

DES PRECEPTES HOMOLOGABLES A LA DEMOCRATIE DANS LES DISCOURS ARTISTIQUES AFRICAINS, TRADITIONNELS ET MODERNES

PRECEPTS HOMOLOGABLE TO DEMOCRACY IN AFRICAN ARTISTIC DISCOURSES, TRADITIONAL AND MODERN

Mahamadou Hassane CISSE

Université Nazi BONI (Burkina Faso)

Résumé : Les discours littéraires et filmiques africains sont empreints de préceptes homologables aux principes démocratiques jadis assimilés, tout simplement, à des valeurs morales. Ces récits traditionnels et modernes se veulent avant tout des modes de connaissance par excellence de l'Africain et de sa culture, mais aussi ils se révèlent être le reflet de ses valeurs sociales et par-delà, l'expression d'une idéologie transversale. En effet, bon nombre de films de fiction de réalisateurs africains traduisent une certaine intertextualité avec les littératures orales et/ou écrites africaines considérées comme leurs devancières. L'analyse du corpus constitué du conte traditionnel bambara, "Comment le lion devint roi" et du film de fiction "Guimba, un tyran, une époque" (93mn, 1995) du Malien Cheikh Oumar Sissoko révèle un discours qui tranche avec une certaine perception péjorative, voire une appréciation erronée de la culture démocratique en Afrique. La démocratie y est même considérée comme un luxe. Il apparaît donc urgent de légitimer l'élaboration d'un véritable contre-discours en phase avec la recherche endogène et dont l'objectif majeur consiste à évaluer l'ancrage de la culture démocratique à travers ces œuvres d'art africains. La présente réflexion a permis de comprendre que le discours de ces œuvres repose sur un socle axiologique relatif à la gestion de la cité, homologable à la démocratie. Aussi, les réalisateurs africains procèdent-ils à la réactivation de la palabre, vestige de formes de vie mettant en lumière la culture du dialogue en Afrique. Elle se manifeste sous la forme d'un dialogue permanent ou d'un débat sous l'arbre à palabres où décideurs politiques, citoyens ordinaires et paysans prennent des décisions importantes sur la vie de la Cité.

Mots-clés : Cinématisation- démocratie - intermédialité - oralité – palabre – sémiotique.

Abstract: African literary and film discourses are imbued with precepts that can be homologated with democratic principles that were once assimilated, quite simply, to moral values. These traditional and modern stories are above all intended as modes of knowledge par excellence of the African and his culture, but they also turn out to be the reflection of his social values and beyond that, the expression of a transversal ideology. Indeed, many fiction films by African directors reflect a certain intertextuality with oral and/or written African literatures considered as their predecessors. The analysis of the corpus made up of the traditional Bambara tale, "How the lion became king" and the fiction film "Guimba, a tyrant, an era" (93mn, 1995) by the Malian Cheikh Oumar Sissoko reveals a discourse that contrasts with a certain pejorative perception, even an erroneous appreciation of the democratic culture in Africa. Democracy is even considered a luxury there. It therefore seems urgent to legitimize the development of a real counter-discourse in line with endogenous research and whose major objective is to assess the anchoring of democratic culture through these African works of art. This reflection has made it possible to understand that the discourse of these works rests on an axiological base relating to the management



of the city, homologable to democracy. Also, the African directors proceed to the reactivation of the palaver, vestige of forms of life highlighting the culture of the dialogue in Africa. It manifests itself in the form of a permanent dialogue or a debate under the palaver tree where political decision-makers, ordinary citizens and peasants take important decisions on the life of the city.

Keywords: Cinematization - democracy - intermediality - orality - palaver - semiotics.

Introduction

Les productions littéraires et cinématographiques des Africains ont des traits communs tant sur le plan stylistique que thématique, et ce, quoiqu'elles soient distinctes du point de vue de leur avènement. [...] De la même manière, l'avènement du cinéma africain [...] s'inscrit dans la perspective de la contestation des images répandues par le cinéma colonial (Paré, 2000 : 45-46). Le discours de ces œuvres d'art considéré dans leur ensemble se présente plutôt comme un contre discours face aux discours qui véhiculent une certaine perception péjorative, voire une appréciation erronée des cultures africaines auxquelles l'on confère un statut inférieur. Il n'en est pas autrement à propos de la culture de la démocratie en Afrique où cette dernière est même considérée comme un luxe. C'est le sens du propos de Jean-François Bayart qui rappelle la nécessité, pour la France, « puissance tutélaire de la région » de se donner une doctrine sur la démocratisation des systèmes politiques subsahariens dont il peint la situation :

Les pratiques autoritaires, l'échec de la greffe de la démocratie libérale en Afrique noire ne renvoient pas à la persistance d'une culture traditionnelle dont la définition est au demeurant impossible, mais bel et bien au moment colonial et à la reproduction de son héritage au lendemain de l'indépendance. Les Africains en ont une conscience aiguë, qui citent volontiers les abus du travail forcé, le style de commandement de l'administration française, ou ses manipulations électorales. Mais les enseignements de l'histoire et de la science politique corroborent d'une certaine manière leur perception (Bayart, 1990 : 6).

Alors que le conte se présente comme un genre populaire et séculaire en Afrique (héritière de l'oralité), le cinéma se présente comme un art total au regard du pouvoir de son de son médium qui intègre d'autres formes médiatiques utilisées dans le cadre de la communication humaine. C'est ainsi qu'à propos du cinéma africain, il est établi que les réalisateurs procèdent d'une certaine réutilisation de l'esthétique africaine traditionnelle dans leurs œuvres (Paré, 2000 : 45). Sous ce rapport, il se pose la question de l'intertextualité et de l'intermédialité notamment dans l'énonciation du discours filmique africain. Aussi, l'examen de l'archéologie du discours filmique africain permet-il de constater une certaine propension à se construire à partir des discours inspirés d'autres genres comme le conte, le théâtre et le roman africains. En effet, le film *Sia, le rêve du python* se veut une libre adaptation de la célèbre pièce de théâtre du Mauritanien Moussa Diagana, *La légende de Wagadu vue par Sia Yatabéré*, parue en 1988 et le film *En attendant le vote...*, (2011) de Missa Hébié, quant à lui, est une adaptation du roman *En attendant le vote des bêtes sauvages* de l'écrivain ivoirien Ahmadou Kourouma publié en 1998.

Tout en examinant la dimension de l'intertextualité et de l'intermédialité entre le conte traditionnel bambara, "*Comment le lion devint roi*" et le film de fiction "*Guimba, un tyran, une époque*" (93mn, 1995) du Malien Cheikh Oumar Sissoko, notre propos est de mettre en exergue les vestiges des préceptes homologables aux principes de la démocratie à partir de l'archéologie de leur discours. C'est pourquoi, elle fera aussi recours à la sémiotique des cultures habilitée à cerner cet ancrage culturel. Dans cette perspective, il est permis de poser l'hypothèse selon laquelle, ce film tire ses valeurs axiologiques à partir des préceptes de base

à l'œuvre dans le conte traditionnel, c'est-à-dire que ces valeurs trouvent leur origine dans l'oralité. Pour mener à bien cette étude, nous partirons de la présentation de notre cadre théorique avant d'examiner le thème structurant et transversal mis en discours dans ces œuvres. L'examen de cette dimension thématique permettra d'exhumer quelques vestiges, des formes de vie à l'œuvre dans ces communautés et sont homologables à certains principes chers à la démocratie telle qu'enseignée aujourd'hui.

1. Cadre théorique et présentation du corpus

1.1. Présentation du corpus

- Conte africain

Le lion n'était pas le roi des animaux. Du moins, il ne l'était pas au départ. C'était plutôt Dankélé, un grand buffle noir de la savane, qui régnait sur le peuple des bêtes. Le roi Dankélé était un grand tyran, un roi qui gouvernait sans foi ni loi. Que tu aies raison, tu avais peur. Que tu n'aies pas raison, tu avais raison d'avoir peur devant lui. À cette époque, il y avait une seule rivière à laquelle tous les animaux venaient boire, mais personne n'avait le droit de boire avant Dankélé. Et Dankélé ne se contentait pas seulement de se désaltérer, il se baignait dans la rivière, s'y roulait et y faisait tous ses besoins. C'est après que les autres pouvaient boire à leur tour l'eau déjà souillée. C'était injuste, mais c'était comme ça. Il fallait le supporter.

Mais la lionne mère, ce jour-là, ne put attendre l'arrivée du roi. Son lionceau qui venait d'arriver au monde, allait mourir de soif. Elle lui donna un peu d'eau. Elle en but un tout petit peu, elle-même. Arriva le roi Dankélé. Il était accompagné des membres de sa cour, des griots et des griottes qui chantaient ses louanges :

« Ô ! Grand buffle !
Tu es plus grand que Soundjata le grand
Plus grand que Da Monzon le grand
Plus grand qu'Alexandre le grand ! »

Mais le roi Dankélé, quand il fut au bord de la rivière, vit qu'on avait osé boire avant lui, le roi. Il se tourna vers son peuple et les menaçant de son regard, hurla sa colère. Et sa colère fit trembler tout le monde :

- Qui est-ce... Mais qui est-ce qui a donc osé boire avant moi le roi ? Si vous ne me désignez pas le coupable, vous l'êtes tous ! Les animaux, terrifiés, se regardèrent dans les yeux. Tout le monde avait vu la lionne donner à boire à son petit. Mais qui pouvait prendre la responsabilité de la dénoncer à cette brute de roi ? L'hyène le fit :

- Moi, je ne vais pas payer pour une faute que je n'ai pas commise. C'est la lionne qui a bu avant toi. Voilà, j'ai dit. Et aussitôt, d'un bond, le roi Dankélé écrasa la lionne avec ses grosses pattes. Mais le lionceau n'était pas mort. Il s'est sauvé à toutes pattes et est allé se cacher. Il a attendu, attendu jusqu'à ce qu'il soit devenu grand. Quand il est devenu un grand lion dont le rugissement retentissait à travers toute la savane, il est sorti et il a dit au buffle :

- Buffle où est partie ma mère ?

Le buffle intimidé par la force que dégageait le lion, bafouille :

- Ta, ta, ta mère la lionne.

Un conseiller lui souffle à l'oreille :

- Il s'agit de la lionne que tu as tuée il y a de cela quelques années parce qu'elle avait osé boire avant toi.

- Ah oui c'est vrai, dit le buffle en se tournant vers le lion. C'est la loi, ce n'est pas moi. La loi, c'est la loi. Ta maman a osé boire avant moi alors la loi lui a été appliquée. La loi, c'est la loi, la loi ce n'est pas moi.

- La loi ne s'applique qu'au plus faible est une loi injuste.
Et le lion se jette sur le buffle, le terrasse, et libère le peuple des animaux. C'est depuis ce jour qu'il est le roi des animaux. C'est aussi depuis ce jour qu'il s'efforce d'être juste et droit.

Conte bambara du Mali.

- Synopsis du film

Sitakili, une ville au cœur Sahel jadis prospère, est sous la coupe du tyran Guimba maître des forces occultes et de son fils nain, Janguiné. Craint de tous, le despote exerce un pouvoir absolu sur les habitants avec la complicité de son fils et de son griot. Depuis sa naissance, Kani Coulibaly est fiancée à Janguiné. Pour marquer ce lien, un cordon a été attaché au poignet gauche du nourrisson. Au cours d'une visite de courtoisie à Kani, Janguiné s'éprend de Meya, la mère de sa promise, qu'il épouser. Pour satisfaire son fils, Guimba expulse de la ville l'époux légitime de Meya, qui refuse le divorce. Celui-ci se réfugie dans un village de chasseurs d'où s'organisera la révolte contre le tyran et le siège de Sitakili. Il obtint le soutien du collège des sages du village qui délègue le redoutable chasseur Siriman Keïta d'aller combattre Guimba et reconquérir Sitakili.

1.2. Considérations théoriques

-Définition l'intertextualité

Le phénomène de l'intertextualité implique avant tout « l'existence de sémiotiques (ou de "discours") autonomes à l'intérieur desquelles se poursuivent des processus de construction, de reproduction ou de transformation de modèles, plus ou moins implicites » (A. J. Greimas et J. Courtés, 1993 : 194). Julia Kristeva (1966) reprise par Jürgen E. Müller conçoit l'intertextualité comme « le passage d'un système de signes à un autre » (2000 : 106). Sa conception de l'intertextualité qui corrobore l'idée du dialogisme de Mikhaïl Bakhtine¹ s'intéresse surtout à la manière dont les discours interagissent, la manière dont un texte est produit, le texte pouvant ici faire référence, selon M. Bakhtine, à des œuvres littéraires, des répliques, des proverbes ou des éléments du langage parlé, notamment à travers les citations, les allusions, le jeu de mots, etc. Elle postule que chaque texte possède obligatoirement des liens avec d'autres textes produits antérieurement. Julia Kristeva affirme alors que « tout texte se construit comme une mosaïque de citations, tout texte est absorption et transformation d'un autre texte » (1969 : 84), montrant ainsi que tout auteur est appelé à citer, d'une manière ou d'une autre, d'autres textes qu'il a entendus auparavant, les empruntant, les transformant, leur donnant un nouveau sens. C'est aussi la conception de Philippe Sollers pour qui, « tout texte se situe à la jonction de plusieurs textes dont il est à la fois la relecture, l'accentuation, la condensation, le déplacement et la profondeur » (repris par Samoyault, 2010 : 10).

Quant à Michael Riffaterre, il conçoit l'intertextualité comme une notion plutôt centrée sur le lecteur - ou le spectateur - notamment à travers sa culture littéraire et sa capacité à se remémorer d'autres textes ou des passages d'autres textes une fois en contact avec le texte qu'il a sous les yeux. Il précise son propos :

L'intertexte est l'ensemble des textes que l'on peut rapprocher de celui qu'on a sous les yeux, l'ensemble des textes que l'on retrouve dans sa mémoire à la lecture d'un passage donné.

¹ « Le dialogisme, souvent associé à la polyphonie, est un concept développé par le philosophe et théoricien de la littérature Mikhaïl BAKHTINE dans son ouvrage, *Problème de la poétique de Dostoïevski* (1929). Pour Bakhtine, le dialogisme est l'interaction qui se constitue entre le discours du narrateur principal et le discours d'autres personnages, ou entre deux discours internes d'un personnage. », in Wikipédia L'encyclopédie libre, consulté le 14 janvier 2022.

L'intertexte est donc un corpus indéfini. On peut toujours, en effet, en reconnaître le commencement : c'est le texte qui déclenche des associations mémorielles dès que nous commençons à le lire. Il est évident, par contre, qu'on n'en voit pas la fin. Ces associations sont plus ou moins étendues, plus ou moins riches selon la culture du lecteur. Elles se prolongent et se développent selon le progrès de cette culture, ou même en fonction du nombre de fois que nous relisons le texte. (Riffaterre, 1981 : 4)

Cependant, cette conception de l'intertextualité qui globalement postule que chaque texte possède obligatoirement des liens avec d'autres textes produits antérieurement comporte elle-même une dimension restrictive en ce sens qu'elle est plutôt encline à servir dans le cadre de la description des processus de production de sens purement textuels. D'où la nécessité de convoquer le concept d'intermédialité qui, lui, viendra prendre en charge aussi les processus de production de sens liés à des interactions médiatiques².

-Définition l'intermédialité

Selon Jürgen E. Müller³, l'intermédialité est le fait qu'un média recèle en soi des structures et des possibilités d'un ou de plusieurs autres médias, c'est-à-dire qui ne lui appartiennent pas exclusivement. A ce propos, le cinéma, qui nous intéresse ici, se présente en effet comme le carrefour de plusieurs médias. C'est un art total qui a eu le bénéfice d'intégrer et de fusionner six arts, devenant ainsi le « septième art », d'après l'expression du critique Ricciotto Canudo dans les années 1920. En effet, dans son *Manifeste des sept arts*⁴, les arts sont répartis en deux grandes catégories, à savoir les arts de l'espace qui regroupent l'architecture, la peinture et la sculpture d'une part et d'autre part les arts du temps qui prennent en compte la musique, la danse, la poésie. Puis l'ensemble de ces six arts se trouve réuni autour du cinéma, c'est-à-dire que le cinéma les intègre harmonieusement pour se constituer en un art total, le septième art. Cela sous-entend que tous ces médias se côtoient dans le cinéma, s'interpénètrent et fusionnent pour produire un discours intelligible. Au cours de son évolution, le cinéma devient « un art populaire, un divertissement, une industrie et un média. Il peut aussi être utilisé à des fins publicitaires, de propagande, de pédagogie ou de recherche scientifique ou relever d'une pratique artistique personnelle et singulière. »⁵

-A propos du conte et de sa structure

Pour Vladimir Propp (1970), l'origine du conte, et précisément le merveilleux, remonte à l'Antiquité. Il s'agit d'un fait de civilisation intimement lié aux contextes social et historique de sa naissance. Pour certains chercheurs, explique Pierre N'Da, « les mythes de l'époque historique sont probablement une survivance de la pensée primitive ou sauvage ; les mythes peuvent s'expliquer aussi comme un emprunt d'un peuple civilisé à des peuples voisins encore sauvages ou comme un pastiche d'anciennes données par des poètes cultivés » (1984 : 12). Mais le conte existe partout, et les contes africains, précise-t-il, sont considérés comme :

Le reflet de valeurs idéologiques, un mode d'expression de la pensée, un art et une littérature. L'étude des contes peut permettre de mieux comprendre le monde africain, sa vision de l'univers, de Dieu, de l'homme, des êtres et des choses, de mieux apprécier sa culture et sa

² Jürgen Ernst MÜLLER, « L'intermédialité, une nouvelle approche interdisciplinaire : perspectives théoriques et pratiques à l'exemple de la vision de la télévision », in *Cinéma : revue d'études cinématographiques*, vol. 10, n°2-3, 2000, p. 106, disponible sur <http://id.erudit.org/iderudit/024818ar>, consulté le 15/11/2021.

³ Jürgen Ernst MÜLLER, *ibidem*.

⁴ Ricciotto CANUDO, « La naissance d'un sixième art. Essai sur le cinématographe », in : ders., *Les entretiens idéalistes*, Bd. X, Jg. 6, Nr. LXI, 25. Oktober 1911, S. 169-179.

⁵ Wikipédia, L'encyclopédie libre, consulté le 09 janvier 2022.

littérature. Les contes africains, à part quelques variables liées à l'environnement, à l'histoire et aux traditions de chaque peuple, présentent les mêmes caractéristiques générales, développent plus ou moins les mêmes thèmes, ont les mêmes fonctions et la même finalité. (N'Da, 1984 : 7)

En comparant un bon nombre de contes originaires de plusieurs cultures, notamment occidentales – mais cela est valable pour les contes africains aussi – Vladimir Propp constate des éléments et aspects constants dans leur organisation structurale. Si la conclusion de ses travaux n'est valable que pour les contes merveilleux, alors le raisonnement inverse aussi peut être envisagé, c'est-à-dire « tout conte qui répond à cette analyse est un conte merveilleux » (Tsoungui, 1986 : 3). Ainsi, selon Vladimir Propp,

On peut appeler conte merveilleux du point de vue morphologique tout développement partant d'un méfait ou d'un manque et passant par les fonctions intermédiaires pour aboutir au mariage ou à d'autres fonctions utilisées comme dénouement. La fonction terminable peut être la récompense, la prise de l'objet des recherches, ou d'une manière générale, la réparation du méfait, le secours et le salut pendant la poursuite, etc. (Propp, 1970 : 12)

- La sémiotique des cultures comme instrument d'exploration

Cette réflexion qui interroge les structures discursives (textuel et filmique) mettra l'accent de façon précise sur la figurativisation et la thématization du discours littéraire réactivé dans le médium filmique. L'examen de ces parcours figuratifs commande que l'on convoque la sémiotique discursive et la sémiotique des cultures pour cerner l'ancrage culturel de ces œuvres d'art. En tant que science du sens et du questionnement, la sémiotique passe pour une science à la fois humaine et sociale, susceptible de rendre compte des pratiques sociales, des productions culturelles humaines, en somme des formes de vie. La sémiotique des cultures, elle, veut un véritable instrument d'analyse l'ancrage culturel des objets (littéraire ou non) qu'elle aborde. C'est du moins la quintessence des propos de Jacques Fontanille dans l'avant-propos de son ouvrage *Formes de vie* :

Science du sens et du questionnement ? La sémiotique se reconnaît dans ce portrait rapide : elle propose un ou plusieurs corps de doctrine et des méthodes pour interroger d'abord le sens des pratiques, des textes et des objets propres aux cultures humaines. Elle a élaboré des procédures pour construire la signification des systèmes de signes et des ensembles signifiants que sont les textes, les images, les objets du quotidien ou les interactions sociales. Elle est donc en mesure d'en dire le sens, en collaborant autant que possible avec toutes les autres sciences humaines et sociales qui ont aussi le sens en apanage, chacune sous un point de vue particulier : entre autres, l'histoire, la philosophie, la psychologie, l'anthropologie, l'économie, la psychanalyse ou la sociologie (Fontanille, 2015 : 6).

2. La dictature et la contre-dictature comme thèmes transversaux de ces œuvres

2.1. La dictature de Dankélé, roi des animaux dans le conte

L'analyse thématique de ce texte littéraire (le conte) et du filmique laisse apparaître un thème récurrent et transversal, celui de la dictature qui se manifeste à travers des champs lexicaux divers (texte) et à travers des figures diverses (filmique). Ces champs lexicaux et ces figures sont donc des sous-thèmes ou des variantes du thème principal ou thème structurant. Selon Yves Dakouo, l'analyse des items pertinents dans un texte donné « s'inscrit dans la perspective de la sémantique discursive qui autorise le regroupement des unités lexicales disséminées dans le texte sur la base de la récurrence d'un sème commun en champs lexico-sémantiques, en isotopies » (2003 : 113). Mais que faut-il retenir de la notion d'isotopie très souvent confondue à celle du champ lexical ? François Rastier répond en ces termes :

On appelle isotopie toute itération d'une unité linguistique. L'isotopie élémentaire comprend donc deux unités de la manifestation linguistique. Cela dit, le nombre des unités constitutives d'une isotopie est théoriquement indéfini. [...] Une isotopie peut être établie dans une séquence linguistique d'une dimension inférieure, égale ou supérieure à celle de la phrase. Elle peut apparaître à n'importe quel niveau d'un texte ; on peut en donner des exemples très simples au niveau phonologique : assonance, allitération, rime ; au niveau syntaxique : accord par redondance de marques ; au niveau sémantique : équivalence définitionnelle. [...] Un même texte peut évidemment manifester plusieurs isotopies enchevêtrées. (Rastier, 1972 : 82-85)

L'isotopie est donc constituée par la redondance d'unités linguistiques, manifestes ou non, du plan de l'expression ou du plan du contenu, et qui doivent leur appartenance au groupe, soit à leur sens dénotatif, soit à leur sens connotatif. Puis, considérant « les relations d'identités entre les différentes occurrences lexicales à travers le *sème isotopant* » (Dakouo, 2003 : 113), cette analyse permet de mettre en évidence des éléments relatifs au thème structurant de la *tyrannie* et au contre-thème, celui de la *liberté* arrachée sous forme de tableau.

Le tableau récapitulatif du thème et du contre-thème dans le conte

ISOTOPIES SEMEMIQUES		SEMEMES CORRESPONDANTS
<i>Sèmes isotopants</i>	<i>Actants impliqués</i>	<i>Sens dénoté et connoté</i>
1. <i>Terreur</i>	<i>Dankélé et les membres de la Cour, les griots et griottes, lionne, lionceau, autres animaux</i>	<i>Dankélé, un grand buffle noir, injuste, grand tyran, "gouvernait sans foi ni loi, brute, as tuée, écraser, colère, menaçant, terrifier, intimider, qui a osé, un bond, écrasa, grosses pattes, se jette sur, terrasse, la loi appliquée, ne se contentait pas, se baignait (dans la rivière), s'y roulait et y faisait tous ses besoins, payer pour une faute pas commise,</i>
2. <i>souffrance</i>	<i>Dankélé et les membres de la Cour, les griots et griottes, lionne, lionceau, autres animaux</i>	<i>Tyran, injuste, supporter, colère, menaçant, peur, trembler, eau déjà souillée, allait mourir de soif, un peu d'eau, coupable, plus faible, loi injuste, lionceau, bu un tout petit peu (d'eau), la loi appliquée, lionne mère, avait peur, avait des raisons d'avoir peur, le peuple des bêtes, se contentait, une seule rivière, s'efforce d'être, ...</i>
3. <i>violence (de la loi)</i>	<i>Dankélé et les membres de la Cour, les griots et griottes, lionne, lionceau, autres animaux</i>	<i>Dankélé, Cour, griots, griottes, loi, régnait, roi, "gouvernait sans foi ni loi", peuple, droit, chantaient ses louanges, grand buffle, "la loi, c'est la loi", ...</i>
4. <i>Vengeance</i>	<i>Lion, le peuple, Dankélé</i>	<i>...pas mort, s'est sauvé, est allé se cacher, grand lion, rugissement, retentissait, intimidé, force, dégageait le lion, bafouille, se jette sur, terrasse, libère, être juste et droit,</i>

2.2. La dictature de *Guimba* dans le film

L'analyse de la composante discursive du film *Guimba, un tyran, une époque* révèle aussi des contenus figuratifs dont les correspondants thématiques sont assimilables, voire identiques à ceux exprimés dans le conte supra examiné. Mais le fait que l'on passe d'un mode d'expression littéraire au médium filmique commande que l'on explique les opérations de transmédiatité ainsi observées. Aussi, Louis Millogo précise-t-il :

Les thèmes d'un texte verbal peuvent être appréhendés par ses lexies à travers le montage des champs lexicaux. Un discours non-verbal développe également des thèmes. Quand il est visuel

ou auditif, il construit son sens à partir d'objets concrets, c'est-à-dire des unités figuratives. Ceci établit donc entre discours verbal et discours non-verbal visuel ou auditif une homologation entre lexies et les figures. (Millogo, 2007 : 2005)

Puis, l'analyse figurative et thématique dans un discours donné peut être envisagée tantôt à travers une certaine opposition, tantôt à travers une complémentarité entre thème et figure. Dans le discours filmique où le visuel est concomitant au sonore, c'est-à-dire verbal et non verbal à la fois, sera considéré comme figuratif, « tout ce qui peut être directement rapporté à l'un des cinq sens traditionnels : la vue, l'ouïe, l'odorat, le goût et le toucher ; bref, tout ce qui relève de la *perception* du monde extérieur. Par opposition au figuratif [...], le thématique, lui, se caractérise par son aspect proprement conceptuel » (Courtès, 1991 : 163). Les parcours thématiques et figuratifs à l'œuvre dans ce film pourraient se résumer à travers un tableau récapitulatif du thème structurant de la dictature d'une part et d'autre part on pourrait dresser un autre tableau relatif au contre-thème, car il s'agit bien d'un récit polémique dans ce cas de figure.

Le tableau récapitulatif du thème structurant dans le film

Variante du thème	Personnages qui les incarnent	Figures identifiées dans le film
<i>Violence, châtements ; répression ; domination ; transgression des valeurs ; trahison de serment ; etc.</i>	Guimba	<i>Fusillades ; assassinats ; violation de droits ; bastonnades ; menaces ; dîme (impôt) ; injures ; insultes ; servitude ; interdiction de sépulture aux morts ; divorce forcé ; enlèvement de femmes ; viols ; expatriation forcée ; etc.</i>
<i>Humiliations ; brimades ; terreur</i>	Janguiné	<i>Viols ; adultère ; coups et blessures ; gifles ; menaces verbales ; intimidation avec l'arme à feu ;</i>
<i>Pillages ; saisies arbitraires ; séquestrations ; perquisitions ; etc.</i>	Jenfa et les deux autres pages	<i>Saccages des greniers ; exactions ; tortures ; menaces ;</i>
<i>Complicité ; poltronnerie ; etc.</i>	Gueli Sambou (le griot du roi)	<i>Incitation à la violence ; flatterie (louanges) ; communication des décrets ignobles ; lâcheté ; etc.</i>

Le tableau récapitulatif du contre-thème dans le film

Variante du thème	Personnages qui les incarnent	Figures identifiées dans le film
<i>Mobilisation ; engagement ; révolte ; résistance ; soulèvement ; solidarité ; etc.</i>	Mambi, Siriman et la population	<i>Rassemblement ; pourparlers ; défiance ; tension ; affrontement ; marches ; chants ; sortie massive ; encouragement ; etc.</i>
<i>Contestation ; revendication de droit ; déguisement ; trahison ; etc.</i>	Yoro ; Meya et Kani	<i>Désobéissance ; affrontement verbal ; courage ; accoutrement déroutant ; usage de repas "totémique" ; usage d'appas et d'appât contre le roi ; etc.</i>
<i>Corruption ; peur ; ruse ; etc.</i>	Kané et Touré	<i>Présents en nature : céréales, taureau ; chèvres ; lait ; promesse ferme de s'en acquitter dès que possibles (pour les démunis) ; etc.</i>
<i>Humiliation, désespoir ; résignation ; etc.</i>	Coulibaly et les femmes violées	<i>Tentative de suicide ; vexation ; pleurs ; etc.</i>

3. Les enjeux axiologiques de l'intermédialité

3.1. La réactivation de la palabre comme vestiges de formes de vie

L'axiologie repose sur la catégorie thymique, c'est-à-dire l'opposition euphorie / dysphorie (ou, en mots moins techniques, positif/négatif ou attractif/répulsif). À partir de cette opposition, on produit l'inventaire des modalités axiologiques. Les principales modalités sont : l'euphorie, la dysphorie, la phorie (euphorie et dysphorie en même temps : ambivalence) et l'aphorie (ni euphorie ni dysphorie : indifférence). (Hébert, 2007 : 142)

Le conte que nous considérons comme étant l'hypertexte et le film comme étant le texte dérivé ont tous conservé un fond axiologique qui décrit la même trajectoire. Le lecteur tout comme le spectateur est amené à suivre des personnages qui vont d'une situation dysphorique au déclenchement du récit à une situation euphorique. La volonté d'organiser la vie des hommes en société étant une condition nécessaire à la survie des communautés, il ressort que la question de gouvernance n'est pas tout à fait nouvelle chez les Africains qui ont vite instauré des stratégies de gestion de la cité et des espaces publics. Ainsi, selon Fweley Diangitukwa,

La palabre est la première forme de gouvernance apparue à l'humanité, du moins d'après nos connaissances actuelles. Elle s'est progressivement développée à travers l'espace en se transformant au fil du temps du fait de l'évolution générale de la société. Depuis la nuit des temps, ce mode d'organisation et de régulation sociale s'est propagé dans différentes aires géographiques en suivant les migrations des humains. Elle s'est manifestée dans la construction des biens publics communs avec les pyramides dans l'ancienne Égypte. La Grèce antique, qui reçut ce savoir de l'Égypte pharaonique, fut la première à en bénéficier en créant l'*agora* ; elle s'est manifestée dans les discours de l'orateur Démosthène (384-322) à Athènes, et, trois siècles plus tard, dans les discours de Cicéron, puis dans l'organisation de la société à Rome. (Diangitukwa, 2014 : 2)

La palabre est une forme de parole traditionnelle, et de ce point de vue, elle relève de la stratégie de cinématisme de la parole traditionnelle à l'œuvre dans les films africains, c'est-à-dire « la manière dont le cinéma s'approprie la parole traditionnelle, au point d'en faire une de ses marques distinctives en Afrique » (Ouoro, 2011 : 197). Aussi, le cinéma, production artistique et culturelle, se veut-il un art de représentation par excellence qui exprime des modes de vie, des pratiques sociales, des modes de pensée et des aspirations des sociétés qui l'ont secrété. Elle fait donc office de « formes de vie » entendues au sens que leur confère Jacques Fontanille lorsqu'il précise :

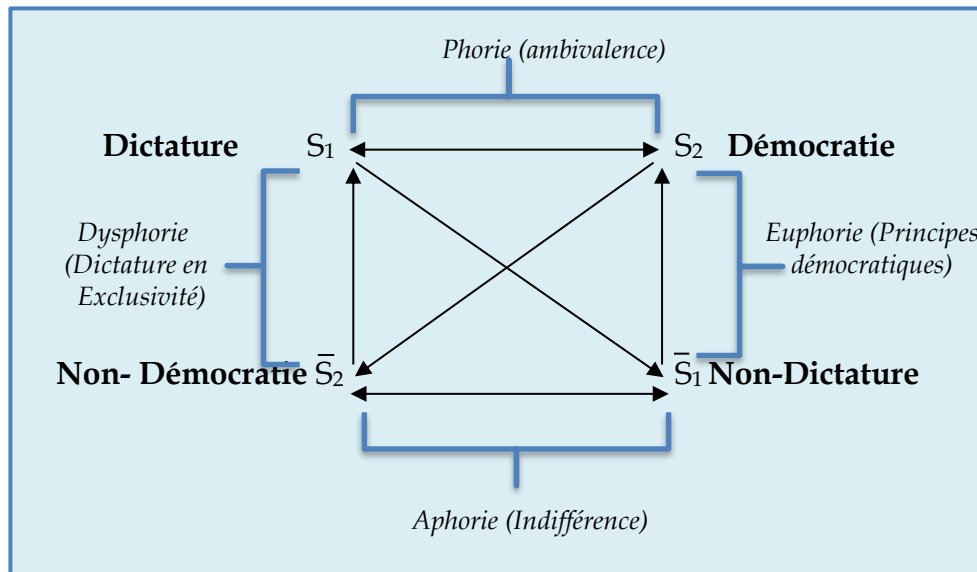
La notion s'inscrit, dès son origine, explicitement et fermement, dans la filiation de la théorie du langage et, plus précisément de ses développements pragmatiques, c'est-à-dire de l'ensemble des considérations et des problématiques touchant aux conditions non directement linguistiques du fonctionnement de la parole et du discours [...] Les formes de vie sont des organisations sémiotiques (des « langages ») caractéristiques des identités sociales et culturelles, individuelles et collectives, et à ce titre elles peuvent être rapprochées des autres plans d'analyse sémiotiques de la sémiosphère : par exemple, les textes, les objets, ou les pratiques. Elles partagent néanmoins avec les styles de vie les déterminants passionnels, éthiques et esthétiques. Elles s'en distinguent par le fait qu'elles constituent de véritables sémiotiques-objets, dotées d'un plan de l'expression et d'un plan du contenu, et susceptibles de fonctionner de manière autonome au sein de la sémiosphère. (2015 : 13)

3.2. Le statut sémiologique de la palabre dans le cinéma

Si dans ce conte africain l'importance de cette forme de parole n'est pas à démontrer, il en va autrement au cinéma. En effet, conscients de la place centrale qu'elle occupe du sein des sociétés traditionnelles africaines, les réalisateurs africains tentent aussi de lui conférer le statut d'un personnage ayant une valeur sacrée au point qu'il paraisse interdit de l'interrompre quand elle est activée. Ce principe sacré de la parole est conservé au regard de l'importance qui lui est accordée et du traitement dont il jouit dans l'espace filmique. Il en va de même pour la palabre. « Tout se réglait et se transmettait par la parole dans la société traditionnelle (...). C'est la parole qui établissait le lien social et qui était mise en exergue pour résoudre les conflits sociaux. La parole, celle du plus âgé de la classe d'âge, d'un griot ou du héraut, avait un pouvoir magique, celui de dire, de savoir dire et de pouvoir dire » (Diangitukwa, 2014 : 3).

Le recours à la palabre est également perçu comme une stratégie narrative et discursive qui vient renforcer la dimension cognitive du cinéma africain en général. L'on assiste donc à une certaine mise en scène de cette forme de parole traditionnelle dans les cinémas ouest-africains. Il s'agit de la "théâtralité filmique" de cette parole assimilable au culte voué à la parole biblique, tant l'œil de la caméra s'attarde sur la gestuelle, sur l'expression du visage, et sur l'intonation du locuteur placé au cœur d'une audience qui l'écoute religieusement. Les réalisateurs ouest-africains procèdent ainsi d'une mise en scène de la parole, en cadrant souvent ostensiblement le narrateur, comme le confirme Olivier Barlet, « en lui laissant le temps de parler comme s'il était sacrilège de l'interrompre. Ce faisant, ils ritualisent la parole, confirmant la sacralisation qu'elle a déjà dans l'ordre social » (1996 : 168). On y voit alors la fonction scénique de la parole qui, dans ce cas de figure, s'organise en spectacle et s'intègre à un processus général de représentation et de monstration (Gardies, 1987 : 37). La parole s'intègre ainsi dans la fonction catalyse qui retarde le récit vu les détails et séquences de description qui s'y adjoignent.

Globalement, et du point de vue axiologique, la palabre est montrée plus qu'elle n'est donnée à entendre dans le film. Cela confirme à souhait qu'il s'agit d'une forme de vie qui met en lumière la culture du dialogue savamment organisée. Elle se manifeste sous la forme extraordinaire d'un dialogue permanent ou d'un débat sous l'arbre à palabres où décideurs politiques, citoyens ordinaires et paysans prennent des décisions importantes sur la vie de la Cité. Aussi, sert-elle de tribune de gestion de différends entre individus et entre communautés. Elle est un trait significatif de la sagesse africaine, de l'humanité africaine, de ses principes de dialogue, de concertation et de prise de décisions consensuelles en Afrique (Diangitukwa, 2014 : 4). Cette forme de vie perçue comme un trait distinctif des cinémas africains est, à tout point de vue homologable aux principes-mêmes de la démocratie. A titre illustratif, dans *Guimba, un tyran, une époque*, après la diatribe faite contre le tyran, le collège des sages s'est réuni en vue de réviser sa position de neutralité observée jusque-là. Alors la mise en scène de cette palabre retient l'attention. Dans la grotte ayant fait l'objet du "conclave", il n'y a pratiquement pas d'action sinon elle se résume à l'échange verbal entre les sages, donna ainsi la priorité au contenu sémantique des propos tenus par le patriarche et les différents intervenants à l'occasion. Cette séquence tire sa particularité dans le recours aux plans-fixes, aux gros plans portés sur chacun des intervenants. Des plans d'ensemble viennent par ailleurs attester de l'adhésion des autres membres à la parole qui coule, ou de la gravité de la situation si l'on s'intéresse à l'atmosphère qui prévaut. La priorité est donc faite à ce qui se dit (la parole à la fonction scénique) par rapport à ce qui est montré. Chaque prise de parole est minutieusement organisée à telle enseigne que l'acte de la parole est perçu comme un rituel social manifestement ancré dans les traditions. Par la suite, l'on renoue avec l'action qui signe la poursuite du récit filmique avec la sortie de *Siriman* à qui l'on venait de confier la délicate mission d'aller libérer la ville *Sitakili*. La situation axiologique des pays africains mise en évidence dans ces œuvres peut se résumer sur le carré sémiotique ci-dessous :



Phorie : $S_1 + S_2$ (situation d'ambivalence) ; Le contexte socio-politique des Etats africains instable ;

Aphorie : $\bar{S}_2 + \bar{S}_1$ (situation d'indifférence) ; Un contexte socio-politique fait de morosité.

NB : Les cas de dysphorie ($S_2 + S_1$) et d'euphorie ($S_1 + S_2$) en exclusivité sont soit utopiques, soit éphémères.

Conclusion

L'analyse du conte traditionnel et du film africain considéré comme un conte moderne révèle une certaine intertextualité et même une intermédialité. Elle se manifeste à travers le recours aux isotopies et aux figures multiples qui structurent, suivant une certaine convergence, un thème celui de la dictature assortie de son contre-thème, celui de la démocratie perçue comme une forme de vie inhérente aux traditions et aux valeurs des populations qui les vivent. Ces thèmes sont nourris d'isotopies/figures en lien avec la violence, la terreur, des violations des droits humains, de l'iniquité face à des isotopies/figures relatifs à la révolte, à la désobéissance ou à la contestation. Il est évident que l'on retrouve des figures abstraites mêlées à des figures concrètes, puis des isotopies faites de dénotés et de connotés mêlés. Les valeurs axiologiques qui assortissent ces thèmes finissent de convaincre de la nécessité d'apporter une réponse aux perceptions tendant à infantiliser l'homme noir, tendant à insinuer que la démocratie est un luxe en Afrique. Il existe un mode de gestion de la cité (des personnes et des biens) homologables aux principes de base de la démocratie. Cette archéologie du discours qui sert de contre-discours est donc un héritage des traditions africaines. Les résultats ainsi obtenus démontrent la nécessité et l'urgence d'établir un lien entre savoirs endogènes et développement endogène, gage d'un développement durable en Afrique.

BIBLIOGRAPHIE

- [1] BARLET O., (1996). *Les Cinémas d'Afrique noire. Le regard en question*, Paris, L'Harmattan.
- [2] BAYART J.-F., (1990). *La problématique de la démocratie en Afrique noire*, CNRS-CERI.
- [3] Conte bambara : *Comment le lion devint le roi des animaux*.

- [4] COURTES J., (1991). *Analyse sémiotique du discours. De l'énoncé à l'énonciation*, Paris, Hachette.
- [5] COURTES J., (1978). « Rhétorique et sémiotique : de quelques divergences et convergences », in *Revue des Sciences Religieuses*, tome 52, fascicule 3-4, pp.227-243.
- [6] DAKOUO Y., (2003). « Littérature et musique : Les isotopies musicales dans Crépuscule des temps anciens et dans Halombo », *CERLESHS, 2^e numéro spécial*, Presses de l'Université de Ouagadougou, pp.110-123.
- [7] DIANGITUKWA F., (2014). « La lointaine origine de la gouvernance en Afrique : l'arbre à palabres », in *Revue gouvernance*.
- [8] FONTANILLE J., (2015). *Formes de vie*, Presses universitaires de Liège, coll. Sigilla.
- [9] GARDIES A., (1987). « Les enjeux esthétiques de la parole », in *Regards sur le cinéma négro-africain*. Bruxelles, OCIC, , pp.38-47.
- [10] HÉBERT L., (2007). *Dispositifs pour l'analyse des textes et des images - Introduction à la sémiotique appliquée*, Pulim.
- [11] KRISTEVA J., (1969). *Semeiotikè, recherches pour une sémanalyse*. Paris, Seuil.
- [12] MILLOGO L., (2007), *Introduction à la lecture sémiotique*, Paris, L'Hamattan.
- [13] MÜLLER J. E., (2000). « L'intermédialité, une nouvelle approche interdisciplinaire : perspectives théoriques et pratiques à l'exemple de la vision de la télévision », in *Cinémas, Revue d'études cinématographiques*, vol.10, n°2-3, pp.105-134.
- [14] OUORO J., (2011). *Poétique des cinémas d'Afrique noire francophone*, PUO.
- [15] PARE J., (2000). « Keïta! L'héritage du griot : l'esthétique de la parole au service de l'image », in *Cinémas : revue d'études cinématographiques / Cinémas: Journal of Film Studies*, vol. 11, n°1, pp. 45-59.
- [16] PROPP V., (1970). *Morphologie du conte*, Paris, Seuil.
- [17] RASTIER F., (1972). « Systématique des isotopies », in A. J. Greimas, *Essais de sémiotique*, Paris, Larousse.
- [18] RIFFATERRE M., (1981). « L'intertexte inconnu », in *Littérature* n°41, pp.4-7.
- [19] SAMOYAUULT T., (2010). *L'intertextualité*, Paris, Armand Colin.
- [20] SISSOKO Ch. O., (1995). *Guimba, un tyran, une époque*, LM.
- [21] TSOUNGUI F., (1986). *Clés pour le conte africain et créole*, Paris, CILF/Edicef.