages en manque de santé. Ces sujets souffrants sont dans une dénégation de la vitalité de leurs corps et esprits. Ils sont en volte-face du bonheur. Cet état de joie qui se voit réduit au chaos. Une situation qui révèle des signes *absentifiés* de la santé. La sémiotique de l'absence propose une autre démarche. Il s'agit pour Lamine Oué. (2007) de partir des signes absentifiés pour reconstituer la signification. Pour ce faire, la disjonction de ses patients de Amsétou Nikiéma est appréciable sur le plan physique, psychique et comportemental d'origines diverses.

2.1. La disjonction chez les malades à caractère physique et psychique

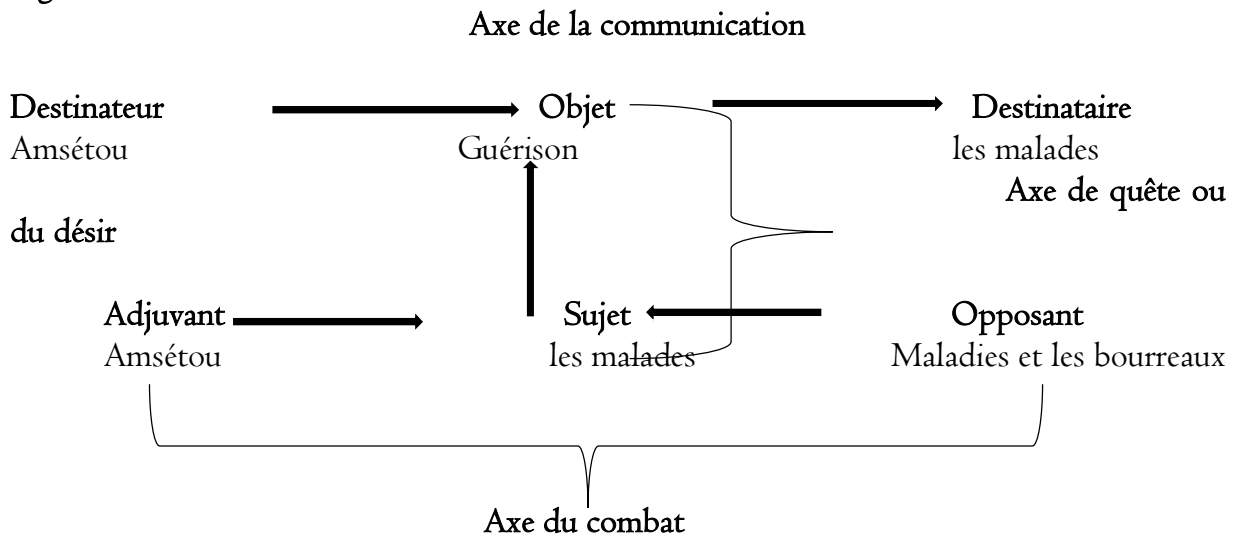
Le physique et le psychique sont des états importants de l'homme qui déterminent sa personnalité. L'un prend en compte l'aspect visible et palpable. Et l'autre indique le psychisme, voire le mental qui est en rapport avec l'âme, les facultés intellectuelles et morales. Une fois que le bien-être s'amenuise, les signes du dysfonctionnement se laissent interpréter par le biais du comportement du corps. En effet, l'attitude du corps donne sens d'une part à la présence d'un mal dont l'effet négatif altère l'enveloppe (corps) par des symptômes perceptibles et d'autre part le mental en branle. C'est une intuition qui débouche en linguistique sur l'implicite, car dicit Dominique M. (2009) : « On peut tirer d'un énoncé des contenus qui ne constituent pas en principe l'objet véritable de l'énonciation mais qui peuvent être extraits par le destinataire en s'appuyant sur les contenus explicites. C'est le domaine de l'implicite ». Le mental dans ce cas de figure existe par la manifestation du corps qui peut être normale/anormale, raisonnable/irraisonnable, sensé/insensé. Le caractère insensé qui justifie l'état disjonctif du malade trouve tout son sens dans cet extrait à la page 48 où « Les personnes atteintes de folie sautaient inconsciemment. Parmi elles, on peut dénombrer des femmes, des filles, des vieilles mais aussi des personnes lettrées, ... A cent mètres d'elles, résidaient également une petite fille atteinte de folie et sa mère, ... p.46 ». Le prédicat « sautaient » et l'adverbe « inconsciemment » signifient que ces humains qui ont adopté ce comportement puéril où ils esquissaient des bonds, des mouvements brusques par lequel on s'élance en l'air est anormal, voire insensé. Ils sont donc en état d'inconscience ou de folie. L'explicite justifie l'implicite et la disjonction des malades avec leur psychique autrefois en parfaite santé.

En outre, les patients évoluant chez Amsétou Nikiéma de tout sexe et âge confondus présentent d'autres disgrâces relatives à leur motricité, au cerveau, et à d'autres dysfonctionnements du corps humain. Des difficultés engendrent « la douleur qui chasse la joie et par moment le bonheur », p.39. La joie ou ce sentiment de bonheur s'estompent pour enfin exposer les patients dans une situation de disgrâce dépourvue de tout enjouement. Aucune volonté, ni de choix ne s'opèrent dans cet état d'insuffisance de bien-être. Les malades subissent les conditions de vie des lieux bondés de monde souffrant en pleine carence d'éléments vitaux. Cette disjonction s'observe dans l'énoncé affirmant : « On pouvait voir des handicapés, des personnes atteintes d'AVC, des personnes ayant perdu la mémoire, des diabétiques... Pas de choix, un visiteur n'a pas d'injonction, sa conduite suit les principes du maître des lieux. », p.51. Ces patients se voient confisquer leur liberté. Ils n'ont plus ce droit de disposer leur personne, leur capacité. Aucune action libertine n'est acceptée. La notion de « principes » ici dénote le respect exigé par Amsétou dans le cadre de son travail. Les objets modaux « liberté », « santé », « droit », « jouissance » ne sont plus en relation avec leurs porteurs. Ces personnes sont donc disjointes de toutes ces valeurs modales susdites. Sur ce, les abréviations de la théorie de la narrativité se définissent ainsi :

S = malades, et O = objets modaux, V = symbole de la disjonction. Par conséquent, les malades sont disjointes de la santé. Ils sont représentés en : S V O.

Le schéma actantiel du récit se présente comme suit :

Figure I : schéma actantiel du récit



Sources : Algirdas Julien Greimas, *Du sens II*, Editions Seuil, 1983, chapitre sur la syntaxe actantielle et la transformation des états, schéma adopté au corpus.

Sur l'axe de la communication, l'objet de valeur recherché (la guérison) s'acquière grâce à la guérisseuse Amsétou qui motive les malades (destinateurs) à bénéficier de ses soins. Ces sujets malades sont aidés par cette guérisseuse qui représente leur salvatrice, d'où leur adjuvant. Les maladies et les bourreaux qui sont à l'origine de ce mal être sont à cet effet des opposants. Ces derniers engendrent la souffrance, la pitié dans la vie des sujets malades. Amsétou, la soignante et ces bourreaux forment l'axe du combat. Le premier actant joue le rôle de sauveteur des malades et les autres les combattent en s'opposent à leur bien-être. Cependant, l'axe du désir ou de quête part des sujets malades qui manifestent la volonté vers l'objet de valeur qui est la guérison. Analytiquement, ces maladies ne sont-elles pas la conséquence, ou les dérivés des formes de vie adoptées ?

2.2. Les maladies dérivées des formes de vie dans *Le revers de la vie*

Les formes de vie sont une marque d'analyse sémiotique de Jacques F. (2015). L'auteur fixe les coordonnées d'une approche sémiotique de la culture et de la vie sociale. De ce fait, c'est une sémiotique de la culture de manière générale. Pour ce faire, Jacques F. (2004) résume ces comportements aux formes de vie démontrant les systèmes directionnels de sens et des pratiques. Il y a là un examen de comportement et de l'ethos dans l'immanence textuelle ou sociale. Dans le texte d'étude, la transgression des normes, des règles, des principes et des pratiques ordonnées est à l'origine des maladies. C'est un rapport de causalité entre ceux qui contredisent le sens de la morale, ou des règles préétablies et le triste sort écopé. S'opposer à ces actions sensées, voire ces formes de vie renvoie selon le texte à une disjonction/disgrâce du transgresseur.

Le respect de ces ordres donne sens à la vie. Et vivre ensemble est alors la forme générale de la vie. La mauvaise foi, les relations conflictuelles, la croyance bonne ou mauvaise impliquent forcément d'autres individus alliés ou adversaires. Si ces formes de vie créent un lien favorable et durable en accord avec la morale (le bon sens), c'est la conjonction de l'individu, mais s'il est en contradiction avec les principes et se retrouvant heurté contre la punition de ces actes, il est en disjonction totale avec sa santé qu'il a mise en jeu. La deuxième forme correspond aux personnages du texte qui sont dans un état disjonctif de maladies diverses. Ces maladies sont différentes de celles traitables par la médecine moderne. C'est dans cette optique que Jacques F. (2015) pense qu'il faut savoir que très souvent les formes de vie ne sont pas assumées avec conscience. L'analyse du corpus le démontre à travers les malades qui ont été modelés par la vie luxuriante et enveloppés de telle sorte qu'ils en sont piégés.

A la page 91-92, « cette demoiselle chétive, avait été pratiquement rongée par la maladie. Sa tête rivalisait avec son cou, les dents rayant le parquet alors que le ventre gonflé d'air cherchait à égaler le reste du corps. Elle avait perdu énormément sa forme initiale. Plus pénible, le bas-ventre dégageait une odeur nauséabonde. Elle perdait du sang au couleur blanc sale, issu de son organe génital ». C'est une description qui met en exergue les parties du corps de la jeune fille disjonctive de sa santé. Cette disgrâce se manifeste par l'enlaidissement et l'abjection de sa « tête », ses « dents », son « ventre », son « bas-ventre », et son « organe génital » qui sont en désaccord avec le reste de son corps. Un corps qui reste « chétif », « rongé », « gonflé » et distillant « une odeur nauséabonde, donc insupportable. Cette *aspectualisation* de André P. & Jean Michel A. (1989) qualifie la malade dans le dessein de mettre en évidence sa disgrâce causée par sa cupidité et sa désobéissance à ses parents parce qu'il est dit : « elle avait le sentiment d'être fautive, d'avoir fait quelque chose qui heurte la conscience ... Je suis Haïna la Bibiche ... une fille périmée en ce sens que j'ai utilisé mon corps comme le capital de mon entreprise... J'ai tué ma mère, ... Ses jambes devinrent serpent à un moment de même que ses doigts » p.92-141. Cet aveu explique sa vie de débauche avec un sectateur qui a troqué son âme et lui a injecté des venins de serpents érotiques.

En plus de la disgrâce due à cette forme de vie, « une vieille cria comme un putois au point de retenir l'attention de dame Amsétou, ... La vieille se faisait du mouron. ... j'ai 74 ans ... je suis une femme qui n'as eu d'enfants. J'ai adopté un enfant qui m'a abandonné, ... j'ai été étiquetée comme la sorcière du village ... au marché personne ne me vend ses produits ... », p.167-168. L'extrait décrit une vieille en disjonction catégorique de la vie en communauté. Elle est victime d'abandon et vit dans une solitude notoire. C'est une forme de vie qui porte une croyance aux personnes âgées surtout de sexe féminin, souffrantes d'infécondité. Par conséquent, elles sont accusées de sorcellerie. Accusées très souvent à tort, elles se meurent dans l'isolement, la frustration et dans l'injustice sociale. L'immanence du texte souligne que cette vieille femme clame son innocence en ces termes : « si je suis sorcière, avouez ! Ne cacher la vérité ! ... », p.169. Cette demande adressée à une guérisseuse compétente et clairvoyante sous-entend son innocence.

L'inceste pratiqué par un père sur sa fille est une autre forme de vie disgraciée de toute dignité. En effet, le bon sens se voit effacer au détriment du plaisir éphémère, d'où l'absence de conscience qui régit le sens. Aux pages 174, 175, et 176, Merina s'exprime : « la phrase qui a attiré mon attention, fut celle-ci : quand une mère n'est pas là, sa fille peut la remplacer ». C'était au cours de cette même occasion que j'ai connu le premier homme de ma vie. ... Je ne me retrouve pas. ... Je suis perdue. J'ai honte de sortir. ... Je souffre énormément ... ». Cet acte implique la société aussi bien que l'individu victime de l'inceste et l'encadrant ainsi de disgrâce qui marque sa vie à jamais. Dans le texte, il y a aussi d'innombrables états disjonctifs dus aux maladies spirituelles des formes de vie telles que les maris de nuits, l'infidélité, l'abandonné d'enfant, la zoophilie, l'avortement, le célibat, et bien d'autres phénomènes que Hadja Amsétou Nikiéma parvient à soigner. Quelles sont alors les performances et sanctions de dame Amsétou face à ces phénomènes à outrance ?

3. De la performance conjonctive à la sanction dans l'œuvre

Les performances réalisées par Amsétou Nikiéma sont constituées de plusieurs énoncés. Dans le récit, le programme narratif déroule d'un état de compétence de la guérisseuse. Cette conjonction est une grâce qui lui permettra d'anéantir les diverses maladies de ses patients. En effet, le passage d'un état de disjonction des malades autrefois souffrants à un état de conjonction, de santé, de joie, et de rétablissement indique que c'est le récit de la réappropriation. L'opération qui a permis cette réalisation se nomme la performance. En effet, Amsétou en tant que *sujet du faire* a opéré des soins extraordinaires aux malades en les transformant en des personnes nouvelles et ôtées de toute souillure d'ordre physique et spirituel. C'est une performance qui a abouti à la conjonction des malades qui à leur tour sanctionnent Amsétou par le biais des congratulations et des panégyries.

3.1 La conjonction des malades chez Amsétou

Les malades arrivent chez dame Amsétou dans l'optique de recouvrer la santé. Dans le texte, plusieurs énoncés démontrent l'atteinte de cet objectif dans la mesure où l'un des bénéficiaires des soins affirme : « je vais à Rakissé, ... à la recherche de dame Amsétou Nikiéma, celle-là qui apporte une solution aux situations auxquelles la science éprouve des difficultés à solutionner », p.8. Cet énoncé se justifie par un autre exprimé par Ouzaina en état de folie : « Après des mois de grands tourments, elle récupéra son tempérament. La folie céda la place à la lucidité et à la nouvelle beauté d'Ouzaina. », p.54. La conjonction des malades pour ce faire n'est réalisable que lorsque la performance la précède. Les malades « constataient des efforts fournis pour lever les malades paralysés. Le premier malade couché durant onze (11) ans retrouve l'usage de ses jambes après plusieurs minutes de soins. Quel acte extraordinaire de sa part, clamait le public », p.74.

En plus de la guérison corporelle et spirituelle, Amsétou donnait de la joie à travers des révélations adressées à une dame ayant ramassé un enfant abandonné par leurs parents « selon ses dires l'enfant avait simplement été abandonné parce qu'ils n'étaient pas prêts à accueillir un bébé à l'époque. Le réconfort de la guérisseuse donna un sourire à la jeune dame : « cet enfant sauvera toi et tes enfants », prédit-elle », p.77. C'est un message qui accorde de la gaieté et une annonce fort agréable de l'avenir. Un temps futur qui n'est décodable que par des personnes extraordinaires comme Amsétou. Le diagnostic est chez les médecins comme les révélations sont chez dame Amsétou.

Révéler l'origine du mal avant les soins suppose un effort, donc une performance. Ces révélations sont ensuite confirmées les fautifs ci-dessous : « ces jeunes que vous voyez sont des personnes de mauvais augure. Ils ont agi en contradiction avec la volonté de Dieu ... L'âme de sa mère qu'il avait voulu sacrifier en échange a refusé. L'âme a pleuré une semaine ... Qu'elle était prête à partir mais le marabout, Komi allait la rejoindre une semaine après ... », 81, 82. A tous ces malades frappés par le revers de la mondanité et de la cupidité sont soignés par la guérisseuse par des feuilles de tamarinier car « Amsétou se retira de la foule et revint avec des feuilles de tamarinier. Les malades ont leurs remèdes dans les plantes », p.78.

Quant à Haina, « la fille outrecuidante, p.149 » est soignée. Elle reçoit par la même occasion l'origine de sa maladie en ces mots : « la personne responsable de ta maladie d'une intensité pénible est domiciliée dans une zone au nord du Nigéria. Il est une personne mercantile. ... Chaque goutte de ton sang qui tombe de toi rentre dans la bouche du démon. Cinq francs enlevé de l'argent qu'il t'a remis augmente la douleur de ton mal. Tu as normalement huit mois de souffrance avant de quitter ce monde... », p.18-149. Certes, il y a des tombeaux chez dame Amsétou comme il existe de la morgue à l'hôpital, mais la conjonction des malades chez le *sujet opérateur* Amsétou est d'une évidence dans le texte. Autrefois malades, chétives, folles, amaigries, mouronnes, affaiblies, tourmentées, malodorantes, saignantes, abandonnées, ces personnes sont maintenant guéries, en forme, rétablies, vivaces, fortes, et tranquilles. C'est une conjonction remarquable chez ces malades qui remercient la performante de dame Amsétou pour le rétablissement de leur santé.

3.2. La sanction conjonctive de Amsétou Nikiéma

De la manipulation à la compétence de dame Amsétou jusqu'à la performance conjonctive au profit des malades, la bienveillante guérisseuse se voit récompenser par ses patients. En effet satisfaits et heureux pour l'acquisition de leurs valeurs modales, les sujets rétablis de leurs maladies adressent leur reconnaissance par le biais des énoncés laudatifs et glorifiants. La performance d'Amsétou a permis diverses transformations positives chez les malades, alors ils sont à une phase de *reconnaissance* selon le programme narratif le Groupe d'Entrevernes (1979). Le sujet opérateur Amsétou a réalisé une transformation des états de ses malades, c'est une vérité de l'état final de la transformation. Il y a entre autres des extraits suivants qui démontrent la véridiction de cette performance à la page 167 où Haïna s'exprime en ces termes : « ici je sens que votre don est naturel ... Hadja Amsétou, votre visage est

performante grâce au faire-être des malades qui sont rétablis par ses soins. Etre-être est la sanction, ou la récompense adressée à Amsétou qui a su transformer les malades aux personnes bien portants. Cette dernière étape se caractérise par l'atteinte de l'objectif recherché. Comme récompense, la guérisseuse bénéficie d'innombrables remerciements, de gloires, de louanges venant des personnes devenues reluisantes qui étaient autrefois malades. Cependant, quels sont les régimes de sens du parcours narratif et les formes de vie adoptées dans le texte ?

3.3. Résultats : régimes de sens et interprétation du récit de *Le revers de la vie chez Amsétou Nikiéma*

L'analyse du récit de Moustapha ZEBA, sous l'angle de la narrativité met en évidence une organisation agencée autour de la quête du bien-être. En effet, les malades sont d'abord engagés dans la recherche de cette valeur principale qui est la guérison au nom de la puissante Amsétou. Pour ce faire, cette valeur constitue l'objet du programme narratif du récit. Ensuite, le destinataire Amsétou est un personnage bienveillant qui incarne l'altruisme, la solidarité et les valeurs endogènes africaines à soigner par la plantes. Elle représente dans le texte l'entité spirituelle qui restaure l'être humain dans sa santé physique et mentale. C'est donc une reconnexion à un savoir indigène équilibrant l'être humain dans sa posture sociale. Amsétou en tant destinataire se manifeste par le bais des ancêtres et la tradition médicinale des contrées les plus lointaines de l'Afrique.

Quant aux destinataires, c'est-à-dire les sujets malades, sont les victimes des sortilèges qui ne manquent pas en Afrique. Ils sont dans le besoin. Ces souffreteux sont les couches vulnérables de la société africaine s'exposant le plus souvent aux maux de ceux qui sont puissants spirituellement et animés de mauvaise foi. Ce sont des opposants et se dressent contre les adjuvants comme Amsétou dans le texte. Les adjuvants à cet effet sont entre autres la personne d'Amsétou, les guidances spirituelles, les plantes médicinales, les rituels et la confiance accordée à la guérisseuse qui se fait confiance en retour. La théorie de la narrativité appliquée à ce récit de Moustapha ZEBA démontre une transformation modale grâce aux ressources de l'indigénat en Afrique. C'est un texte qui rappelle la connaissance de la tradition africaine. Il suscite à la croyance des forces ancestrales de ceux qui les méconnaissent, car de l'ignorance l'homme passe à la connaissance, au vouloir appliquer, puis à la foi envers ces pratiques et enfin à la capacité ou au pouvoir de guérir grâce aux ressources naturelles dont le continent africain dispose.

Cependant, il existe une raison explicative de ces maladies dans le texte. D'abord, l'homme a changé sa forme de vie d'antan. Il s'est octroyé une nouvelle tendance de vie moderne qui l'orienté vers la vitesse, la quête effrénée du gain facile à travers la débauche, l'inceste, l'escroquerie, la prostitution. La plupart des malades du récit s'adonnait aux pratiques malsaines qui justifient leur sort, c'est-à-dire, l'infidélité, l'abandonné d'enfant, la zoophilie, l'avortement, le célibat. C'est la caractérisation de l'abandon des valeurs endogènes autrefois respectées. Ces écarts de conduite engendrent la séparation de l'esprit et du corps. Ils sont victimes de leur passion, selon Algirdas Julien G. et Jacques F. (1991). Ce sont donc des formes de vie évoquant leurs nouvelles attitudes, comme le dit Algirdas Julien G. (1987).

L'homme africain est à cet effet dans la perte. Il a perdu le végétal, le social et le symbolique qui régit le monde africain. Ce sont des comportements qui établissent la rupture entre les savoirs, le corps et le sens.

L'analyse actantielle, narratif canonique et les formes de vie montrent que le texte valorise la pratique de l'indigénat parce que c'est une manière d'être propre à l'Afrique où la nature, la spiritualité se confondent. C'est aussi une vision du monde noire qui est construite dans la mesure où la santé est un équilibre entre l'homme, la société et le symbolique.

Conclusion

L'analyse sémiotique du roman *Le revers de la vie chez Amsétou Nikiéma* retient que le programme narratif du récit est de l'ordre de la réappropriation. Le texte se donne les moyens de rendre compte de la compétence du Sujet opérateur, Amsétou, manipulé par son entité suprême. Cette phase initiale, débutant par la manipulation à la compétence, a permis d'aboutir à une performance où les sujets d'états autrefois malades se retrouvent à l'état final bien guéris et en joie. Pour ce faire, il a été démontré que la guérisseuse a réellement une compétence accordée par une entité invisible capable de faire des opérations performantes. Cette performance a eu droit à des sanctions adressées au *Sujet opérateur* Hadja Amsétou Nikiéma. Des sanctions se sont manifestées par des éloges, des remerciements, des glorifications de la part des malades en état de conjonction finale de leur santé. L'analyse peut alors parler de récit de la réappropriation. In fine, il est donc dicible que les hypothèses préétablies ont été justifiées par le biais d'un parcours narratif débutant par une disjonction des sujets d'états à un état conjonction grâce à la compétence existante du sujet opérateur. L'état disjonctif de ces sujets d'états dû à des formes de vie distinguées par les maillons de l'outil saisissant de Jacques Fontanille trouve conjonction sous l'examen de l'analyse sémiotique des textes du Groupe d'Entrevernes. Conjointement, ces deux outils ont permis d'indiquer la compétence du *Sujet opérateur* Hadja et le parcours narratif à finalité conjonctive sanctionnée d'éloges et de remerciements. L'Afrique renferme donc des valeurs endogènes qui sauvent l'humain.

Références bibliographiques

- Brillat-S. (1825). *Physiologie du goût*. Sautet et Cie.
Fontanille, J. (2004). *Sémiotique du corps*. Paris : Mouton.
Fontanille, J. (2015). *Formes de vie*. Presses universitaires de Liège. *Actes sémiotiques*.
Greimas, A. J. (1983). *Du sens : essais sémiotiques*. Paris : Seuil.
Greimas, A. J. (1987). *De l'imperfection*. Périègeux : Fanlac.
Greimas, A. J. et Jacques F. (1991). *Sémiotique des passions : Des états d'âmes aux états des choses*. Paris : Seuil.
Groupe d'Entrevernes (1984). *Analyse sémiotique des textes*. Presses universitaires de Lyon.

- Hamon, Ph. (1981). *L'introduction à l'analyse du descriptif*. Paris : Hachette.
- Hamon, Ph. (1993). *Du descriptif*. Paris : Hachette.
- Lukacs, G. (1975). *Problèmes du réalisme*. trad. fr. C. Prévost et J. éd. de L'Arche.
- Maingueneau, D. (2009). Les termes clés de l'analyse du discours. Paris : Seuil.
- Ouédraogo, M. L. (2017). La présence signifiante de l'absence. Lecture sémiotique de l'absence. Repères, Revue Scientifique de l'Université Alassane Ouattara-Philosophie et sciences humaines. Vol. I - N°1. Abidjan : Presses des Universités Alassane Ouattara. 27-49.
- Petitjean, A. & Adam, J. M. (1989). *Le texte descriptif*. Paris : Nathan.
- Zola, É. (1880). *Nana*. Chez Georges Charpentier.

ANCRE SUR LA TERRE A MÊME LE CIEL OUVERT : LE CAS DU MUSEE DE GRANIT DE LAONGO³⁷

Fiona DELAHAIE

Résumé

Comme le souligne le professeur Dakouo lors de son analyse des scènes de repas africains dans la prose littéraire : « [...] “manger” peut-être le lieu de révélation ou de découverte des valeurs culturelles d’un peuple » (Dakouo, 2014 : 300). Dans notre approche écosémiotique, nous considérons également que les gestes culturels, qui travaillent la terre et façonnent des paysages nourriciers (Pignier, 2023), sont intimement liés aux pratiques culturelles. Pour cette contribution, nous souhaitons étudier les schèmes écopercéptifs (haut/bas, dedans/dehors, local/global...) qui sont convoqués et mis en tension lors de l’expérience artistique *in terra* (Delahaie, 2023) au sein du musée de granit de Laongo. Pour ce faire, nous nous appuyons notamment sur un entretien mené avec l’artiste burkinabé et commissaire du symposium Siriki Ky. Nous verrons en quoi le geste artistique sensible s’imprègne non seulement du lieu de création mais s’ajuste également au matériau en tant que dynamique mouvante, respiratoire, située. Des fragments de granit présents sur le site du musée à ciel ouvert émerge une démarche de « coénonciation avec le vivant » (Pignier, 2020). En effet, le fait de sculpter la pierre à même le sol, en plein air, ne participe-t-il pas à nourrir de façon concrète et existentielle nos liens à la terre/Terre en tant que maison qui accueille la vie ?

Mots clés Art ; écosémiotique ; coénonciation ; geste ; matérialité ; sculpture

Abstract

As Professor Dakouo points out in his analysis of African meal scenes in literary prose: “[...] ‘eating’ can be the place where a people’s cultural values are revealed or discovered” (Dakouo, 2014: 300). In our ecosemiotic approach, we also consider that cultural gestures, which work the land and shape nourishing landscapes (Pignier, 2023), are intimately linked to cultural practices. For this contribution, we wish to study the eco-perceptual patterns (high/low, inside/outside, local/global, etc.) that are invoked and brought into tension during the artistic experience in terra (Delahaie, 2023) at the Laongo Granite Museum. To do this, we will draw in particular on an interview with Burkinabe artist and symposium curator Siriki Ky. We will see how the sensitive artistic gesture is not only imbued with the place of creation but also adjusts to the material as a moving, breathing, situated dynamic. From the fragments of granite found on the site of the open-air museum emerges an approach of “co-enunciation with the living” (Pignier, 2020). Indeed, does not the act of sculpting stone on the ground, in the open air, contribute in a concrete and existential way to nourishing our links to the earth/Earth as a home that welcomes life?

Keywords Art ; ecosemiotics ; co-enunciation ; gesture ; materiality ; sculpture

Introduction

Comme le souligne le professeur Yves Dakouo lors de son analyse des scènes de repas africains dans la prose littéraire : « [...] “manger” peut-être le lieu de révélation ou de découverte des valeurs culturelles d’un peuple » (Dakouo, 2014 : 300). Dans notre approche écosémiotique, nous considérons également que les gestes culturels, qui travaillent la terre et

³⁷ Cet article est né à la suite d’une discussion avec le Professeur Yves Dakouo. Nous le remercions chaleureusement de nous avoir fait découvrir l’existence de ce lieu.

façonnent des paysages nourriciers (Pignier, 2023), sont intimement liés aux pratiques culturelles.

Pour cette contribution, nous souhaitons étudier les schèmes écopercéptifs (dedans/dehors, local/global, intime/extime...) qui sont convoqués et mis en tension lors de l'« expérience artistique *in terra* » (Delahaie, 2023) au sein du musée de granit de Laongo³⁸. Nous faisons en effet ici une distinction avec les œuvres *in situ*. Ces dernières engagent certes une « transformation du lieu d'accueil » (Poinsot, 2008 : 91) mais celle-ci peut être faite pour, contre ou en osmose avec le lieu. Les œuvres *in terra*, quant à elles, profitent de cette « transformation silencieuse » (Jullien, 2015 : 136) pour déployer l'écopercéption et ainsi créer une dynamique d'attention et d'ajustement au lieu. Selon le philosophe François Jullien,

Dans la nature : on ne perçoit pas les rivières creuser leur lit, ni les vents abraser les sommets, tant leur action est diffuse et continue, mais ce sont eux pourtant qui ont dessiné peu à peu le relief qu'on a sous les yeux et forment le paysage. (Ibid.)

Le paysage du musée de Laongo offre une expérience d'ancrage éco-techno-symbolique³⁹ en ce qu'il invite les artistes et le public à créer et à cheminer en plein air tout en prenant le temps de se familiariser au lieu et aux pierres. Pour notre étude, nous nous appuyons notamment sur un entretien mené avec l'artiste burkinabé et commissaire du symposium Siriki Ky⁴⁰. Ce dernier nous permettra notamment de comprendre la portée artistique et culturelle de l'interrelation entre ciel et terre. A Laongo, l'espace créatif devient une parenthèse où les énonciations, les rythmes de perception se mêlent et se nourrissent réciproquement. Des fragments de granit présents sur le site du musée à ciel ouvert émerge une démarche de « coénonciation avec le vivant » (Pignier, 2021). En effet, selon Nicole Pignier, la coénonciation du vivant invite à repenser le sujet énonciatif, traditionnel au sens cartésien du terme, afin de pouvoir embrasser les aptitudes de « chaque être et chaque espèce [qui] évoluent selon un cours propre dans une interrelation au lieu, au milieu et sans finalisme » (*Ibid.*). Ainsi, le travail du granit met à l'épreuve la posture de l'artiste *anthropos*. Il n'est plus question de créer dans un rapport transitif à l'œuvre-objet mais plutôt dans un ajustement réciproque au milieu. Dans un premier temps, nous étudierons donc le travail écopercéptif déployé lors de l'expérience de création à ciel ouvert. Nous verrons en quoi le geste artistique sensible s'imprègne non seulement du lieu de création mais s'ajuste également au matériau en tant que force mouvante, respiratoire, située. Puis, nous interrogerons le processus de transmission de

³⁸ Le musée se situe à Laongo, au nord-est de Ouagadougou. Le concept du symposium a été créé par l'artiste Siriki Ky et a lieu tous les deux ans.

³⁹ Le qualificatif « éco-techno-symbolique », introduit par Augustin Berque et repris par Nicole Pignier, désigne « le fait que tout être humain et toute société tissent des liens avec le vivant, le cosmos, la géosphère (ce que désigne le qualificatif « éco ») via les techniques, les langues et autres moyens d'expression, de symbolisation (ce que désigne le qualificatif « techno-symbolique ») », in Nicole Pignier, *Le Design et le Vivant, op. cit.*, p. 166.

⁴⁰ L'entretien a été réalisé le 10 septembre 2024. Dès que nous nous y référerons, nous citerons les propos de l'artiste entre guillemets. Nous tenons à remercier Monsieur Ky d'avoir pris le temps de répondre à nos questions ainsi que d'avoir partagé avec nous ses photos du site.

gestes mis en place à Laongo. Plus précisément, il s'agira de saisir comment la dimension de partage à la fois gestuelle et existentielle, *ancree durablement* celles et ceux qui s'ouvrent à la coénonciation. Le fait de sculpter la pierre à même le sol, en plein air, ne participe-t-il pas à nourrir de façon concrète nos liens à la terre/Terre en tant que maison qui accueille la vie ?

I. Créer à ciel ouvert : vers une éco-intimité

Depuis son ouverture en 1989, le musée de Laongo est façonné, au fil du temps, par les artistes internationaux qui viennent sculpter les roches de granit gris-rosé déjà présentes sur le site. Cela semble faire fortement écho aux nouvelles formes et performances artistiques *in situ* qui, depuis les années 1960, s'invitent dans les milieux dits « naturels » pour interroger l'attention portée au vivant et à son environnement. Si nous avons déjà étudié en quoi l'expérience artistique en dehors des murs d'une galerie ou d'un musée permet aux artistes de s'imprégner concrètement de l'ambiance du lieu de création (Delahaie, 2022), il est intéressant de voir que la pierre devient l'élément déclencheur de l'inspiration créatrice et ce indépendamment de l'origine culturelle de l'artiste. En effet, lors de nos échanges avec Siriki Ky, le sculpteur a notamment insisté sur la portée universelle de la biennale organisée dans ce musée à ciel ouvert. En effet, selon lui, les 446 artistes « de divers horizons » qui sont intervenus depuis la première édition ont tous été touchés par l'originalité de ce site. Il est important de préciser ici que les pierres et les sculptures évoluent au milieu des herbes sèches, dans la brousse africaine (figure 1).



Figure 1. Le musée à ciel ouvert de Laongo

© Siriki Ky, Courtesy de l'artiste

Le fait de laisser les végétaux pousser parmi les œuvres témoigne de la volonté du musée de s'inscrire dans une démarche de « Faire avec »⁴¹ le vivant. Les matériaux de création ne sont ainsi pas importés ni déplacés par contrainte mais, au contraire, ils font *initialement* partie intégrante du paysage. Ce sont eux qui constituent la spécificité du lieu sur plusieurs niveaux :

⁴¹ Nous faisons ici référence à la philosophie du jardin en mouvement de Gilles Clément, in *Le jardin en mouvement. De la Vallée au Champ via le parc André-Citroën et le Jardin planétaire*, Paris, Sens & Tonka, 2007.

environnemental, esthétique et expérimental. En effet, le musée répond aux enjeux actuels d'une éthique du *care* qui invite à prendre soin de ce qui nous entoure, de ce qui compose avec nous notre quotidien. Cette attention envers toutes les manières d'être au monde permet notamment d'ouvrir nos relations et interactions avec autrui et, particulièrement, de considérer les énonciations de tout être vivant. Dans le prolongement des éthiques du *care* et environnementale, l'écophysiologiste végétale Claire Damesin propose quant à elle une « éthique joyeuse allant de soi » qui

[...] permet d'accorder de l'importance à ce qui est vécu (et non pas que pensé) en interaction avec la nature. C'est aussi un changement de paradigme puisque cette éthique allant de soi est individuelle, spontanée, sans argumentation préalable et qu'elle s'exprime dans le vécu même dont elle émerge. (Damesin, 2023)

La spontanéité dont parle Claire Damesin fait écho au phénomène d' « imprégnation-contemplation-composition » (Pignier, 2020) qui maintient l'interrelation entre le sentir et l'agir puisqu'une rencontre attentionnée au vivant permet à l'énonciateur de s'engager concrètement, corporellement. Et réciproquement. L'énonciation de l'artiste retrouve alors « une structure authentique phénoménale » (Ouellet, 2002) puisqu'il s'agit de considérer les coénonciateurs non pas selon leur étant (identité propre et figée) mais selon leur être énonçant (non figé). Ainsi que le souligne le philosophe David Abram :

Lorsque nous portons attention à notre expérience, non comme des esprits intangibles mais comme des corps résonnant et parlant, nous commençons à sentir que nous sommes entendus, et même écoutés par les nombreux autres corps qui nous entourent. (Abram, 2021 : 117)

Selon le commissaire de l'exposition, cette immersion dans un milieu *a priori* non-anthropisé favorise notamment une « communion entre le ciel, le sol et les hommes ». Un tel décloisonnement pousse les participants à s'ouvrir à ce qui se trouve autour d'eux, à s'imprégner de la trajectoire offerte par le milieu de création. Pour le mésologue Augustin Berque, cette dernière s'inscrit « dans la pulsation existentielle qui, par la technique, déploie notre corps en monde sur la terre, et qui simultanément, par le symbole, reploie le monde en notre chair » (Berque, 2016 : 244). N'est-ce pas dans cette réciprocité perceptive qu'émerge toute la dynamique tensive qui relie nos manières d'énoncer au monde ? Rappelons-le, les schèmes éco-perceptifs selon Nicole Pignier sont des « forces de vie duales et complémentaires » (Pignier, 2021 : 44) qui s'ancrent sémantiquement dans le corps propre, biologique de chaque être humain. Nous retrouvons, par exemple, les schèmes nature/culture, dedans/dehors, local/global... Tous sont fondateurs des rythmes du vivant car ils témoignent de la complexité qui anime nos rapports au monde. Sur le site de Laongo, la porosité entre les schèmes local/global est mise constamment à l'épreuve grâce au travail manuel de la pierre. Les sculptures créées localement à Laongo, nourrissent un lien plus large au reste du monde. C'est ce que soulignait également Gaston Bachelard lorsqu'il citait Goethe et sa passion du granit :

*Ici tu reposes immédiatement sur une base qui atteint les plus profondes régions de la terre... En cet instant, les forces intimes... de la terre agissent sur moi en même temps que les influences du firmament.*⁴²

La base de nos perceptions à laquelle fait référence Goethe est incarnée à Laongo par le granit et représente nos liens à la terre/Terre en tant qu'habitat qui accueille la vie. Rappelons-le, la roche constitue l'un des matériaux de base de l'habitat humain et ce depuis des millénaires (Younès, 2023). Un prolongement peut ainsi être dressé entre la base minérale et la base vivante, c'est-à-dire l'*oïkos*. Pour désigner ce « tout » dont émane nos capacités éco-techno-symboliques, John Searle utilise l'expression d'« arrière-plan global ». A ce sujet, l'écosémioticien Sampawendé Bruno Guiatin écrit que :

L'arrière-plan global dont parle Searle peut se concevoir comme une source vivifiante dans laquelle les éléments concourant à la mise en scène de toute signification sont en réalité déjà disponibles. (Guiatin, 2018 : 79)

Parmi ces « éléments », le matériau à visée artistique – la pierre – est ainsi considéré selon sa puissance autonome et significative. Il émane quelque chose de lui à l'artiste, lequel s'en inspire en retour pour concrétiser techniquement son intention symbolique. L'imagination de l'artiste est à la fois provoquée et concrétisée par son aptitude à être sensible à ce que lui évoque la matière minérale. Chaque artiste choisit la pierre avec laquelle il souhaite coénoncer et faire s'interrelier les schèmes intime/extime. En effet, comme l'écrit le philosophe François Laplantine, « l'intimité est bien une question d'intensité » (Laplantine, 2018 : 79). L'intime et l'extime se déploient et s'interrelient dans le geste créatif puisque c'est le travail sensoriel de la pierre (intime) qui permet de faire émerger la création (extime). L'alternance entre les pôles schémiques vide et plein est elle aussi caractéristique de la sculpture de la pierre. Avec ses outils, le sculpteur vient enlever de la matière à la roche selon son inspiration/dessein. C'est la soustraction de matière minérale qui dessine progressivement l'œuvre finale. Nous pouvons alors relever un phénomène d'*emphasis* à l'image des pratiques grecques qui renvoient à l'« action de faire paraître, apparence, explication ». La morphologie, la texture ou encore les nuances de couleurs du granit jouent un rôle déterminant dans le processus créatif et accompagnent progressivement l'artiste dans ses choix techniques pour réaliser son œuvre. Par exemple, l'angle arrondi d'une roche peut servir de support à la taille d'un nez profilé (figure 2). Une tache plus sombre peut renforcer les jeux de profondeur (figure 3). Et ainsi de suite. A Laongo, la diversité des pierres mais aussi leurs singularités propres se retrouvent dans le panel des sculptures proposé *in fine* aux visiteurs. Anthropomorphiques, zoomorphiques, abstraites, figuratives... les œuvres ne répondent pas à un thème donné, imposé, ni à un mouvement sculptural spécifique. Au contraire, elles témoignent de l'ajustement synesthésique⁴³ dont fait preuve une pratique artistique

⁴² Gaston Bachelard citant Goethe in *La Terre et les rêveries de la volonté*, Paris, Editions José Corti, 1718a, 2004, p. 192.

⁴³ « La synesthésie est une notion qui désigne de processus de création de sens (signification) en passant par les sens (sensoriels) », in *Le Design et le Vivant. Cultures, agricultures et milieux paysagers, op. cit.*, p. 173.

attentionnée. Pour l'artiste, l'ambiance⁴⁴ du lieu de création, l'esthésie de la matière minérale sont fondatrices d'une expérience d'éco-intimité.



Figure 2

© Siriki Ky, Courtesy de l'artiste



Figure 3

© Siriki Ky, Courtesy de l'artiste

Par conséquent, le travail des schèmes écopercéptifs ancre spatialement et temporellement le coénonciateur lors de son acte créatif : les gestes sont alors situés – *hic et nunc*. Le rythme de création se façonne à mesure que l'artiste prend connaissance de son matériau dans sa totalité (organique, esthétique, sensible). Cette tension percéptive permet également à celui qui coénonce de se laisser imprégner de l'altérité de laquelle il émane mais qui le dépasse⁴⁵. Pour l'anthropologue Rudolf Steiner, deux courants sont nécessaires pour produire une interaction qui va relier le corps au macrocosme. Le premier est le courant ascendant du cosmique qui va faire monter le flux, c'est-à-dire que « Tout ce qui est argileux

⁴⁴ Selon François Laplantine, l'ambiance correspond à « un ensemble de rapports insécables et qui entrent en relation (ou en résonance) avec la totalité de la sensibilité du sujet », in *Penser le sensible, op. cit.*, p. 60.

⁴⁵ En écosémiotique, selon Nicole Pignier, le vivant est une « altérité qui dépasse l'humain mais dans laquelle ce dernier s'ancre et puise son énergie », in *Le Design et le Vivant. Cultures, agricultures et milieux paysagers, op.cit.*, p. 109.

est en réalité le moyen de véhiculer les actions des entités cosmiques dans le sol du bas vers le haut »⁴⁶. Le second est le courant terrestre qui permet, depuis ce qui est au-dessus du sol, d'entrer en interaction avec l'intérieur du sol. Ces mouvements rythmiques alternant entre les schèmes intérieur et extérieur, bas et haut, dedans et dehors... maintiennent une dynamique tensile perceptive lors de l'acte de création. A Laongo la tension schémique est d'autant plus palpable qu'elle se fonde également dans le « Faire signe »⁴⁷ des végétaux qui évoluent parmi les sculptures de granit et dont le flux naturel façonne le courant biologique qui façonne le lieu (Clément, 2007 : 18). Ainsi, les œuvres des sculpteurs font écho aux phénomènes de mouvement morphique⁴⁸ et de gravitropisme⁴⁹ qui animent les plantes (figure 4). Grâce à cet ajustement gestuel constant, le rythme de création s'inscrit dans une temporalité intense car située.



Figure 4

© Siriki Ky, Courtesy de l'artiste

2. Gestes artistiques, artisans : ancrage et transmission

Siriki Ky l'a souligné, le musée de Laongo est un lieu à part entière car il est considéré comme un espace de création local où s'interrelient et se multiplient les échanges internationaux et multiculturels. Les artistes sont amenés à discuter entre eux, avec le public mais également avec les paysans qui cultivent les terres avoisinantes. En effet, lors de la semaine du symposium, les artistes sont invités, en fin de journée, à rejoindre les habitants du village. Le partage de ces moments se présente comme une manière de créer du lien social

⁴⁶ Nicole Pignier citant les travaux de Rudolf Steiner, *Le cours aux agriculteurs*, Montesson, Editions Novalis, 2013 [écrit en 1924], p. 61 ; in « Le sens, le vivant ou ce qui nous relie à la Terre », *op.cit.*

⁴⁷ Le philosophe Henri Van Lier, repris ensuite par Benveniste, distingue les verbes « signifier » et « faire signe ». Le second renvoie à une interaction entre l'énoncé et l'énonciation, qui est absente chez le premier.

⁴⁸ Selon Sylvie Pouteau, « le mouvement morphique est radicalement différent du mouvement animal. Il n'est jamais matérialisé, mais nous pouvons reconnaître qu'à l'instar d'une animation cinématique chaque image est la suite de la précédente et s'insère dans une forme processuelle qui constitue un tout cohérent, organisé selon l'unité ». In « Intelligences végétales : entre agro-écologie et agriculture numérique », in *Interfaces Numériques*, vol. 9, n°1, 2020, URL : <https://www.unilim.fr/interfaces-numeriques/4149>

⁴⁹ Les plantes perçoivent la gravité. La croissance des racines s'ajuste au vecteur de gravitation tandis que le tronc et les branchent poussent dans le sens opposé.

mais aussi de transformer le paysage en « lieu inclusif »⁵⁰. Le site de Laongo n'est plus seulement un lieu d'exposition artistique et touristique comme le serait un proto-paysage⁵¹ mais il se dessine progressivement et concrètement par des temps de convivialité. Bien qu'ils ne soient pas tous burkinabés, les artistes participent au bon « vivre ensemble » du village. En effet, pour le commissaire, « chaque artiste met une partie de son âme, de sa personnalité et de sa sensibilité » dans ses créations au sein du musée. En samo, la langue natale de Siriki Ky, il n'y a pas de mot spécifique qui corresponde au terme d'« artiste ». En cela, le paysan et l'artiste ont des similitudes car ils renvoient à la culture, se rapprochant du latin « cōlō, cōlūi, cultum, Ēre », à savoir « cultiver, pratiquer, entretenir ». La culture et la nature ne s'opposent pas mais, au contraire, les deux pôles schémiques s'interrelient de façon tensive à la fois par et dans ce qu'ils ont de profondément terrestre. Paysan et artiste doivent tous deux travailler le sol, la terre, dans leurs activités quotidiennes pour que leurs gestes *fassent sens*.

Les pratiques africaines artistiques traditionnelles consistent à fabriquer des masques et à faire des offrandes aux ancêtres en regardant le ciel. Pour Siriki Ky, il est évident qu'à Laongo « le ciel regarde les œuvres et les œuvres regardent le ciel ». Ainsi, le savoir-faire gestuel, qu'il soit paysan ou artistique, relie non seulement la femme et l'homme aux traditions culturelles, mais il les ancre aussi sur la terre/Terre grâce aux alternances entre haut (ciel) et bas (terre). C'est aussi en cela que l'analogie entre le geste artistique et le geste paysan peut être dressée : ils mettent concrètement à l'épreuve la tension entre les pôles schémiques nature/culture. Dans le cas d'une expérience comme le site de Laongo, le travail de la terre et du sol est nécessaire à la création sensible et à la production nourricière. Le techno-symbolique rejoint l'*oikos*. Les paysans peuvent semer le maïs et le blé, laisser leurs chèvres brouter l'herbe autour des sculptures. Siriki Ky l'a souligné, la présence des artistes lors du symposium vient « égayer » le quotidien des paysans car l'événement s'inscrit dans une démarche de (ré)enchèvement par l'art : les sculptures confèrent au site une dimension écopoétique, mais elles permettent également aux habitants de (re)découvrir sous un angle nouveau ce qui a toujours été sous leurs yeux. Pendant toute la durée de l'événement, les praticiens (paysans, sculpteurs) co-existent et font co-habiter une multitude de gestes et de manières d'énoncer.

La transmission des gestes est centrale à Laongo puisque des stages de taille de pierre sont organisés pendant le symposium. En effet, un « chantier-école » est désormais ouvert aux artistes souhaitant en apprendre davantage sur la sculpture du granit⁵². Selon le ministre en charge des arts Assétou Sy Barré Traoré : « Cette activité de formation, qui allie théorie et pratique, sera principalement basée sur la mise en situation pour une meilleure assimilation

⁵⁰ Selon la philosophe Chris Younès, un lieu hospitalier s'envisage comme « la forme des formes d'inclusion, des formes de rapprochement et non plus ces formes qui étaient des formes de surpuissance qui vont absolument à l'encontre de ce qui nous fait tenir ensemble », propos tenus lors de la table ronde « Métabolisme de la ville du *care* », au Pavillon de l'Arsenal, le 5 avril 2022. Disponible en ligne : <https://www.pavillonarsenal.com/fr/arsenal/tv/expositions/soutenir/12431-metabolisme-de-la-ville-du-care.html>

⁵¹ La notion de proto-paysage renvoie au « rapport visuel qui existe nécessairement entre les êtres humains et leur environnement », in Augustin Berque, *Les raisons du paysage*, Paris, Hazan, 1995, p. 39.

⁵² Le projet de chantier-école a vu le jour pour la 14^{ème} édition du symposium qui s'est déroulée du 4 au 24 octobre 2024.

des apprenants »⁵³. L'acte créatif réalisé lors de ces ateliers devient alors performatif car il engage à la fois individuellement et collectivement les participants à transmettre/apprendre et à laisser une trace de cette transmission/apprentissage. La concrétisation de ce moment didactique permet finalement de repenser la portée temporelle d'une création artistique. Souvent associée et dépendante de sa matérialité, la durée d'une œuvre s'envisage traditionnellement selon sa pérennité matérielle dans l'espace. Par exemple, une peinture sur toile dans un musée jouira non seulement d'une facilité d'exposition mais elle profitera également de tout un protocole garantissant sa bonne conservation physique dans le temps. Or, l'inscription temporelle des œuvres à Laongo se trouve ailleurs que dans la logique muséale. Les moments d'échanges et d'ateliers travaillent le schème individu/collectif et permettent, par le biais de la transmission, de donner aux œuvres une dimension sociale au sens élargi du terme. La durée sur le long terme des sculptures est intrinsèque à l'intensité des moments de vie partagés.

En effet, si nous reprenons la thèse de l'historien de l'art Bruno-Nassim Aboudrar, il existe essentiellement deux formes d'art. Une forme classique qui admet « une appréhension esthétique sous le mode de la contemplation » (Aboudrar, 2000 : 289) et une forme émergente « par laquelle l'art récusé sa réduction à la dimension, à la gravité et à l'intensité de l'objet » (*Ibid.*). Cette seconde forme envisage l'art comme « ce qui lie [...], comme ce qui se veut et se décide ensemble » (*Ibid.*). L'expérience artistique à Laongo permet de repenser la posture de l'artiste *anthropos*. Il s'agit d'aller à « la rencontre des paysans, des cailloux, dans un espace où il n'y a pas d'habitation » selon Siriki Ky. Traditionnellement, dans la « forme classique » de l'art, si nous faisons référence à la terminologie de Bruno-Nassim Aboudrar, la création est tournée vers l'intérieur de l'artiste. Il s'agit d'une création anthropocentrée. La relation est à sens unique répondant à la logique transitive⁵⁴ suivante :

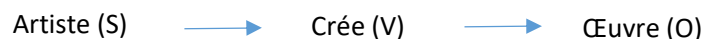


Figure 5. Processus de création d'une forme d'art classique selon la relation transitive
Sujet/Verbe/Objet

A contrario, le symposium propose de repenser cette relation en déplaçant son attention sur la composition du milieu de création. Ce sont les fragments des roches, sculptés par les artistes et laissés à l'air libre au milieu de la végétation, qui forment un tout. Ce tout est à la fois significatif et sensoriel. Significatif car c'est l'addition des œuvres, leur mise en relation les unes avec les autres, qui donne du sens au lieu et lui confère sa dimension de lieu culturel. Sensoriel, car nous l'avons dit, Laongo propose une expérience sensible en convoquant à la

⁵³ Voir l'article suivant : <https://libreinfo.net/sculptures-sur-granite-le-chantier-ecole-innovation-du-14e-symposium-de-laongo/>

⁵⁴ À la lumière des travaux de Kalevi Kull, Nicole Pignier met l'accent sur le manque de réciprocité dans une relation transitive, ce qui renvoie à une logique de domination. Voir Nicole Pignier, « Fondements d'une écosémiotique. Vie du sens, sens du vivant », in Ouédraogo Lamine et Paré Joseph, *Construire le sens, bâtir les sociétés. Itinéraires sémiotiques*, op. cit.

fois les corps et les schèmes écopercéptifs des artistes, des habitants et des visiteurs. La portée artistique d'un symposium comme celui de Laongo est dépendante des interrelations qui naissent au sein du site, entre êtres humains et non-humains. Comme le souligne l'écosémioticien Sampawendé Bruno Guiatin : au Burkina Faso, « Construire des projets qui tiennent compte de la manière dont les uns interagissent avec les autres nous semble de toute évidence un critère pertinent de durabilité » (Guiatin, 2018 : 288). Finalement, cette recherche de « mieux-être individuel et collectif » (Besnier, 2009 : 28) ne constitue-t-elle pas l'un des principaux enjeux de l'art aujourd'hui ?

Conclusion

Le site de granit de Laongo est un musée à ciel ouvert. Là où les musées traditionnels invitent le public à la contemplation et au regard distancié de l'anthropos sur les œuvres ; à Laongo les artistes sont accueillis au sein du village pour participer à la sculpture des pierres mais aussi au façonnement des relations entre les êtres vivants. L'immersion sur le terrain burkinabé dépasse la simple invitation à une collaboration artistique. Plus précisément, le symposium organisé tous les deux ans propose une véritable expérience écopercéptive. Nous l'avons vu, plusieurs schèmes sont travaillés lors du processus sculptural en tant que tel. Le geste de l'artiste participe à rendre perméables les pôles intime et extime, vide et plein, haut et bas... et fait ainsi écho aux alternances des rythmes vitaux des végétaux présents sur le site. D'autres schèmes sont également convoqués pendant les activités proposées en parallèle de la création plastique telles que les stages de sculpture ou les moments partagés avec les habitants, les paysans. En effet, des interrelations tensives entre les pôles local/global, nature/culture permettent de refonder des liens à plusieurs niveaux : entre les artistes, entre les artistes et les habitants, entre les artistes et le public... La portée sociale du symposium s'étend aussi aux rapports entretenus avec la matière minérale. A Laongo, le granit s'envisage à la fois comme le *punctum* et le *continuum* de la démarche de coénonciation du vivant. La morphologie des fragments constitue le point de départ de l'inspiration créatrice pour, progressivement, devenir le fil conducteur de ce qui relie à la fois culturellement et culturellement les femmes et les hommes à la terre/Terre. Pour finir, nous aimerions reprendre les propos de Chris Younès sur la « magie des pierres » :

Les imaginaires du minéral et du vivant, indissociables de nouvelles éthiques et esthétiques, en sont parties prenantes en tant que sièges d'expériences pluri-sensorielles, révélant le pouvoir secret de la matière terrestre et des gestes qui viennent la reconnaître, l'aimer, la maintenir, la sculpter, pour reprendre souffle au contact de l'élémental en sa cosmicité. (Younès, 2023)

Références bibliographiques

- Abouddrar, B-N. (2000). *Nous n'irons plus au musée*. Paris: Aubier.
- Abram, D. (2021). *Comment la terre s'est tue. Pour une écologie des sens*. Paris: La Découverte.
- Bachelard, G. (1718a & 2004). *La Terre et les rêveries de la volonté*. Paris: Editions José Corti.
- Berque, A. (1995). *Les raisons du paysage*. Paris: Hazan.
- Berque, A. (2016). *Écoumène, introduction à l'étude des milieux humains*. Paris: Belin.
- Clément, G. (2007). *Le jardin en mouvement. De la Vallée au Champ via le parc André-Citroën et le Jardin planétaire*. Paris: Sens & Tonka.
- Damesin, C. (2023). Défragmenter notre personnalité par le dialogue art-science : pour une co-énonciation écologique, transformative et une éthique joyeuse, allant de soi. *Interfaces numériques* 12/2. Consultable à <https://doi.org/10.25965/interfaces-numeriques>. 5067
- Dakouo, Y. (2014). Les scènes de repas africains dans la prose littéraire. Analyse sémiotique d'une pratique culturelle. *Science et technique* 2.
- Delahaie, F. (2022). *Formes émergentes d'art éphémère et participatif contemporain : pour une coénonciation avec le vivant ?* Thèse de doctorat. Université de Limoges.
- Delahaie, F. (2023). Art et territoire : repenser l'innovation comme geste de savoir-faire et de partage. *Interfaces Numériques* 12/1. Consultable à <https://www.unilim.fr/interfaces-numeriques/5028>
- Guiatin, S. B. (2021). *Approche éco-sémiotique des innovations durables au Burkina Faso : entre cultures culturelles, cultures culturelles*. Thèse de doctorat. Université de Limoges.
- Jullien, F. 2015. *De l'être au vivre : lexique euro-chinois de la pensée*. Paris: Gallimard.
- Laplantine, F. (2018). *Penser le sensible*. Paris: Pocket.
- Ouedraogo, L. & Paré J. (2021). *Construire le sens, bâtir les sociétés. Itinéraires sémiotiques*. Paris: Connaissances et savoirs.
- Ouellet, P. (2002). Une esthétique de l'énonciation. La communauté des singularités. *Tangence* 69. Consultable à <https://id.erudit.org/iderudit/008071ar>
- Pignier, N. (2020). Le sens, le vivant ou ce qui nous relie à la Terre. *Interfaces Numériques* 9/1. Consultable à <https://doi.org/10.25965/interfacesnumeriques>. 4144
- Pignier, N. (2021). Des paysans, des paysannes pour nous relier au vivant. *Dard/Dard* 5.
- Pignier, N. 2021. Fondements d'une écosémiotique. Vie du sens, sens du vivant. In Ouedraogo L. & Paré J. *Construire le sens, bâtir les sociétés. Itinéraires sémiotiques*. Paris: Connaissances et savoirs.
- Pignier, N. (2017). *Le Design et le Vivant. Cultures, agricultures et milieux paysagers*. Paris: Connaissances et Savoirs.
- Poinsot, J.-M. (2008). *Quand l'œuvre a lieu. L'art exposé et ses récits*. Genève: Les Presses du Réel.

- Pouteau, S. (2020). Intelligences végétales : entre agro-écologie et agriculture numérique. *Interfaces Numériques* 9/1. Consultable à <https://www.unilim.fr/interfaces-numeriques/4149>
- Younès, C. (2002). Métabolisme de la ville du *care*. Table ronde au Pavillon de l’Arsenal, le 5 avril 2022. Consultable à <https://www.pavillonarsenal.com/fr/arsenaltv/expositions/soutenir/12431-metabolisme-de-la-ville-du-care.html>
- Younès, C. (2023). La magie des pierres. *Sigila* 1/51. Consultable à <https://shs.cairn.info/revue-sigila-2023-1-page-115?lang=fr>.

Postface

Professeur émérite Jacques FONTANILLE

Université de Limoges
jacques.fontanille@unilim.fr

Un phare pour guider les navigateurs sémiotiques

A mon ami Yves Dakouo

Je connais Yves Dakouo depuis que je connais le Burkina Faso, depuis mes premières visites à l'Université de Ouagadougou. Il était là, toujours présent et disponible, toujours discret et réfléchi, mais tellement discret qu'il était difficile de prévoir ce qu'il deviendrait intellectuellement et scientifiquement. Cette postface est une belle occasion pour dire ce qu'il est aujourd'hui devenu : un phare, un guide lumineux pour tous ceux qui, jeunes ou moins jeunes, veulent s'adonner à la sémiotique.

Ce rôle que je voudrais lui attribuer impose d'abord une transposition : son caractère discret et réservé est transposé dans une précieuse humilité scientifique. En effet, pour s'adonner légitimement à la sémiotique, il faut accepter de rejoindre un collectif intellectuel où, sans prétention académique ni arrogance discursive, on vient partager une architecture conceptuelle et des problématiques innovantes. On se glisse entre les inventions d'autrui, et on place sa pierre dans l'édifice : dans une telle démarche, les inventions d'autrui sont des supports, et la pierre qu'on ajoute est notre apport, par lequel nous faisons à notre tour acte d'innovation.

Ce rôle oblige en outre à user avec modération des créations terminologiques, à bien peser leur utilité pour autrui, et pour tous les membres de la communauté sémiotique. La valeur et le rayonnement de nos inventions terminologiques (et conceptuelles !) sont inversement proportionnels à leur nombre et à leur périodicité. En revanche, le sémioticien avisé ne ménage pas sa peine pour renouveler les approches pratiques, pour déplacer et reconsidérer les appuis méthodiques : son rôle est plutôt d'inventer de nouveaux points de vue, d'ouvrir de nouvelles perspectives, de faire les « pas de côté » qui vont éclairer d'un seul coup ce qui était longtemps resté dans l'ombre. Parfois, il faut donner un nom à ce qu'on découvre ainsi, mais parfois seulement, et seulement comme résultat du déplacement de perspective qu'on a opéré.

Mais ce rôle de phare qui guide les navigateurs sémiotiques impose également un choix épistémologique radical : il faut choisir ce qu'on attend scientifiquement comme type de résultats d'une recherche sémiotique. Et à cet égard, le choix à faire est, à mon sens, clair et tranché : veut-on une sémiotique qui spéculé sur elle-même ? qui se conforte par son propre discours ? qui se commente en se regardant dans le miroir ? ou bien veut-on une sémiotique qui a une prise sur le réel ? qui s'intéresse au monde de la réalité, celui qui nous environne, celui qui constitue le milieu où nous vivons et où nous faisons de la sémiotique ? Pour ma part, j'ai choisi la seconde option. Yves Dakouo aussi, peut-être même mieux et plus que moi, et je m'en réjouis. Yves Dakouo ne pratique pas une sémiotique qui ne parle que d'elle-même,

il pratique une sémiotique qui lui donne prise sur des problèmes intellectuels et culturels qu'il rencontre autour de lui.

Comme ces généralités préliminaires sont déjà trop longues, je voudrais maintenant entrer dans son œuvre pour mettre en évidence la raison pour laquelle il est devenu un phare dont tous les sémioticiens devraient repérer la lumière pour se guider. J'ai lu et relu plusieurs de ses publications, autour de la problématique des mystères, des mystèmes et des mystagogues, en résumé, autour de *La dimension mystique de la signification*. Et j'ai choisi un article publié en 2017, intitulé « Littérature et pratiques rituelles : le statut sémiotique des signes mystiques », pour en faire un commentaire et pour étayer mon hommage à Yves Dakouo.

Tout d'abord, examinons la liste de termes qui évoquent le problème à traiter : *mystique, mystère, mystème, mystagogue*. On y trouve d'abord la qualification d'un *type de semiosis* : *mystique* ; ce sont les « signes » qui sont *mystiques*, et cela implique que l'auteur vise un type particulier de relation entre signifiant et signifié, entre plan de l'expression et plan du contenu. On y trouve ensuite la *modalité épistémique dominante* : ce n'est pas la connaissance, ce n'est pas la croyance, ce n'est ni la vérité ni la certitude, ce n'est pas non plus le secret, c'est le *mystère* ; dans le mystère, on sait à la fois qu'il y a quelque chose à découvrir, et qu'on n'a ni la compétence ni la légitimité pour le faire. On sait aussi que si on tente quand même le découvrir, on court le risque d'être à la fois happé et déçu, parce que le mystère nous émeut beaucoup plus que l'éventuelle révélation qu'il contient et qui peut nous anéantir de sa pure puissance. On y trouve ensuite le nom d'une *forme sémantique*, d'une *unité de signification* identifiable et manipulable dans l'analyse : le *mystème* qui, comme le sémème, peut être composé et décomposé, structuré et hiérarchisé, associé à d'autres, voire développé en séquence canonique. Et enfin, il y a *l'actant* : l'actant cognitif qui va, au cœur de tout ce dispositif, gérer ou embrouiller les parcours, soutenir les quêtes (ou leur faire obstacle) ; en somme, le maître du jeu, le *mystagogue*. Toutes les instances requises pour l'analyse d'une situation sémiotique sont ici rassemblées.

Ensuite, un préambule magistral, dans le résumé. Je cite :

« Cet article s'inscrit dans notre projet de recherche portant sur l'analyse des pratiques sociales telles qu'elles sont configurées dans la trame des œuvres littéraires, en particulier la prose narrative. Il ne s'agit pas d'en faire une approche thématique, mais de les considérer plutôt comme le quatrième niveau d'immanence et de pertinence du plan de l'expression sémiotique. Aussi l'étude s'inscrit-elle dans la rhétorique de l'intégration descendante qui se réalise lorsqu'un niveau d'immanence supérieur est manifesté à un niveau inférieur, comme ici où les pratiques (4^e niveau) se manifestent au niveau du texte fictionnel (2^e niveau). » (Dakouo 2017, 124)

Je m'autorise à trouver sidérante cette entrée en matière : elle engage les lecteurs dans une problématique imprévue, probablement inouïe pour une partie d'entre eux, et sans aucune concession ni le moindre ménagement ; elle fait « comme si » tout le monde (au moins les lecteurs de la revue concernée) savait ce que sont les niveaux d'immanence, le Quatrième niveau et le Deuxième. Comme si tous ceux qui prétendent lire et comprendre Yves Dakouo

devrait déjà savoir qu'il y a un certain nombre de plans ou niveaux d'immanence déjà identifiés (le signe, le texte, l'objet, la pratique, la stratégie, la forme de vie), et que l'on dispose déjà de quelques procédures pour rendre compte des emboîtements des niveaux les uns dans les autres. Dans le discours scientifique, la discrétion n'est plus de mise, le magistère s'impose : le Maître s'adresse d'emblée à ses lecteurs considérés comme ses pairs, et supposés déjà tout connaître du cadre théorique et méthodologique qu'il se donne et qu'il enseigne.

Personnellement, j'ai contribué à poser ce cadre de référence (*Pratiques sémiotiques*, 2008), en partant de l'idée que les sémioticiens s'adonnaient sans préalable critique et sans cadre de référence adapté à l'analyse d'une grande diversité de productions symboliques, de taille, de structure et de dynamique fort contrastées comme le texte littéraire, l'urbanisme, les pratiques quotidiennes, les espaces et les motifs architecturaux, le design des objets, les mouvements de foule, les rituels ou les activités scientifiques elles-mêmes.

Face à une telle diversité, deux solutions se présentent : ou bien on considère qu'elle est subsumée globalement par le seul principe de *textualisation*, la dernière strate du parcours génératif de la signification, où la *textualité* s'organise avec des expressions et des contenus manifestables ; ou bien on considère que cette diversité recouvre différents types sémiotiques, différents *régimes de la semiosis*, et on s'efforce alors de la réduire à un petit nombre de régimes typiques et bien identifiés, notamment par le nombre de dimensions que comportent leurs expressions : en l'occurrence, la série *signe, texte, objet, pratique, stratégie et forme de vie*. C'est cette deuxième option que j'ai choisie. Yves Dakouo aussi.

Et on observe et caractérise ensuite les mouvements d'intégration ascendants ou descendants qui font par exemple qu'une forme de vie peut être condensée en un seul signe, qu'une pratique peut devenir l'emblème d'une forme de vie, ou, comme dans la recherche d'Yves Dakouo, qu'un texte peut accueillir une pratique ou une stratégie en les convertissant dans ses propres conditions de signification ; en résumé : en les textualisant. On peut également examiner les régimes hybrides, qui associent plusieurs niveaux d'immanence : les médias, par exemple, combinent plusieurs régimes sémiotiques : des signes (par exemple un logo), des textes verbaux et visuels, des objets-supports et des formats, des genres de pratiques spécifiques (par exemple interactive ou pas) et des stratégies de positionnement éditorial.

Mais personnellement, j'ai beaucoup hésité et fluctué sur la nature épistémologique de ce que je proposais. D'abord, j'ai tenté (2008) le *parcours génératif de l'expression* (c'est à ce stade qu'Yves Dakouo a conçu et rédigé son article) ce qui pouvait se défendre comme l'augmentation progressive, du signe à la forme de vie, de la densité des articulations sémiotiques entre les niveaux. Mais des collègues comme Francesco Marsciani m'ont fait observer que le parcours génératif de Greimas était le parcours génératif *de la signification* (*avant* la semiosis et la réunion de l'expression et du contenu), et pas un parcours génératif du seul contenu, et que, par conséquent le parcours de l'expression était problématique à cet égard.

Autrement dit ce parcours était bien une typologie dynamique des régimes de manifestation de la signification, mais pas à strictement parler un parcours génératif de

l'expression. Quand on accepte le principe d'un parcours génératif de la signification, on admet en même temps (i) que la signification, en immanence, est indépendante des types d'expressions et de contenus qui la manifesteront, et (ii) que *la réunion des contenus et des expressions se fait en bout de chaîne, à la fin du parcours génératif de la signification, à la surface des niveaux de profondeur!* Cela revient en quelque sorte à assumer méthodologiquement le principe selon lequel la signification n'est une donnée à extraire, à recevoir ou à recueillir, mais un ensemble de structures à *construire*. Dans cette perspective, le parcours génératif est le *parcours de construction de la signification*. À la fin de cette construction, grâce à la traversée des différents niveaux d'analyse, les structures obtenues sont prêtes pour sortir de l'immanence, c'est-à-dire pour être manifestées, projetées dans le monde environnant. Pour une sémiotique *constructionniste* (et pas extractiviste ou divinatoire !) la réunion des expressions et des contenus (la sémiosis) est le point d'arrivée, et pas le point de départ.

Les niveaux de l'expression ne pouvaient donc être que des plans d'analyse, des *plans d'immanence*, et pas un vrai parcours génératif parallèle à celui de la signification, mais une typologie dynamique que l'on peut parcourir dans les deux sens, et même entre des phases disjointes. Finalement, j'ai même récemment (dans le livre *Terres de sens*, 2018, avec Nicolas Couegnas) transformé ces niveaux en *régimes de sémiosis*, tout en ajoutant un septième régime, qui marque la place d'une sémiosis anthropologique : signe, texte, objet, pratique, stratégie, forme de vie, mode d'existence, ce sont des types de sémiosis, différentes manières, de plus en plus sophistiquées et englobantes, d'établir des relations entre des expressions et des contenus. Et surtout ces types de sémiosis sont produits à la fin du parcours génératif, *dans des énonciations spécifiques*, car les sémiosis ne sont manifestées que par des énonciations. Donc, aujourd'hui, les niveaux des types d'expressions sont devenus pour moi (et quelques autres sémioticiens) *des niveaux de régimes sémiotiques*, de types de sémiosis.

Ces évolutions sont le propre de toute recherche, ce ne sont pas de simples ajustements terminologiques, mais des reconfigurations épistémologiques, théoriques et méthodologiques. Ces « régimes de sémiosis » (ou régimes sémiotiques) sont en quelque sorte une alternative à confronter avec la typologie des signes peirciens, parce que les signes peirciens ne sont pas tous, loin de là, des signes au sens de Saussure : ce sont aussi des textes, des pratiques, des situations, etc.

Nous pouvons maintenant nous plonger dans la lecture de l'article, bien entendu sans entrer dans le détail, remarquable et qui se suffit à lui-même dans sa rigueur et sa systémativité. Nous pouvons nous arrêter à la conception du « mystème », ce type de signe qui déclenche un processus de construction de la sémiosis, particulièrement original. Yves Dakouo utilise à cet égard, dès le début de l'article (2017, Introduction, 124), un qualificatif étrange et prégnant : *numineux*. Au premier paragraphe, il évoque en effet, à propos des signes dits « mystiques », « le sentiment du numineux qui enveloppe le récepteur de ces signes ».

Selon le philosophe Rudolf Otto (*Le sacré*, 1995 [1917]), le numineux est la puissance agissante de la divinité, un « sentiment de présence absolue, une présence divine ».

C'est ce qu'Otto appelle le « *mysterium tremendum* ». Ce point de départ condense tout un processus sémiotique exceptionnel. Tout d'abord, c'est un « sentiment », une impression, un ébranlement du monde et de ses acteurs, en bref : *une émotion qui active une passion fondamentale*. C'est aussi une manifestation sensible, une « présence absolue », c'est-à-dire sans liens de causalité ou de détermination avec le reste des qualités sensibles du monde environnant ; en somme, une « irruption », venue d'un ultra-monde (potentiel), dans le monde vécu (actuel et réel) des témoins de cet événement. Et en outre, cette présence absolue et irruptive est la manifestation d'une autre chose, apparemment enfouie dans l'immanence du monde vécu, mais qui émane en fait d'ailleurs, l'ultra-monde, qui s'apprête à envahir et habiter le monde vécu : cette « autre chose » appelé par le numineux est une « puissance agissante ». On dirait aujourd'hui : une *agence* (*agency*), une puissance d'agir qui ne se manifeste que dans le passage à l'acte, et surtout une puissance d'agir qui ne prend pas sa source ou qui ne siège pas dans le monde vécu. On peut l'attribuer à une divinité, c'est l'hypothèse la plus rassurante : derrière la force, il y aurait non seulement un actant, mais aussi une personne, un acteur divin. Mais on peut aussi rester dans l'incertitude, dans le sentiment d'une révélation aléatoire de l'existence potentielle et parallèle de mondes possibles, ces ultra-mondes qui menacent de faire irruption dans le monde vécu.

Le moment et la problématique des interprétations ouvrent une autre série de questions. La résolution du mystère ne peut pas être cantonnée aux limites du texte. Yves Dakouo fait observer à juste titre (2017, 130) que dans les quatre cercles concentriques des types d'interprétation du mystère, les rôles socio-épistémiques, comme celui du mystagogue, ne puisent pas leurs caractéristiques et leurs compétences dans les ressources du texte même, mais dans une culture et une société qui les a déjà prédéfinis. La figurativité du monde vécu fournit des indices du mystère, mais les signifiés disponibles dans ce monde-là sont insuffisants ou non pertinents, puisqu'il n'y a pas d'autre relation observable entre les deux mondes qu'un surgissement aléatoire et indéterminé ; pour atteindre le signifié profond du mystère, il faut faire appel à l'organisation des pratiques dans la communauté de référence. C'est à ce point que la relation entre deux régimes de sémosis intervient : la sémosis textuelle intègre une part de la sémosis pratique, où elle peut puiser des ressources interprétatives.

Ce qui retient aussi mon attention, c'est que le mystère advient via une émotion, sur le fond d'une passion fondamentale : la passion, c'est ici l'appréhension des potentiels qui nous sont sensoriellement inaccessibles, mais pour qui, s'il s'agit d'actants potentiels, nous sommes tout à fait accessibles. Cette passion repose sur une dissymétrie entre les deux mondes : il n'y a pas d'accès du monde vécu vers l'ultra-monde potentiel (c'est un des aspects du mystère), mais en revanche, il y en a des accès possibles mais imprévisibles depuis l'ultra-monde potentiel vers le monde actuel vécu. La dissymétrie engendre une situation vécue comme vulnérable et imprévisible, face à de possibles irruptions aléatoires et unilatérales. Sur le fond de cette passion, des émotions fleurissent au moment de l'irruption : inquiétude, terreur, bouleversement somatique, malaise indéfinissable. Il suffit de suivre l'analyse d'Yves Dakouo pour s'en convaincre. En outre, les motifs figuratifs de l'irruption exploitent

largement les conditions profondes de dissymétrie : les rencontres avec la « puissance agissante » mystérieuse sont des accidents, des incidents, des aléas, des événements sans cause qui reconfigurent le monde vécu ; comme l'ultra-monde n'est en rien rattaché au monde vécu, ni soumis à aucune de ses déterminations, ses irruptions seront toujours ressenties comme aléatoires.

Mais ce qu'il convient plus encore de retenir, c'est que cette passion n'a rien de psychologique : c'est la structure anthropologique du rapport avec l'ultra-monde potentiel qui configure l'appréhension, cette passion suscitée directement par la dissymétrie modale entre les forces et les mondes en présence. De même, les émotions ne sont pas de nature individuelle : elles sont certes éprouvées par des corps individuels, mais aussi plus généralement par des entités corporelles sensibles et réactives, et elles mobilisent la totalité des existants qui constituent le milieu immédiat de l'irruption et de l'expérience directe du sacré. Cette observation conduit à une reconfiguration opportune de la question des passions en sémiotique.

D'abord étroitement associées dans les années 80 (Greimas et Fontanille, 1991) aux acteurs individuels et aux actants narratifs, à leurs modalisations et à leurs actions, puis aux actants de l'énonciation et de la communication, la sémiotique des passions rencontrait déjà le difficile problème de leur diffusion à l'intérieur d'un champ de présence ou d'action, comme un champ de pratiques, d'énonciation ou de communication. Réinvesties par la socio-sémiotique (Landowski 2004), les passions changent de nature : non seulement elles deviennent collectives, mais *elles affectent globalement des situations*, et pas spécifiquement des actants. En prolongement et dans la perspective d'une anthropologie sémiotique, les passions participent alors directement à la constitution des modes d'existence, des schèmes pratiques anthropiques, des typologies anthropiques et des formes de vie.

Dans cette évolution, on est ainsi passé des passions qui habitent et animent un corps-actant particulier, à des passions « atmosphériques » (comme pour la perspective picturale dite « atmosphérique »). Et le corps et la chair sémiotiques qui les portent ne sont plus seulement ceux des individus, mais ceux des collectifs, et même du monde (la chair du monde, dit Husserl ; le corps de Gaïa, dit Latour). Et dans ces évolutions, plus curieusement, les passions sont de plus en plus difficiles à dénommer, parce que les lexiques passionnels des langues naturelles dominantes sont conformés par une conception psycho-individuelle de l'affectivité.

Cette observation doit nous conduire à prévoir, dans toute organisation collective de portée anthropologique, des passions fondamentales directement associées à la manière dont les différents types d'existants, humains et non-humains, vivants et non vivants, sont associés dans un même collectif d'identification anthropique. Les passions n'y seraient donc pas des adjonctions erratiques et des effets superficiels, mais bien des propriétés affectives intégrées non pas spécifiquement à la psyché des humains, mais dans les situations fondamentales de la vie collective. Tout comme Damasio dénonçait « l'erreur de Descartes », qui n'avait pas pris en compte les émotions, nous pourrions parler ici de « l'oubli de Descola » et des

anthropologues contemporains, qui se sont excellemment consacrés à la constitution des collectifs anthropiques, à partir des relations entre les différents types d'existants et la composition de ces collectifs, sans voir pour autant que ces structurations comportaient des scénarios pathémiques fondamentaux, directement impliqués dans les scènes et schèmes pratiques de relation qui sont associés aux différents types de collectifs. Les pratiques de relation sont toutes porteuses de scénarios pathémiques. On peut à bon droit s'étonner du fait que des anthropologues puissent statuer sur des schèmes pratiques comme le don, l'échange, la prédation, la transmission, la protection, sans voir immédiatement que chacun d'eux comporte un ou plusieurs scénarios pathémiques, impliquant toutes les parties prenantes de la pratique en question.

Les scénarios critiques les plus discriminants proposent des « ontologies inversées », comme dans le cas des mystèmes d'Yves Dakouo : dans l'anthropologie rationaliste de Descola, il n'y a pas de place pour des schèmes pratiques où les autres existants, vivants ou non-vivants, de ce monde ou d'un autre, auraient l'initiative, c'est-à-dire auraient un rôle de sujet ou d'opérateur du prédicat pratique, notamment pour nous affecter. Et pourtant, ces pratiques inversées, où c'est le *nous* qui est visé, menacé ou agressé par le *eux*, sont parfaitement pertinentes et interprétables pour une anthropologie sémiotique. Yves Dakouo en apporte ici la preuve.

Nous pouvons récapituler ce dernier point comme suit. Le caractère pathémique des situations et pratiques sémiotiques ne peut être pleinement appréhendé que *si l'affect est d'emblée considéré comme une propriété fondamentale de la situation et de ses scénarios de réalisation*, et non comme une simple réaction psychique de l'acteur central de la pratique. Les inversions et les dissymétries anthropiques sont en quelque sorte des tests probants de la pertinence sémiotique de cette conception. On peut alors considérer que passions, émotions, affects – peu importe le nom – sont *des conditions sine qua non de la signification des situations et de la réalisation des pratiques*.

Enfin, les passions ainsi conçues, intégrées et diffuses à la fois, ont *une puissance de propagation* : forgées au cœur des grands collectifs d'identification auxquels nous appartenons, elles participent de notre *manière d'être au monde*. Ces problématiques passionnelles débouchent donc sur une recherche de plus grande ampleur, car nous n'évoquons ici, avec Yves Dakouo, que l'ancrage des passions et émotions dans les situations sémiotiques et les configurations pratiques, et leur portage par des collectifs, restreints ou massifs. Il reste maintenant à explorer les structures anthropologiques qui sont susceptibles de procurer à ces passions collectives et situationnelles les capacités de propagation et de répartition auxquelles nous avons fait rapidement allusion.

Pour finir, un mot personnel adressé à Yves Dakouo. *Cher Yves, mon ami, tu m'as donné une belle occasion de partager avec toi un moment de sémiotique rigoureuse, joyeuse et inventive.*

Références

- Dakouo, Y. (2017). « Littérature et pratiques rituelles : le statut sémiotique des signes mystiques » in *Littérature burkinabè en transition*, Présence Francophone: Revue internationale de langue et de littérature. 89/1.
<https://crossworks.holycross.edu/pf/vol89/iss1/12>.
- Fontanille, J. (2008). *Pratiques sémiotiques*. Paris : Seuil.
- Fontanille, J. & Couegnas N. (2018). *Terres de sens*. Limoges : Pulim collection Semiotica viva.
- Greimas, A. J. & Fontanille, J. (1991). *Sémiotique des passions. Des états de choses aux états d'âme*. Paris : Seuil.
- Landowski, E. (2004). *Passions sans nom*. Paris : Presses Universitaires de France.
- Otto, R. (1995). *Le sacré*. Paris : Petite Bibliothèque Payot.