



HAL
open science

Le "folklore" multimédiatisé : l'oralité africaine dans la littérature, la bande dessinée et le film d'animation : des indépendances à nos jours

Abanlan Assanvo-Kadjo

► To cite this version:

Abanlan Assanvo-Kadjo. Le "folklore" multimédiatisé : l'oralité africaine dans la littérature, la bande dessinée et le film d'animation : des indépendances à nos jours. Littératures. Université Paris-Est Créteil Val-de-Marne - Paris 12; Université Félix Houphouët-Boigny (Abidjan, Côte d'Ivoire), 2022. Français. NNT : 2022PA120037 . tel-04382174

HAL Id: tel-04382174

<https://theses.hal.science/tel-04382174>

Submitted on 9 Jan 2024

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



SOCIÉTÉS, COMMUNICATION, ARTS, LETTRES
ET LANGUES
UNIVERSITÉ FÉLIX HOUPHOUËT-BOIGNY

THÈSE DE DOCTORAT
LITTÉRATURE COMPARÉE

Présentée par Madame Abanlan Rosemonde ASSANVO-KADJO

LE "FOLKLORE" MULTIMÉDIATISÉ :
L'oralité africaine dans la Littérature, la Bande Dessinée et
le Film d'animation. Des indépendances à nos jours.

Thèse en cotutelle dirigée par

Monsieur Papa Samba DIOP, Professeur Émérite à l'Université Paris-Est Créteil /
Monsieur David Koffi N'GORAN, Professeur titulaire à l'Université Félix Houphouët
BOIGNY (Abidjan).

Soutenue le 19 Septembre 2022 à l'Université Paris-Est Créteil.

- **Jury :**
- Pr. Mounira **CHATTI**, Université de Bordeaux (Présidente)
- MCF-HDR Dominique **RANAIVOSON**, Université de Lorraine, Metz, (Rapporteure)
- Pr. Yolaine **PARISOT**, Université Paris-Est Créteil (Membre)
- Pr. Dr. Hans-Jürgen **LÜSEBRINK**, Université de la Sarre (Allemagne), (Membre)



SOCIÉTÉS, COMMUNICATION, ARTS, LETTRES
ET LANGUES
UNIVERSITÉ FÉLIX HOUPHOUËT-BOIGNY

THÈSE DE DOCTORAT

LITTÉRATURE COMPARÉE

Présentée par Madame Abanlan Rosemonde ASSANVO-KADJO

LE "FOLKLORE" MULTIMÉDIATISÉ :
L'oralité africaine dans la Littérature, la Bande Dessinée et
le Film d'animation. Des indépendances à nos jours.

Thèse en cotutelle dirigée par

Monsieur Papa Samba DIOP, Professeur Émérite à l'Université Paris-Est Créteil /
Monsieur David Koffi N'GORAN, Professeur titulaire à l'Université Félix Houphouët
BOIGNY (Abidjan).

Soutenue le 19 Septembre 2022 à l'Université Paris-Est Créteil.

Jury :

- Pr. Mounira **CHATTI**, Université de Bordeaux (Présidente)
- MCF-HDR Dominique **RANAIVOSON**, Université de Lorraine, Metz, (Rapporteure)
- Pr. Yolaine **PARISOT**, Université Paris-Est Créteil (Membre)
- Pr. Dr. Hans-Jürgen **LÜSEBRINK**, Université de la Sarre (Allemagne), (Membre)

DÉDICACE

Après plus de dix ans de sacrifices, ce jour résonne en moi comme le son du contact de la lumière du soleil sur toute chose.... Oui, comme tout contact, celui de la lumière du soleil avec chaque chose émet un son. Mais ce son, que dis-je, ce léger tintement ne se révèle qu'à ceux qui ont fait l'expérience de l'obscurité la plus totale, voire la plus intense.

Oui ! Après plus de dix ans de sacrifices et de privations, le contact de la lumière du jour sur les plantes du jardin de ma vie résonne en moi, telle une sirène. Et, la fin heureuse de cette période que j'appelle "ma traversée de guerrière", je la dois à plusieurs personnes.

Je rends tout d'abord grâce à Dieu pour le souffle de vie, la santé et l'intelligence dont Il m'a comblée tout au long de ces années et, dont je continue de bénéficier.


Je dédie cette thèse à :

Kadjo ASSANVO. À toi papa, pour le rêve d'égalité vis-à-vis de l'instruction que tu as eu pour tous tes enfants quel que soit leur sexe. Tu as rêvé de filles non pas "épouses-mères-maîtresses de foyer", mais plutôt de filles "instruites-indépendantes-épouses-mères-maîtresses de foyer". Lorsque l'obscurité s'opacifiait, tes encouragements ainsi que ta bienveillance étaient mes lanternes.

Je ne vous oublie pas Tano ABOU et Désirée PALMEIRAO. Chères mamans, vos prières incessantes ont été la force qui a motivé chaque pas posé au cours de cette aventure.

À mon frère Landry ainsi qu'à mes sœurs Johanne, Elodie, Marie-Pascale et Grâce-Emmanuelle, pour qui j'étais souvent la sœur peu présente. Merci surtout à vous mes sœurs d'avoir toujours comblé mon absence aux tâches ménagères en faisant des "heures supplémentaires". Sans vos sacrifices je n'en serai pas là.

À Eliel-Karel, Nétanya, Isaac, Marie-Éliora et Marie-Éliana. Pour la plupart d'entre vous, cette thèse ne vous a laissé de moi que l'image de la "tata 2.0", la "tata whatsapp". Sachez que vos rires et vos déclarations d'amour, au cours de chacune de nos conversations téléphoniques, ont été une source d'énergie incommensurable.

Je dédie d'une manière toute spéciale – parce qu'étant amoureuse  – cette thèse à Jean-François. Ton soutien, ta patience et ta compréhension ont énormément contribué à la réalisation de ce rêve. Cette soutenance est le début d'une nouvelle étape pour nous.

À Marie et Laurent, la famille Palmeirao, Firmin, Yveline, Betty. Sans vos prières et vos encouragements cette thèse aurait tourné court face aux épreuves que j'ai pu rencontrer en France.

Enfin, je pense à : Véronique, Arlette, Pétronille, Mireille, Eunice, François, Kystone, Désiré, François d'Assise, Armel, Noëlle, Assia, Affichiata, Aminata, Agnès, Francis, Nancy, Samira, Sandrine, Alicia. Merci d'avoir été là pour me remonter le moral et m'encourager (surtout lorsque je n'y croyais plus).

Merci à tous ceux et celles que la longueur de cette page ne me permet pas de citer.

REMERCIEMENTS

Cette thèse n'aurait pu se faire sans le concours d'institutions et de personnes bienveillantes.

Je remercie l'Université Paris Est Créteil (UPEC) et l'Université Félix Houphouët BOIGNY de la Côte d'Ivoire (UFHB-Abidjan) pour m'avoir fourni le cadre institutionnel nécessaire à la réalisation de ma thèse.

Je remercie l'École Doctorale Cultures et Sociétés (EDCS) ainsi que le laboratoire Lettres, Idées, Savoirs (LIS) de m'avoir accueillie en leur sein et pour leur accompagnement tout au long de cette aventure.

Je remercie Madame Mounira CHATTI, professeure à l'Université de Bordeaux, et Madame Dominique RANAIVOSON, Maître de Conférences-HDR à Université de Lorraine (Metz), pour l'intérêt que vous portez à cette thèse en acceptant d'une part d'en être les Rapporteurs et de participer au jury d'autre part.

J'adresse mes remerciements à Monsieur Papa Samba DIOP, professeur émérite à l'UPEC, pour avoir dirigé cette thèse. Je le remercie pour la confiance qu'il m'a accordée tout au long de ces années ainsi que pour ses conseils et ses remarques constructives. Sa direction exigeante et attentive a été très enrichissante aussi bien sur le plan humain qu'au niveau de mon travail. Soyez assuré cher professeur, de mon sincère respect et de ma profonde gratitude.

Je remercie Monsieur David N'GORAN, professeur titulaire à l'UFHB-Abidjan, le co-directeur de cette thèse, pour ses nombreux conseils. Je le remercie également de n'avoir pas cessé de croire en moi depuis la première année de Master.

Je remercie Madame Virginie KONANDRI, professeure à l'UFHB-Abidjan, qui au-delà d'avoir suscité en moi le goût de la recherche universitaire par son enseignement, reste un modèle pour moi.

Je remercie aussi Madame Léontine GUEYES de l'UFHB-Abidjan pour la confiance qu'elle m'a accordée depuis la première année de Master. L'aventure a duré plus longtemps que souhaité mais, elle a été menée à terme.

Je tiens à remercier Madame Yolaine PARISOT, professeure à l'UPEC, pour avoir accepté de faire partie du comité de suivi de cette thèse. Ses conseils et ses remarques ont contribué à mener à bien ce travail. Je lui suis également reconnaissante pour l'honneur qu'elle me fait de prendre part au jury de cette thèse.

Mes remerciements vont aussi à l'endroit de Monsieur Hans-Jürgen LÜSEBRINK, professeur à l'Université de Sarrebrücken (Allemagne), pour avoir accepté de faire partie du comité de suivi de ma thèse. Il a su m'apporter un soutien constant, une disponibilité, une écoute ainsi qu'une confiance sans faille. Je le remercie en outre pour son implication jusqu'à l'ultime étape de cette thèse en acceptant de faire partie du jury. Vous êtes le troisième directeur de cette thèse professeur et je ne vous exprimerai jamais assez ma gratitude pour cette attention.

J'exprime enfin toute ma gratitude à Monsieur Gervais-Xavier KOUADIO, enseignant à l'Université P. G. Coulibaly (Korhogo), pour avoir lu et corrigé ce travail en dépit de ses engagements personnels et professionnels. Je le remercie de m'avoir, une fois de plus, manifesté son infaillible soutien; confirmant ainsi la promesse qu'il m'a faite, en tant que devancier, lorsque je commençais mes études universitaires.

RÉSUMÉ

La présente étude propose de réfléchir sur les phénomènes d'autoreprésentation et / ou de représentation de la culture africaine par la multimédiatisation de ses récits oraux traditionnels d'une part et, de textes et productions médiatiques contemporains d'autre part. En dépit de l'indication temporelle figurant dans son titre, cette thèse ne se veut pas chronologique au sens strict du terme. Elle procède plutôt par une approche qui se fonde sur l'entrée en scène, en Afrique, des différentes formes médiatiques auxquelles nous nous intéressons, à savoir le livre, la bande dessinée et le film d'animation ainsi que leur capacité véhiculer cette culture orale et populaire. Ce travail de recherches met particulièrement l'accent sur les réécritures de l'épopée de Soundiata, de la légende de Pokou et du récit *Aya de Yopougon*. Il s'agit d'analyser les évolutions que subissent ces récits au fil des diverses réécritures médiatiques dont ils font l'objet. L'intérêt porté à ces évolutions a pour but de faire ressortir les différentes configurations que peut revêtir l'image de l'Afrique dans ces réécritures. L'étude montre comment certaines de ces configurations, bien que se réclamant de la vaste culture traditionnelle et populaire africaine, subissent une certaine forme d'actualisation à travers un recours accru des auteurs aux échanges culturels. Enfin, le caractère hétéroclite des éléments du corpus place cette réflexion dans une perspective comparatiste.

Mots clés : folklore, oralité, culture populaire, médias, intermédialité, transferts culturels.

ABSTRACT

The present study proposes to reflect on the phenomena of self-representation and/or representation of African culture through the multimediaization of its traditional oral narratives on the one hand, and contemporary texts and media productions on the other. Despite the temporal indication in its title, this thesis is not intended to be chronological in the strict sense of the term. It proceeds rather by an approach which is based on the entry into the scene, in Africa, of the various media forms in which we are interested, namely the book, the comic strip and the animated film as well as their capacity to convey this oral and popular culture. This research work focuses particularly on the rewritings of the epic of Soundiata, the legend of Pokou and the story of *Aya de Yopougon*. The aim is to analyze the changes that these stories undergo as they are rewritten in the media. The interest in these evolutions aims to bring out the different configurations that the image of Africa can take on in these rewritings. The study shows how some of these configurations, although claiming to be part of the vast traditional and popular African culture, undergo a certain form of actualization through an increased recourse of the authors to cultural exchanges. Finally, the heterogeneous character of the elements of the corpus places this reflection in a comparative perspective.

Keywords: folklore, orality, popular culture, media, intermediality, cultural transfers.

SOMMAIRE

DÉDICACE	3
REMERCIEMENTS	4
INTRODUCTION GÉNÉRALE	9
1^{ÈRE} PARTIE : PRÉALABLES MÉTHODOLOGIQUES ET PROBLÈMES TERMINOLOGIQUES	30
CHAPITRE 1 : DES QUESTIONS MÉTHODOLOGIQUES	31
CHAPITRE 2 : ... AUX CONSIDÉRATIONS TERMINOLOGIQUES	59
2^{ÈME} PARTIE : PARCOURS INTERMÉDIAL DE L'ŒIL : DE LA LECTURE AU VISIONNAGE	82
CHAPITRE 1 : CE QUE PEUVENT LES MÉDIAS	83
3^{ÈME} PARTIE : TRANSFORMATIONS INTERMÉDIATIQUES DE LA CULTURE TRADITIONNELLE AFRICAINE	255
CHAPITRE 1 : À TRAVERS LES ÉPOQUES, AVEZ-VOUS DIT : « FEMMES » ?	256
CHAPITRE 2 : L'OKYEAME ET LE GRIOT : DEUX FIGURES DE L'ORALITÉ AFRICAINE ENTRE TRANSPOSITION INTERMÉDIALE ET INFLUENCES CULTURELLES.	301
ANNEXES	356
CONCLUSION GÉNÉRALE	364
BIBLIOGRAPHIE	367
INDEX	379

LISTE DES ANNEXES

Deuxième partie, chapitre 1 :

Annexe 1 : Tableaux synthétiques des musiques et chants du corpus.

Annexe 2 : Tableau synthétique des références de la bande-son du film *Aya de Yopougon* de Marguerite Abouët et Clément Oubrerie.

Annexe 3 : Paroles de la chanson *bel Abidjan* de Tabouley Rochereau

Annexe 4 : Pictogrammes des plans descriptifs de la ville d'Abidjan tirés du film *Aya de Yopougon*.

Annexe 5 : Paroles du chant du générique du film *Soundiata Keïta, le réveil du lion* d'Abel Kouamé

Annexe 6 : Paroles de l'oraison funèbre de Dakon dans le film *Pokou, princesse ashanti* d'Abel Kouamé.

Deuxième partie, chapitre 2 :

Annexe 1 : Photogrammes du film *Aya de Yopougon* illustrant la scène de la dissolution du mariage de Moussa et d'Adjoua.

Annexe 2 : Images extraites de la bande dessinée *Aya de Yopougon* relatives à la présence de la radio par évocation.

Annexe 3 : Images extraites de la bande dessinée *Aya de Yopougon* relatives à la présence du téléphone.

Annexe 4 : Photogrammes et planches et / ou cases illustrant les changements effectués au niveau de la tenue vestimentaire lors de l'adaptation cinématographique de la bande dessinée *Aya de Yopougon*.

Troisième partie, chapitres 1 et 2 :

Annexe 1: Paroles de la chanson "Série C" du groupe ivoirien Espoir 2000. Cette chanson est tirée de l'album *Clair de lune*, 1998.

Annexe 2 : Images comparatives du personnage Pokou (Abel Kouamé) et de la super-héroïne Wonder Woman.

Annexe 3 Tableau récapitulatif des apparitions de Balla Fasséké dans le roman *Soundjata ou l'épopée mandingue* de Djibril Tamsir Niane.

Annexe 4 : Tableau récapitulatif des apparitions de Balla dans le film *Soundiata Keïta, le réveil du lion* d'Abel Kouamé.

INTRODUCTION GÉNÉRALE

L'objet de cette étude est de postuler une critique de la vision ethnographique que portent la plupart des études ou des discours sur les cultures africaines. Se positionnant dans une perspective déconstructiviste des arguments réfutant l'existence de ces cultures, dès les années 1950, les littératures africaines voient un grand nombre de leurs auteurs se tourner vers ces cultures reniées par le Colonisateur pour en ressortir des personnages héroïques, des figures guerrières fondatrices, des poèmes etc. C'est ainsi que de nombreux récits traditionnels, transmis jusque-là de manière orale, vont être transcrits, c'est à dire fixés par l'écriture. À (partir de) cette époque, les littératures africaines prennent leur source au sein même d'un fond commun auquel elles se rattachent intimement. Dans un tel contexte colonial, ce recours au "folklore" se perçoit comme une position d'écriture qui vise essentiellement à redorer le blason de l'Afrique en la posant comme un espace culturellement existant et riche.

Mais, si cette vision sous-tend les prémisses de sa présence dans les littératures africaines alors en quête de singularisation, le recours au folklore n'a pour autant pas disparu du catalogue des sources d'inspiration des auteurs africains au fil du temps. Et, même si la pertinence de l'existence des cultures africaines semble ne plus être à démontrer de nos jours, force est de reconnaître que cette mémoire collective populaire continue d'alimenter de nombreuses productions artistiques et littéraires contemporaines. Cela est visible à travers de nombreux récits traditionnels africains¹ que diverses réécritures ont fini par ériger en mythes littéraires et aussi à travers des textes ou des productions artistiques, cinématographiques et autres qui, par des thématiques beaucoup plus contemporaines, contribuent à mettre en exergue (l'image de) l'Afrique. Dès lors, une interrogation surgit : la présence de ces données culturelles dans la littérature et les arts (africains en particulier) est-elle sous-tendue par les mêmes motivations au fil des années et des supports choisis par leurs auteurs ? À lui presque tout seul, le livre *Reine Pokou*² de Véronique Tadjo pose cette question avec acuité. Dans ce récit qui se veut un "concerto" comme le souligne son sous-titre, c'est-à-dire une composition

¹ Nous pouvons citer à titre d'exemples : Le mythe du Wagadou (Ghana), l'épopée de Silâmaka et Poulorou, le mythe cosmogonique des Dogon, le récit initiatique peul Kaïdara.

² Véronique, Tadjo, *Reine Pokou : concerto pour un sacrifice*, Mayenne, Actes Sud, 2005.

musicale en plusieurs parties, l'histoire de la reine Abla Pokou est réécrite plusieurs fois et selon différentes perspectives. Ces micro-histoires, tout en étant chacune une histoire à part entière, se présentent comme des variantes possibles de l'histoire de l'exode de cette reine ; ce qui finit par donner différentes versions de cette légende regroupées au sein d'un seul et unique livre. Ce qui se présentait au départ comme *la*³ version de Véronique Tadjo de la légende de la reine Abla Pokou devient en fin de compte *un recueil de versions*⁴ de cette légende que propose l'auteure ; montrant comment l'écriture ou la réécriture modifie les faits. Si la question, dans ce cas, se pose au sein d'un même livre, donc à partir d'un unique support médiatique, avec la saturation que connaît notre époque en ce qui concerne les médias (auxquels les auteurs-créateurs ont de plus en plus recours) ce contexte peut être dépassé et la question peut se généraliser. Ainsi, l'on pourrait se demander si, par exemple, de *Soundjata*⁵ de Djibril Tamsir Niane à *Soundiata*⁶ d'Abel Kouamé, ou, si de la "Légende baoulé"⁷ de Bernard Dadié à *Pokou*⁸ d'Abel Kouamé en passant par *Reine Pokou* de Véronique Tadjo, ou encore si de *Aya de Yopougon 1 et 2*⁹ à *Aya de Yopougon*¹⁰ de Marguerite Abouët, le lecteur-spectateur est toujours face à la même histoire. N'y a-t-il que les supports qui changent ou, au contraire, le récit que véhicule chacun de ces livres et films se trouve-t-il modifié en même temps que change le média qui le porte et le transmet ? C'est ce constat ainsi que ces questionnements qui suscitent la présente réflexion intitulée : « le "folklore" multimédiatisé : l'oralité africaine dans la littérature, la bande dessinée et le film d'animation. Des indépendances à nos jours. ».

³ Nous soulignons.

⁴ Nous soulignons.

⁵ Djibril, Niane Tamsir, *Soundjata ou l'épopée mandingue*, Paris, Présence Africaine, 1960.

⁶ Abel Kouamé (réalisateur et producteur), Lassane Zohoré (producteur), *Soundiata Keïta, le réveil du lion*, [film d'animation], Abidjan, Afrika Toon, 2014.

⁷ Bernard, Dadié Binlin, « La légende baoulé », dans *Légendes Africaines*, Paris, Seghers, 1973.

⁸ Abel Kouamé (réalisateur), Lassane Zohoré (Producteur), *Pokou, princesse Ashanti*, [film d'animation], Abidjan, Afrika Toon, 2013.

⁹ Marguerite, Abouët ; Clément, Oubrierie, *Aya de Yopougon 1*, Paris, Gallimard, 2005 ; *Aya de Yopougon 2*, Paris, Gallimard, 2006.

¹⁰ Marguerite Abouët, Clément Oubrierie, (réalisateurs) et Antoine Delesvaux, (producteur), *Aya de Yopougon*, [film d'animation], Paris, Autochenille Production, 2013.

Le *Dictionnaire de langue française* définit le "folklore" comme l'« ensemble des traditions, des usages, des croyances, des légendes qui appartiennent à un peuple, à une région et qui lui sont liés étroitement »¹¹. À ce sens qui se rapproche de celui de nombreux autres dictionnaires, le *Grand Larousse Universel* rajoute qu'il désigne tout ce qui « est peut-être amusant, original, mais [qui] ne peut pas être pris au sérieux »¹². Ainsi, le terme connaît au moins deux acceptions : l'une qui prend l'Homme comme axe d'étude sur la base de sa culture, et l'autre pour laquelle, quel que soit son objet, il reste au fond une pure distraction. Dans la présente réflexion nous retenons son premier sens. Cependant, dans l'expression "traditions, croyances, légendes et usages" figurant dans cette définition que propose le dictionnaire *Le Grand Larousse Universel*, la présente réflexion ne limite pas le champ du folklore à tout ce qui, au sein d'un peuple, relève de pratiques surannées, de faits démodés que l'on observerait juste dans le but de comprendre sa mentalité. Au contraire, elle perçoit ce terme comme un puissant élément culturel et identitaire dont la substance ne réside pas uniquement dans les faits passés, mais prend aussi (et surtout) en compte des aspects du présent. Le folklore ici ne se résume simplement plus à un recensement des danses, jeux, contes, légendes, en résumé à l'héritage du passé d'un peuple donné, mais il désigne la vie populaire dans ses manifestations quotidiennes¹³ et s'intéresse également à une culture de large circulation puisant à la fois dans un fond historique et contemporain. Cette approche du folklore que nous mettons en avant dans cette thèse pourrait se rapprocher de celles d'Arnold Van Gennep et d'Hermann Bausinger¹⁴ qui, plutôt que de percevoir l'objet d'étude du folklore comme suranné, invitent au contraire à une approche du folklore sous l'angle du dynamique et de l'actuel. C'est par exemple l'une des raisons pour lesquelles Van Gennep

¹¹ *Dictionnaire de la langue française Lexis*, Paris, Larousse, 1994, p. 766.

¹² *Grand Larousse Universel*, tome 6, Paris, Larousse, 1994 (1983), p. 4416.

¹³ Surtout dans la mesure où, si nous considérons que ce que nous qualifions de "passé" n'est en réalité que le présent d'une époque qui n'est plus, alors chaque présent peut être perçu comme un passé en puissance. Sans présent il ne peut y avoir de passé et le passé vient nous rappeler qu'il y a eu un présent en ce sens qu'il y prend sa racine.

¹⁴ Dans son *Manuel de folklore français contemporain*, tome premier, Paris, A. J. Picard, 1972 (1943), Arnold Van Gennep, conçoit les faits humains, individuels ou collectifs avant tout comme des faits "vivants", c'est-à-dire dynamiques. De ce fait, il perçoit également le folklore comme « l'étude [de ces] mœurs vivantes » (Préface, p. VI) en tenant non seulement compte de l'héritage du passé mais aussi des « conditions réelles, actuelles » (p. 20), par conséquent du présent. Dans son livre intitulé *Volksunde ou l'ethnologie allemande*, Maisons des Sciences de l'Homme, Paris, 1993 (1971), Hermann Bausinger, en fustigeant les « jugements de valeur » conférés à la notion de folklore au cours de son histoire, invite pour sa part à un renouveau dans l'approche et la perception du terme "folklore" tout comme de l'objet qu'il désigne.

reproche aux folkloristes locaux¹⁵ leur seule focalisation sur les faits passés, et conclut qu'ils ont « limit[é] leur champ d'observation [et] ont ainsi laissé disparaître sans les noter les faits de leur époque qui maintenant sont à leur tour devenus historiques »¹⁶.

Ainsi définie, la notion de "folklore" ouvre inéluctablement un vaste champ de recherches dont fait partie l'oralité et, tout au long de cette étude, c'est sur cette dernière que nous mettrons l'accent sans pour autant négliger les autres aspects de la culture populaire. L'oralité est ici perçue dans sa dimension de "mode de communication", ce qui la fait aller au-delà du simple flux de paroles dites pour prendre en compte des domaines aussi variés que ceux de la littérature orale. L'analyse s'intéresse surtout à la manière dont ces traditions orales (légendes, mythes, contes...) ainsi que ces récits populaires sont de plus en plus multimédiatisés, c'est-à-dire qu'ils sont véhiculés par le biais de supports médiatiques diversifiés. Autrement dit, analyser la "multimédiatisation" de cette culture africaine depuis la période des indépendances jusqu'à notre extrême contemporanéité revient à étudier la retranscription de textes appartenant à la mémoire collective sur des supports médiatiques autres que la voix, et de plus en plus modernes. Toutes ces situations posent la question de l'impact des nouvelles configurations médiatiques sur les formes de (re)présentation de la culture africaine et suscitent les interrogations suivantes : comment certains auteurs et artistes s'approprient-ils les spécificités et possibilités des médias et usent-ils, au cours de leurs écritures et créations, des multiples relations que ces derniers entretiennent entre-eux ? Quels regards sur Soi – et peut-être sur l'Autre – ces médias (im)posent-ils ? Quels types de relations en résultent-ils ?

Le corpus sur lequel nous nous fondons pour traiter ce sujet se compose comme suit :

- ✓ Bernard, Dadié Binlin, « La légende baoulé », dans *Légendes Africaines*, Paris, Seghers, 1973 (1966), pp. 35-37.
- ✓ Véronique, Tadjou, *Reine Pokou : concerto pour un sacrifice*, Mayenne, Actes Sud, 2005,

¹⁵ Van Gennep oppose les "folkloristes locaux" aux "historiens de carrières". Les premiers sont ceux qui, en amateurs et ayant pour seule motivation leur intérêt vis-à-vis des cultures populaires locales, mènent des travaux en vue de sa vulgarisation. Les seconds, en revanche, sont des professionnels de l'Histoire du fait de leur formation académique et leur profil professionnel. Cependant, Van Gennep considère que ces derniers n'ont pas accordé au folklore toute l'attention qu'il mérite.

¹⁶ Arnold Van Gennep, *Manuel de folklore français contemporain*, op. cit, p. VI.

- ✓ Abel Kouamé (réalisateur), Lassane Zohoré (Producteur), *Pokou, princesse ashanti*, [film d'animation], Abidjan, Afrika Toon, 2013,
- ✓ Djibril, Niane Tamsir, *Soundjata ou l'épopée mandingue*, Paris, Présence Africaine, 1960,
- ✓ Abel Kouamé (réalisateur et producteur), Lassane Zohoré (producteur), *Soundiata Keïta, le réveil du lion*, [film d'animation], Abidjan, Afrika Toon, 2014¹⁷,
- ✓ Marguerite, Abouët ; Clément, Oubrierie, *Aya de Yopougon 1*, Paris, Gallimard, 2005 ; *Aya de Yopougon 2*, Paris, Gallimard, 2006,
- ✓ Marguerite Abouët, Clément Oubrierie, (réalisateurs) et Antoine Delesvaux, (producteur), *Aya de Yopougon*, [film d'animation], Paris, Autochenille Production, 2013.

Tel que constitué, ce corpus pourrait se subdiviser en deux grandes parties. Nous avons d'un côté la tradition orale africaine, représentée par les récits relatifs à la légende de Pokou et à l'épopée de Soundiata et, de l'autre, les différentes variantes du récit *Aya de Yopougon* s'inscrivent dans la culture populaire contemporaine.

Le corpus étant essentiellement composé d'auteurs africains, il place la réflexion dans une perspective d'auto-représentation, d'auto-construction médiatique plutôt que dans celle d'une représentation¹⁸. Nous nous pencherons sur la manière dont l'Afrique se donne à voir à travers le regard et la voix des Africains. Par ailleurs, au niveau sociologique, il semble que l'investissement de l'espace social africain par le triptyque littérature-paralittératures-cinéma¹⁹ ne se fait certainement pas sans influences, c'est pourquoi l'analyse s'intéresse également aux transferts culturels dont ledit triptyque peut être la source. Elle le questionne à partir de la compétence médiatique de ses agents, dans le dessein de révéler et d'analyser les différentes mutations auxquelles il soumet la culture africaine en ces temps de "mondialisation" accélérée grâce aux techniques de l'information et de la communication. De

¹⁷ Dans la suite de notre travail, si nous n'écrivons pas les titres en entier, nous utiliserons le sigle *S.E.M* pour désigner le roman *Soundjata ou l'épopée Mandingue* de Djibril Tamsir Niane et le sigle *S.R.L* pour désigner le film *Soundiata ou le réveil du lion* du réalisateur Abel Kouamé.

¹⁸ Cependant avec les deux versions d'*Aya de Yopougon* qui est une œuvre interculturelle, l'analyse oscillera entre l'auto-représentation et la représentation dans la mesure où la scénariste, Marguerite Abouët, est ivoirienne et le dessinateur, Clément Oubrierie, est français.

¹⁹ En ce sens que ces notions, telles qu'abordées ici, désignent des réalités et des pratiques héritées de la colonisation.

multiples relations résultent de la diffusion médiatique massive de ces éléments appartenant à un fond commun et, ce sont ces relations qui motivent et intéressent cette réflexion.

Maurice Halbwachs présente la mémoire collective comme un ensemble de souvenirs communs qui s'accordent sur l'essentiel et qui sont reconstruits de manière à être reconnus par le groupe auquel ils appartiennent²⁰. Cependant, cette mémoire collective n'opère pas uniquement au sein du seul groupe, au contraire, elle se nourrit du rapport que chacun des membres de ce groupe entretient avec le monde (leurs lectures, leurs amitiés, leurs études...) ; d'où la forte imbrication entre la mémoire collective et la mémoire individuelle. Dès lors, nous essayons de voir comment la médiatisation de l'individualisation²¹ de ces faits culturels affecte la mémoire collective dans un sens comme dans l'autre²². Edward Saïd pour sa part, dans *L'Orientalisme*²³, souligne que l'"Orientalisme" en tant que « la représentation que l'Europe se fait de l'Orient »²⁴ et légitimée par la mise en place « d'un mode de discours, [...] d'institutions, [...], [d']un enseignement, [d']une imagerie »²⁵, qui a fini par donner naissance à des « théories élaborées, des épopées, des romans, des descriptions de la société et des exposés politiques traitant de l'Orient, de ses peuples et coutumes, de son "esprit" »²⁶ n'est qu'un « style occidental de domination, de restructuration et d'autorité sur l'Orient »²⁷. Saïd montre ainsi que la littérature, transformée insidieusement en un puissant outil stratégique et idéologique, occupe une grande place dans l'entreprise culturelle de l'Europe. Cependant, ne pourrions-nous pas postuler qu'au-delà d'une simple visée impérialiste, la littérature, et de manière plus large, les arts et les médias influencent toute entreprise culturelle ? Une telle opinion laisse sous-entendre qu'aucun acte d'écriture ni de création n'est fortuit, et que tout écrivain (artiste), fait un choix ; adopte une position. Autrement dit, dès l'instant où il se met à

²⁰ Maurice Halbwachs, *La Mémoire collective*, Paris, Albin Michel, p. 51.

²¹ Halbwachs postule que chaque mémoire individuelle est un point de vue sur la mémoire collective ; une réappropriation personnelle de celle-ci.

²² Aussi bien au niveau de la culture concernée qu'au niveau de la culture qui la reçoit (lecteur, spectateur). Comment ces réécritures impactent-elles la perception de cette culture ? Comment ladite culture se perçoit-elle, elle-même face à toutes ces représentations ?

²³ Edward Saïd, *L'Orientalisme. L'Orient créé par l'Occident*, Paris, Seuil, 1980 (1978).

²⁴ *Ibid*, p. 13.

²⁵ *Ibid*, p. 14.

²⁶ Edward Saïd, *L'Orientalisme. L'Orient créé par l'Occident*, *op.cit*, p. 15.

²⁷ *Ibid*.

son ouvrage, l'écrivain façonne sa scénographie afin d'insérer son œuvre dans le contexte qu'il souhaite. Et, avec le Postcolonialisme, ces stratégies semblent avoir gagné en recrudescence au sein de la littérature africaine²⁸. Elles sont pour les écrivains un des moyens les plus prisés pour déconstruire, sans risque, tous les stéréotypes et proposer diverses relectures de l'Histoire. Des relectures dans le but de débusquer et de rejeter toute forme de domination, aussi subtile soit-elle. Les écrivains n'érigent-ils pas d'autres stéréotypes là où ils souhaitent en détruire²⁹ ?

Par ailleurs, le caractère hétéroclite des éléments constitutifs du corpus de cette thèse (récits romancés, bandes dessinées et films d'animation) pourrait faire resurgir l'opposition entre la Littérature (discours officiel, légitimé) et la Paralittérature (discours non officiel). En nous laissant influencer par le débat qui oppose ces deux catégories, nous serions tentée de nous demander si elles jouissent toutes deux de la même "légitimité" pour dire une culture donnée et, de surcroît, de voir leurs points de vue être comparés. Mais notre lecture postcoloniale de ce corpus semble nous faire voir dans ce choix de formes dites non légitimées pour montrer la culture, un moyen pour les auteurs de repenser les hiérarchies et de les défaire même jusque dans leurs formes d'expression³⁰.

La présente étude se donne pour objectif d'étudier le phénomène d'autoreprésentation de la culture africaine qui résulte des œuvres de certains écrivains et réalisateurs africains (ivoiriens en particulier) depuis les années 1960 jusqu'à nos jours. En dépit de l'indication temporelle figurant dans son titre, cette thèse ne se veut pas chronologique dans le sens strict du terme ; c'est-à-dire qu'elle ne suit pas systématiquement toutes les évolutions qui ont lieu au cours de cette époque. Mais elle procède plutôt par une approche qui se fonde sur l'entrée en scène (en Afrique), des différentes formes médiatiques auxquelles nous nous intéressons, à savoir le roman, la bande dessinée et le film d'animation. Une telle démarche se veut forcément sélective et elle justifie le choix du corpus. Celui-ci prend pour point de départ le livre – le roman, l'épopée romancée, la légende – comme premier support médiatique qui a vu

²⁸ Voir Jean-Marc Moura, *Littératures francophones et théories postcoloniales*, Paris, Presses Universitaires de France, 1999 ; Achille Mbembe, *De la postcolonie*, Paris, Karthala, 2000.

²⁹ Nous pensons à la représentation des figures féminines dans notre corpus, principalement dans l'incipit d'*Aya de Yopougon*, de même qu'au traitement de l'infidélité ; toujours dans ce récit.

³⁰ Comment expliquer qu'on utilise des formes qualifiées d'infantilisantes et sujettes à débats pour leur légitimation dans le champ littéraire français pour présenter des éléments aussi importants ? Ne serait-ce pas une manière de démarquer le champ littéraire africain du champ littéraire français ?

la divulgation de cette culture africaine, marque un arrêt sur l'album de bande dessinée et s'intéresse au film d'animation³¹.

Une démarche méthodologique interdisciplinaire est privilégiée pour cette réflexion. Une approche des films de notre corpus par ce que Christian Metz nomme leurs "systèmes singuliers" se présente comme un angle pertinent dans la présente réflexion. Parce que contrairement au "langage cinématographique" qui lui ne prend en compte que les "codes cinématographiques", les systèmes singuliers des films eux prennent en compte, à la fois, ces "codes cinématographiques", les "codes non-cinématographiques" et les figures culturelles que convoque un film³². De ce fait, cet angle offre une double approche des films, elle nous permet non seulement de nous intéresser à leur composition, à leur structure en vue de déceler leur originalité ; mais aussi de comprendre leur portée ou implication sociale ; dans la mesure où tout film porte, consciemment ou inconsciemment, des idées et s'ancre dans un milieu social et culturel³³. Ainsi, ces branches de la sémiotique nous fourniront les clés pour questionner les particularités des différents supports médiatiques qui constituent le corpus, et les décoder afin de voir les potentialités qu'ils offrent dans ce processus de représentation.

Dans le sillage des études intermédiales « comme catégorie d'analyse »³⁴, la perspective d'Irina Rajewsky, à l'aide de deux paradigmes de sa classification, à savoir la *Medienkombination* (ou la combinaison de médias) et l'*intermediale Bezüge*³⁵ (ou la référence

³¹ L'étude s'intéresse à ces deux derniers médias cités du fait de leur caractère "problématique" dans le champ littéraire français. Autant le statut de la bande dessinée (qui est un art à part entière) oscille entre le rejet et l'acceptation au sein du champ littéraire français, autant le film d'animation est considéré comme du cinéma de bas étage.

³² Christian, Metz, *Langage et cinéma*, Paris, Librairie Larousse, 1971. Voir le chapitre V, « Du code au système, du message au texte », pp. 53-68.

³³ Christian Metz dit à ce propos, toujours dans *Langage et cinéma*, « un film [...] n'est pas seulement un échantillon de cinéma, mais aussi un échantillon de culture » p. 55.

³⁴ Irina O. Rajewsky, « Le terme d'intermédialité en ébullition : 25 ans de débat » p. 34, dans Caroline Fischer (Dir.), *Intermédialités*, Paris, Société Française de Littérature Générale et Comparée, 2015, pp. 19-54. Dans cet article dans lequel elle propose une revue de littérature des différents débats dont l'instabilité définitionnelle et la large ouverture du champ d'intervention de l'intermédialité sont l'objet depuis sa naissance, Rajewsky tente de regrouper sous des catégories, les différents "contextes" d'emploi du terme de l'intermédialité de même que les différentes fonctions qui lui sont rattachées. C'est ainsi qu'entre autres approches, elle relève celle de l'intermédialité comme « phénomène culturel de base », celle de l'intermédialité comme une « catégorie d'analyse », celle de l'intermédialité comme moteur de « transformations » etc.

³⁵ Irina O. Rajewsky, *Intermedialität*, Tübingen, Basel: Francke, 2002. La transposition médiatique s'intéresse au média comme support, la combinaison médiatique quant à elle révèle la capacité des médias à s'interpénétrer

intermédiaire), nous aidera à identifier les divers mécanismes et configurations qui naissent des interactions médiatiques présentes dans le corpus. Plus précisément, la *Medienkombination* nous permettra d'analyser les bandes dessinées du corpus, l'insertion des quatre plages publicitaires réelles dans la version filmique d'*Aya de Yopougon*, ainsi que les musiques et les chansons des films que nous étudions. L'*intermediale Bezüge* nous permettra, quant à elle, d'étudier la manière dont les supports médiatiques de notre corpus convoquent de manière virtuelles divers médias en leur sein ainsi que les effets de ce procédé sur le récit.

Cependant, à la troisième catégorie de Rajewsky, le *Medienwechsel*, qui désigne les cas de transposition et d'adaptation médiatiques, nous substituons la notion de "réécriture intermédiatique" qui nous semble plus adaptée à cette pratique, dans la mesure où le sous-entendu esthétique nous paraît plus perceptible avec cette dernière notion. Ainsi, avec la "réécriture intermédiatique" il ne s'agit plus d'une simple "trans-position"³⁶, d'un simple passage ou d'un changement de support médiatique. Il est question d'aborder les œuvres résultant des transpositions et des adaptations médiatiques selon le schéma triptyque suivant : lecture-(ré)appropriation-réécriture. Cette approche amène à ne plus voir ces œuvres tels que des thèmes ou des textes qui sont simplement représentés sur divers supports, mais plutôt à les concevoir comme des œuvres nouvelles, des versions différentes les unes des autres en dépit de certaines similitudes. Par le biais de la réécriture intermédiatique, il s'agit de voir comment l'épopée de Soundiata Kéïta passe de sa forme orale à l'épopée romancée et au film d'animation ; comment la légende baoulé passe, elle aussi, de sa forme orale, à la nouvelle, au roman³⁷, et au film d'animation ; et comment l'image de la vie populaire en Afrique, après les

tandis que la référence intermédiaire met l'accent sur la question des emprunts de la technicité d'un média par un autre.

³⁶ Opposé au préfixe "inter" avec qui il intervient souvent dans les situations de rapports et de relation, le préfixe "trans", même s'il traduit l'idée d'un passage, d'une traversée, nous apparaît plus "statique" dans la mesure où quand bien même il peut certes laisser des traces non négligeables en tant que tel, il ne suggère pas nécessairement l'idée de "dynamisme" qui semble caractériser le préfixe "inter". De ce fait, par "transposition", nous relevons juste l'idée du déplacement, sans forcément percevoir ou noter celle de re-création. Or c'est justement ce qui pour nous, sous-tend la *Medienwechsel*.

³⁷ Surtout dans le roman *Reine Pokou, Concerto pour un sacrifice* de Véronique Tadjo qui, par sa forme particulière (il rompt avec le roman classique qui raconte une seule histoire) propose plusieurs lectures de cette histoire. *L'Encyclopédie Théma Arts et Culture*, Paris, Larousse, 2000 (1991), définit le terme "concerto" comme une forme de musique (occidentale) qui « évoque l'idée d'opposition entre un ou plusieurs instruments et un ensemble instrumental. [...] Une réunion d'instruments scindés en groupes rivaux qui dialoguent entre eux », p. 370.

Indépendances est (re)présentée par Abouët au moyen de la bande dessinée et du film d'animation.

De plus, l'analyse sémiologique du personnage de Philippe Hamon³⁸ est convoquée ; notamment les catégories de la qualification, de la distribution et de l'autonomie différentielles. La qualification différentielle prend en compte les différents portraits physique, moral et psychologique du personnage, la distribution différentielle s'intéresse aux fréquences ainsi qu'aux modalités de son apparition et l'autonomie différentielle concerne les rapports qui existent entre les personnages au sein d'un récit. Ces catégories nous aideront à étudier les impacts des différentes réécritures des récits de notre corpus sur leurs personnages.

Notre propos s'articule autour de trois grandes parties. Il s'ouvre sur une approche terminologique et méthodologique qui a pour but de baliser scientifiquement notre réflexion. La deuxième partie intitulée « Le parcours intermédial de l'œil : de la lecture au visionnage » consiste en une analyse des différentes configurations intermédiales à l'œuvre au sein de notre corpus tout en mettant en évidence leur capacité à devenir des techniques de création sous l'impulsion des écrivains et des réalisateurs. La troisième et dernière partie quant à elle, se propose de faire ressortir les influences culturelles extérieures – dans ces différentes représentations de cette culture africaine populaire et / ou traditionnelle – à partir des exemples de personnages incarnant l'oralité africaine (notamment le griot et le porte-parole ashanti) de même qu'à travers l'image de femme telle que perçue dans notre corpus.

³⁸ Philippe, Hamon, « Pour un statut sémiologique du personnage » dans *Littérature*, n°6, Mai 1972. pp. 86-110. Disponible sur https://www.persee.fr/doc/litt_0047-4800_1972_num_6_2_1957 (accès le 29/03/2019).

PRÉSENTATION SUCCINTE DU CORPUS

Soundjata ou l'épopée mandingue, Djibril Tamsir Niane, Paris, Présence Africaine, 1960, 153p.

Écrit en 1960, ce livre de Niane relate l'histoire de Soundjata Kéita (Soundiata, Sundjata), le fondateur de l'empire du Mali. Il est la première version romancée de l'épopée de ce guerrier intrépide qui a vécu au XIII^{ème} siècle (entre 1230 et 1255) et dont la vie – et surtout les exploits – a fini par devenir un récit historique notamment dans l'aire culturelle mandingue sous l'action des griots qui le perpétuent. Le texte de Niane raconte les faits qui précèdent la naissance prodigieuse de Soundiata de même que son enfance difficile jusqu'à sa glorieuse accession au titre de "Mansa" après sa victoire sur son plus grand adversaire, Soumaoro (Soumangourou) Kanté – empereur – du royaume mandingue qui deviendra sous son règne, l'empire du Mali. Niane y accorde également une place de choix au griot, dépositaire de cette culture orale dans les pays mandingues. Pour souligner l'importance du griot, un avant-propos informe le lecteur que Niane est un simple "transcripteur" de l'épopée de Soundiata et qu'en réalité, le livre *Soundjata ou l'épopée mandingue* est le résultat d'une production collective de griots. Sur le plan narratif, le schéma actanciel du récit de Niane se présente comme suit :

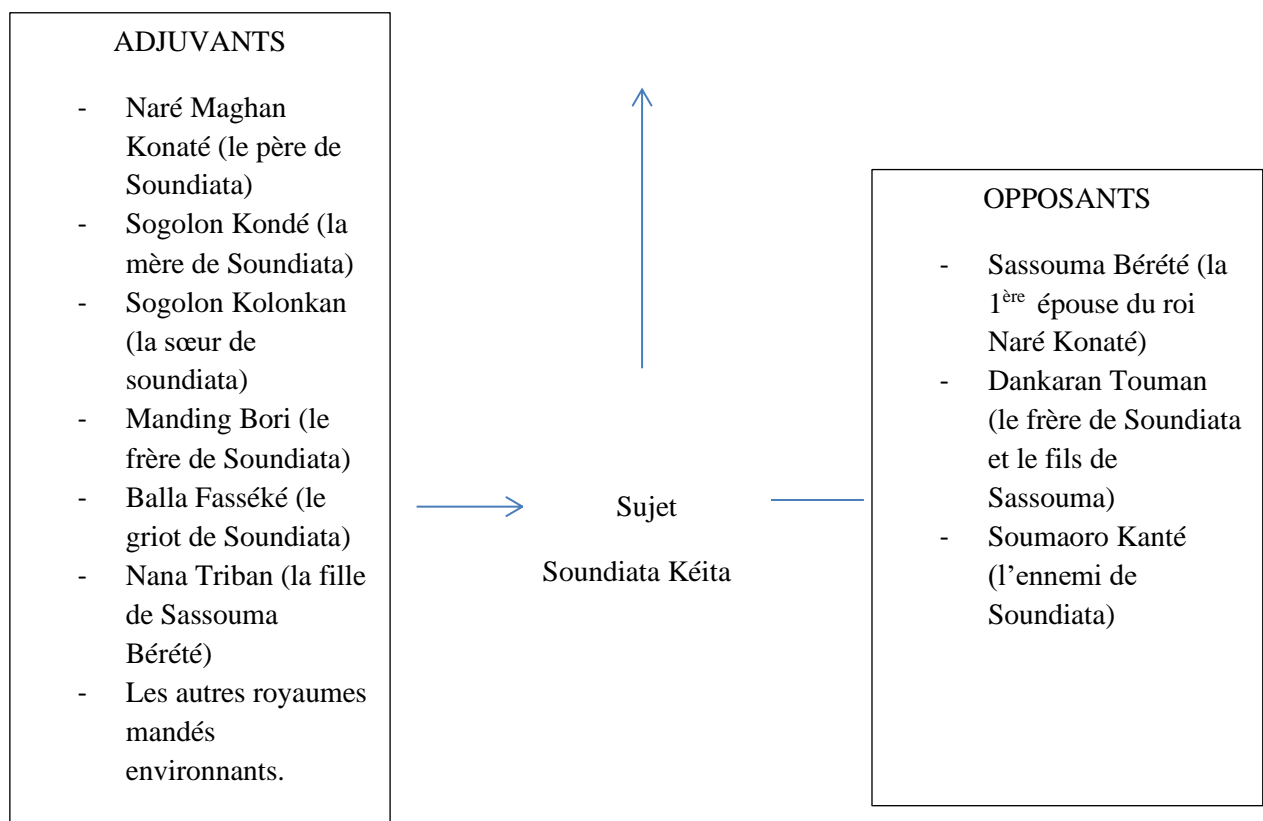
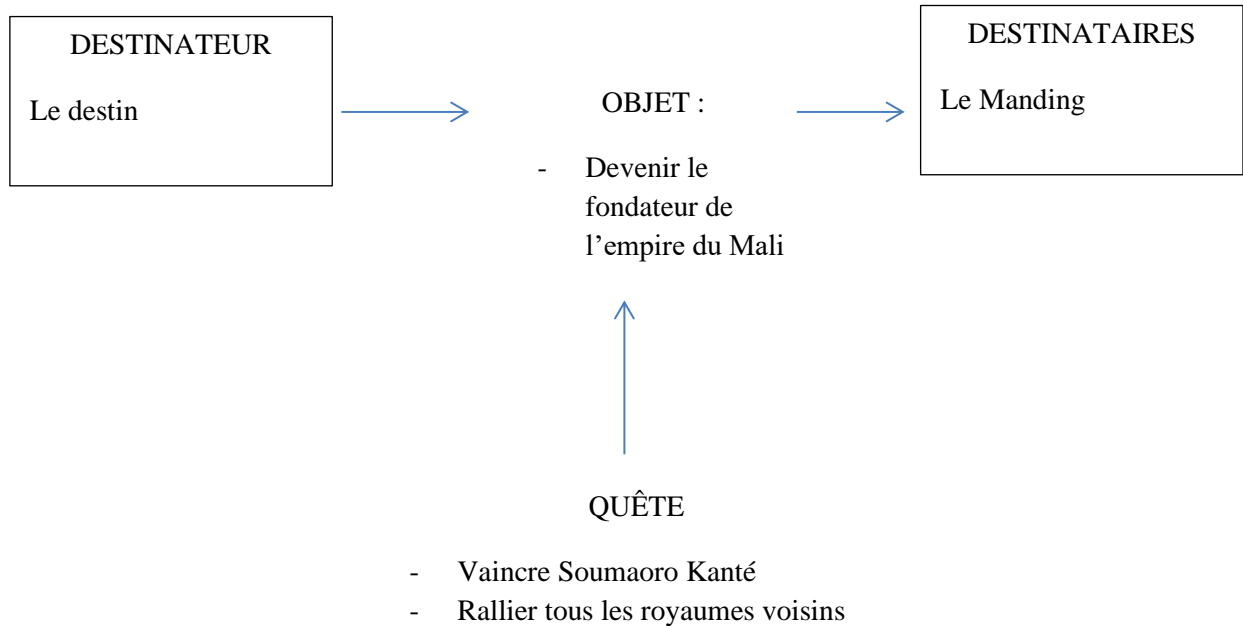


Schéma actantiel du roman *Soundjata ou l'épopée mandingue* de D. T. Niane

Soundiata Keïta, le réveil du lion, Abel Kouamé, Afrika Toon, 2014

Adaptation cinématographique de l'épopée de Soundiata, le film d'animation en 3D *Soundiata Keïta : le réveil du lion* est réalisé par Abel Kouamé et produit en Côte d'Ivoire par le studio Afrika Toon. Cette version retrace la vie de Soundiata de son adolescence à son accession au trône. Elle présente de nombreux écarts par rapport à la version romanesque de Niane. On note une simplification des péripéties de l'exil de Soundiata, un amenuisement de la dimension guerrière de cette épopée ainsi que l'octroi d'une place plus importante au sentiment amoureux dans la vie du héros. La figure du griot y est présentée d'une manière ambivalente. Si son importance et son lien avec l'épopée de Soundiata peuvent se lire dans l'éloge de Soundiata que chante une griotte au début et à la fin du film d'Abel Kouamé, le traitement burlesque du personnage de Balla, le griot du héros ne laisse pas indifférent. En plus, de nombreuses influences culturelles viennent brouiller le temps historique de la diégèse, actualisant ainsi cette réécriture de ce récit traditionnel.

Le schéma actantiel du film *Soundiata Keïta, Le réveil du lion* peut être représenté comme suit :

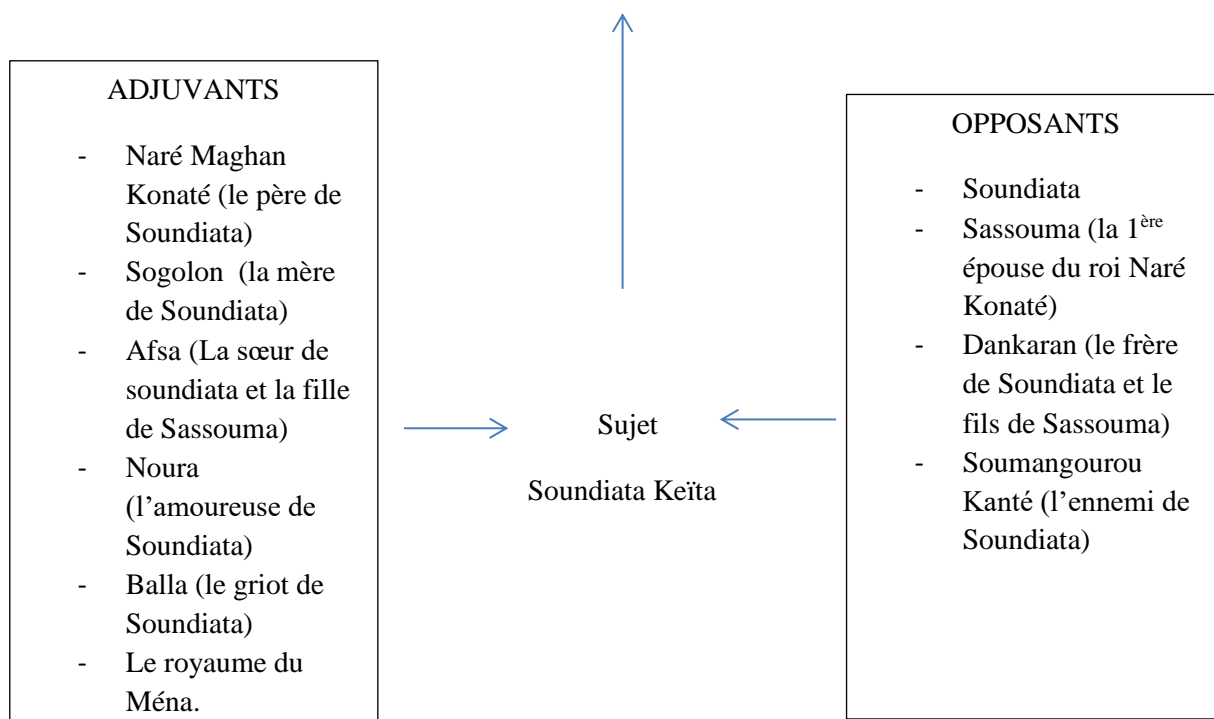
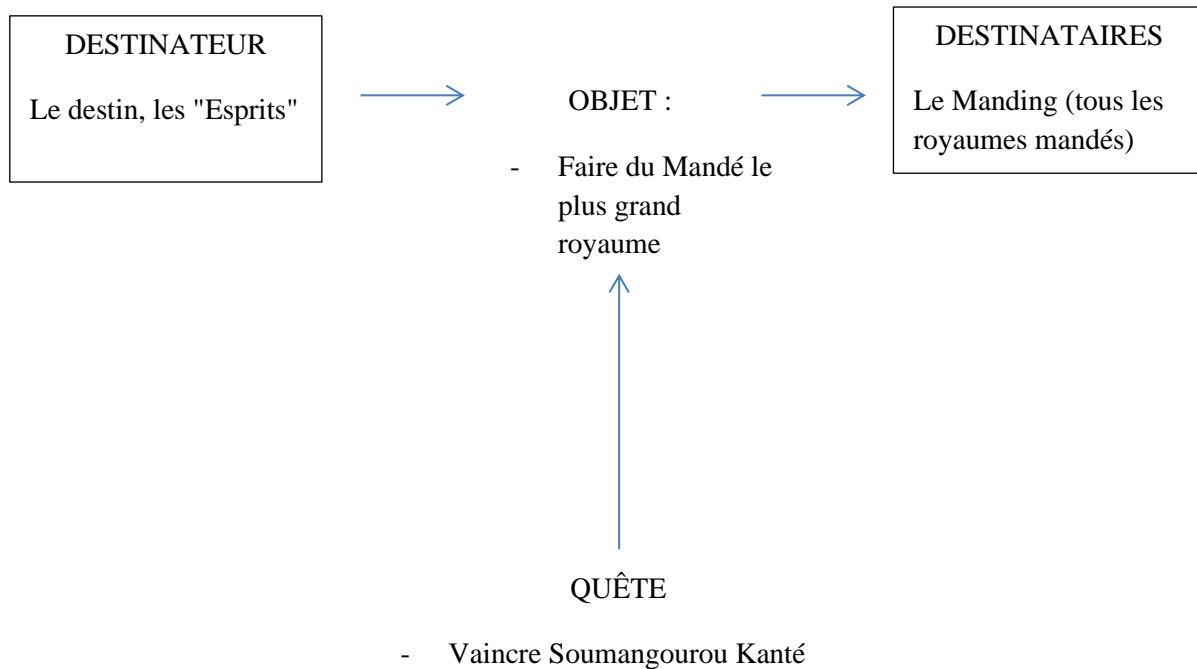


Schéma actantiel du film *Soundiata Keïta, le réveil du lion* d'Abel Kouamé

« La Légende baoulé » pp. 35-37, *Légendes africaines*, Bernard B. Dadié, Paris, Seghers, 1973 (1966).

Le texte « La légende baoulé » est la première version littéraire de l'histoire de la reine Pokou.

Au XVIII^{ème} siècle, dans le royaume Ashanti (Asante) au sein de l'actuel Ghana, des querelles de successions à la mort du roi Opoku Warè amènent la princesse Pokou à s'enfuir avec une partie du peuple ashanti afin de sauver leur vie. Cet exil se solde par le sacrifice du fils unique de Pokou aux génies du fleuve Comoé et l'installation des fugitifs sur une terre hospitalière, l'actuelle Côte d'Ivoire. À la suite de cet exil, Pokou devient reine et elle gouverne le peuple que constituent les fugitifs (qui prend le nom de Baoulé) jusqu'à sa mort³⁹.

La version que Dadié propose de cette légende est lacunaire, comme l'indique le nombre de pages (3 pages) sur lesquelles elle est racontée ; et le brouillage des références spatio-temporelles place la diégèse dans un temps et un espace indéfinis, voire indéfinissables. (« Il y a longtemps », « depuis longtemps, très longtemps », « un jour », « le soir », « au bord d'une lagune », « dans la forêt », p. 35).

³⁹ Pour les besoins de l'analyse nous avons eu recours à d'autres versions de l'histoire de Pokou ; notamment celle de Maurice Delafosse « La conquête du Baoulé » dans *Essai de manuel de la langue agni parlée dans la moitié orientale de la Côte d'Ivoire, ouvrage accompagné d'un recueil de légendes, contes et chansons en langue agni, d'une étude des origines et des migrations des tribus agni-achanti, de vocabulaires comparatifs des différentes langues agni-achanti, d'une bibliographie*, Paris : J. André, 1901; celle de Jean-Noël Loucou, *La reine Pokou : fondatrice du royaume baoulé*, Paris / Dakar-Abidjan, Afrique Biblio Club / Nouvelles Éditions Africaines, 1977; les différentes versions orales recueillies par Fabio Viti dans son article « Les ruses de l'oral, la force de l'écrit. Le mythe baule d'Aura Pokou », dans *Cahiers d'études africaines* 196, 2009, la version de Denys Ferrando-Dufort, *Pokou la fondatrice*, Yaoundé / Boulogne, ÉdiSavana, 1989 et celle de Zégoua Gbessi Nokan, *Abraha Pokou et trois autres pièces*, Paris, Présence Africaine, 1984.

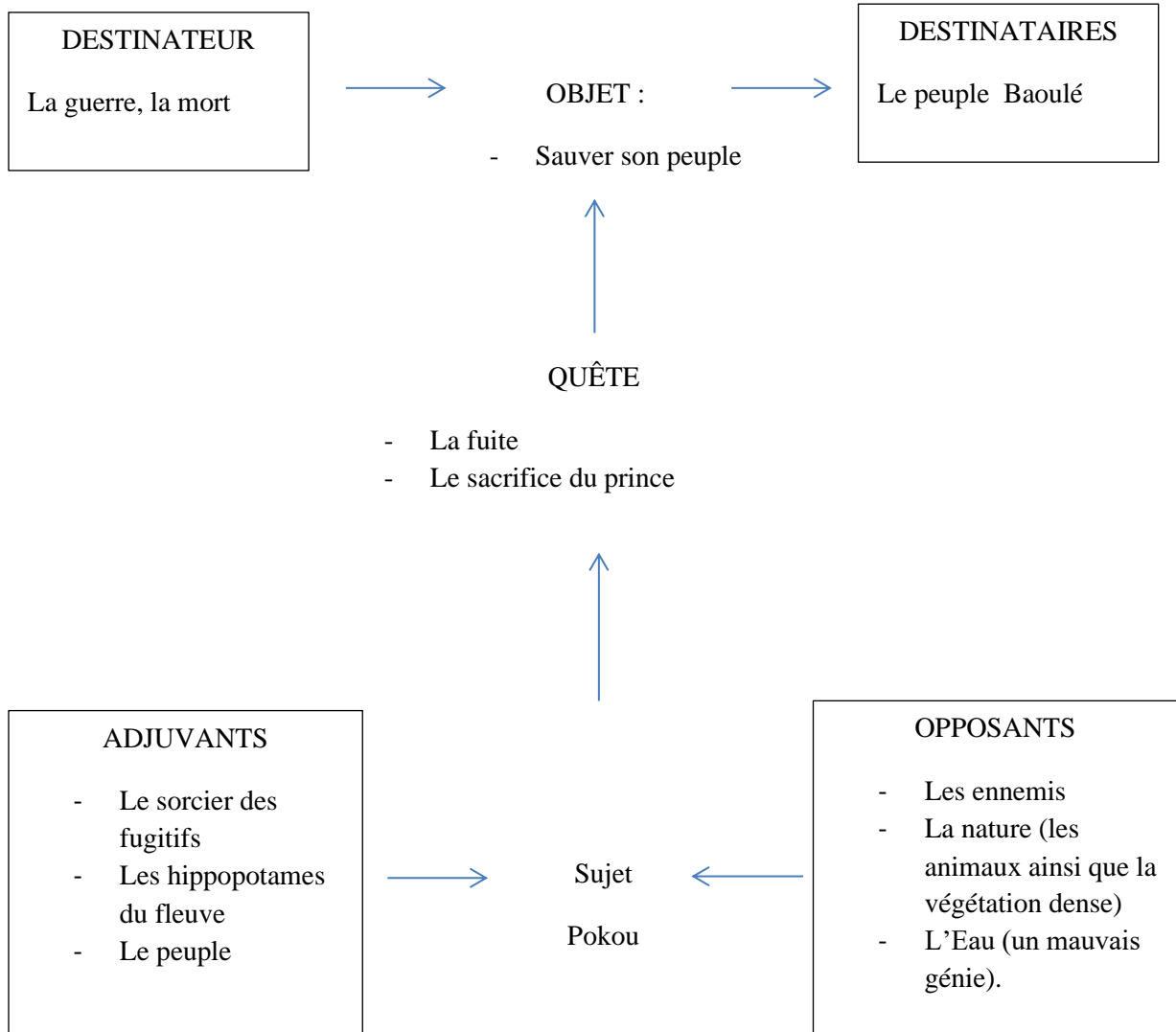


Schéma actantiel du texte « la Légende baoulé » de Bernard Dadié

Reine Pokou : Concerto pour un sacrifice, Véronique Tadjó, Mayenne, Actes Sud, 2005, 91p.

Le livre de Véronique Tadjó se subdivise en trois grandes parties. La première partie qui se propose de relater la légende, comme l'indique son titre « Le temps de la légende » (pp. 9-31), raconte l'histoire de Pokou dans une version plus détaillée que celle de Bernard Dadié. Tadjó y fournit de nombreux détails sur la vie de Pokou, sa famille ainsi que sur le royaume Ashanti. Sa version ne se résume pas uniquement à l'exode et au sacrifice mais elle englobe, nous pourrions dire la vie de Pokou avant cette épreuve. Les parties deux (2) et trois (3) apparaissent comme un ensemble de réflexions que mène Tadjó sur cette légende. Dans la deuxième partie intitulée « Le temps du questionnement » (pp. 33-86), Véronique Tadjó questionne la véritable motivation du sacrifice de l'enfant que fait Pokou. Au fil des réécritures de l'histoire de Pokou qui composent cette deuxième partie, l'auteure fait voir ce sacrifice comme un acte imposé à l'héroïne tantôt par un peuple égoïste, tantôt par des dieux impitoyables ; ou encore comme un acte délibéré né de la soif de pouvoir de Pokou. Et, une autre réécriture propose une uchronie dans laquelle Pokou refuse cet infanticide. La dernière partie (« Le temps de l'enfant oiseau », pp. 87-91) pour sa part, pourrait se lire comme une réflexion philosophique dans laquelle Tadjó confère un caractère éternel au sacrifice du fils de Pokou et fait de lui un esprit protecteur de l'univers. L'histoire est racontée dans un style poétique propre à Véronique Tadjó.

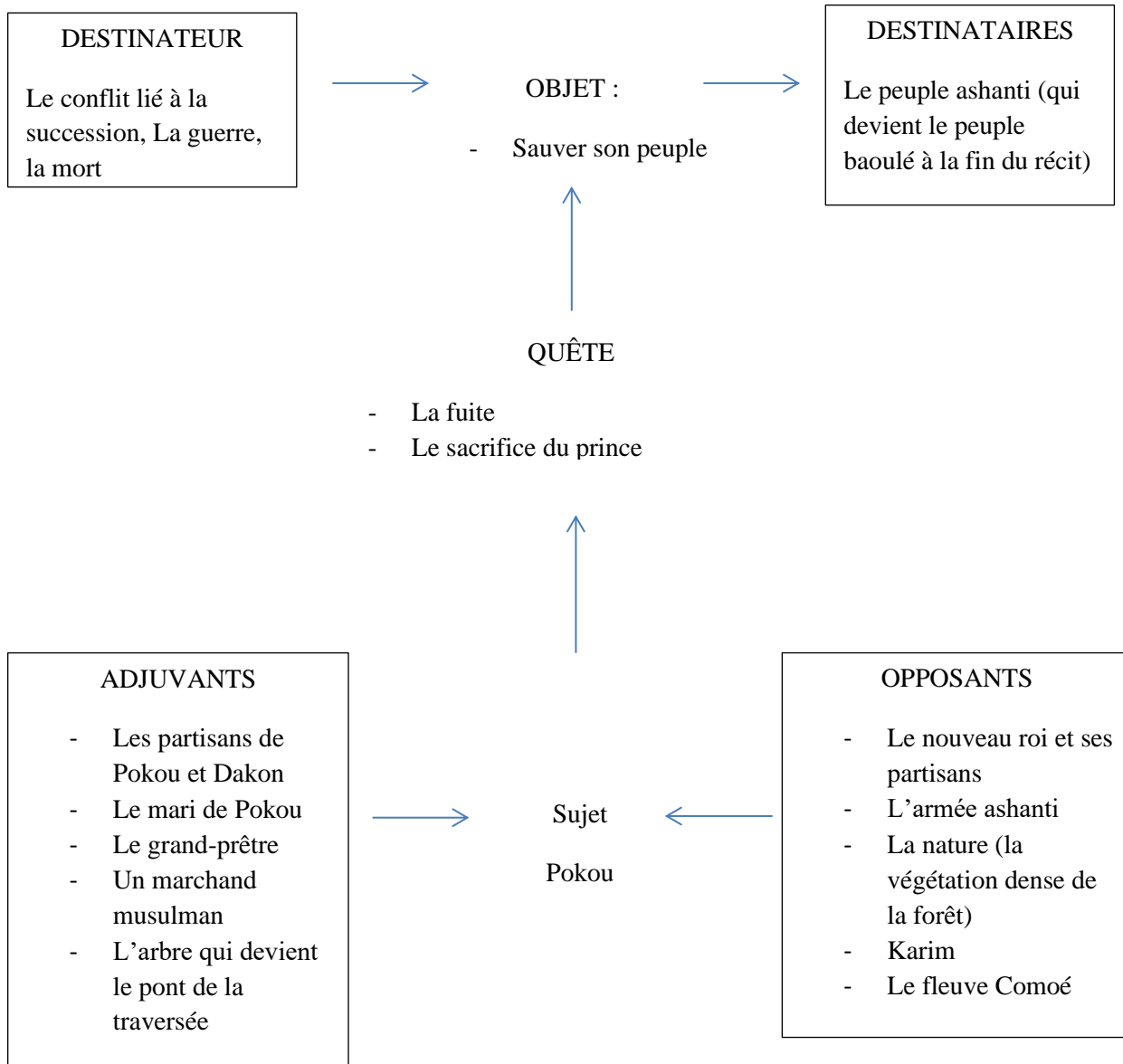


Schéma actantiel du roman *Reine Pokou, concerto pour un sacrifice* de Véronique Tadjo.

Pokou, princesse Ashanti, film d'animation en 3D, Abidjan, Abel Kouamé, 2013.

La version de l'histoire de Pokou que propose le réalisateur Abel Kouamé dans son film *Pokou, princesse ashanti* est elle aussi très détaillée. Le film met en scène la vie de l'héroïne, de sa naissance jusqu'à son intronisation après l'exil et le sacrifice de l'enfant. Il montre également (avec minutie) les divers complots orchestrés par le notable Kongouè Bian (membre du Conseil des Anciens) et qui ont conduit à la scission au sein du peuple ashanti ; cette scission matérialisée par le départ de Pokou et d'une partie du peuple.

L'une des particularités de cette réécriture que fait Abel Kouamé se voit dans son rapprochement avec l'univers des super-héros de *comics book*.

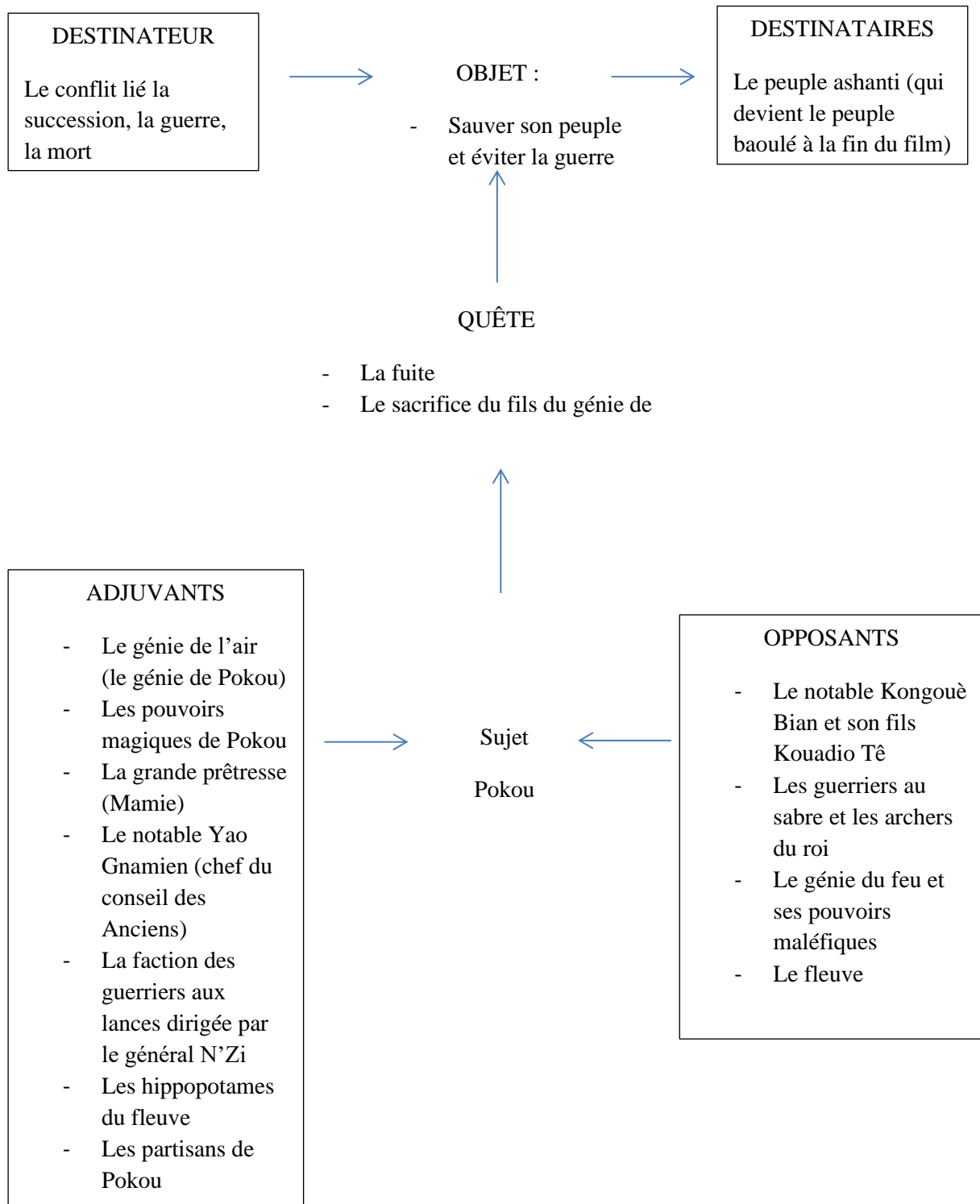


Schéma actantiel du film *Pokou, princesse ashanti* du réalisateur Abel Kouamé.

Marguerite, Abouet ; Clément, Oubrierie, *Aya de Yopougon 1*, Paris, Gallimard, 2005 ; *Aya de Yopougon 2*, Paris, Gallimard, 2006 et *Aya de yopougon*, Autochenille Production, 2013, (88mn).

D'abord publiée sous la forme d'une série, de 2001 à 2006 par Marguerite Abouët et Clément Oubrierie, la bande dessinée *Aya de Yopougon* est portée à l'écran – notamment les tomes 1 et 2 – sous la forme d'un film d'animation du même nom, par ses auteurs.

Aya de Yopougon se donne à voir comme le récit du quotidien des Africains, et des Ivoiriens en particulier, aux lendemains des indépendances. Ce récit met en scène, sous une tonalité satirique et humoristique, les vicissitudes humaines – notamment celles de l'adolescence – à travers les frasques de trois amies Aya, Bintou et Adjoua ainsi que leurs familles. Contrairement à Aya pour qui les études sont l'unique priorité, Bintou et Adjoua aiment sortir et s'amuser dans les maquis. Bintou qui aime de surcroît se faire courtiser, n'hésite pas à présenter ses courtisans du moment (Moussa "le génito"⁴⁰ et Mamadou) à son amie Adjoua. Mais cette dernière, à son insu, a une aventure avec chacun d'eux. Elle finit par se marier à Moussa à qui elle attribue une grossesse qui, en réalité, est celle de Mamadou. Cependant, au-delà de ces « histoires de cœur », pour paraphraser la narratrice Aya, le récit *Aya de Yopougon* aborde d'autres thèmes tels que les inégalités sociales, l'infidélité et la question des transferts culturels.

⁴⁰ Selon le lexique "Le bonus ivoirien" situé à la fin du tome 1 de la bande dessinée *Aya de Yopougon*, le "génito" est un « jeune homme qui a de l'argent à gaspiller ».

1^{ÈRE} PARTIE : PRÉALABLES MÉTHODOLOGIQUES ET PROBLÈMES TERMINOLOGIQUES

Il s'agit pour nous, tout au long de cette partie, par une approche définitionnelle et analytique des différents concepts et méthodes auxquels nous avons recours, de faire non seulement ressortir la complexité qui caractérise ledit champ, mais aussi (et surtout) de mettre en évidence notre point de vue sur ceux-ci. Ainsi, en partant d'une vision plus générale de ces concepts, notre démarche dans cette partie liminaire consiste(ra) à délimiter et à situer le cadre méthodologique dans lequel s'insère notre sujet.

CHAPITRE 1 : DES QUESTIONS MÉTHODOLOGIQUES

I. DU "FOLKLORE" À LA MÉMOIRE COLLECTIVE

Ce chapitre d'ouverture s'intéresse à la notion de "folklore". En la mettant en rapport avec les différentes formes d'expression du monde, elle questionne sa relation à la mémoire collective. Lorsque nous nous en tenons à son utilisation quotidienne, voire au sens familier, nous pourrions croire que la signification du mot "folklore" va de soi, tant ce qu'il désigne semble évident. Mais en réalité, lorsqu'il s'agit de s'y pencher avec acuité, on voit toute l'aura de cette évidence se dissiper, tel du fumigène, pour laisser poindre l'envers du décor : un véritable malaise définitionnel recouvre le mot "folklore". En dépit de la musicalité qui en émane et à laquelle il se pourrait qu'il doive sa forte convocation, son sens ne va pas de soi comme le laisserait croire sa fortune. En le sortant du cadre familier, sa signification devient très complexe et plutôt malaisée à cerner.

1. DU COTE DES DICTIONNAIRES

Les définitions proposées par la plupart des dictionnaires se recoupant, nous avons décidé de privilégier une méthode qui consiste à retenir une seule référence de la signification la plus courante et à supprimer les occurrences qui reprennent, soit mot par mot, soit textuellement par la même idée ; à côté de celle-ci nous avons retenu des occurrences qui présentent des nuances ou des ajouts. Ainsi, nous avons les recueilli les définitions suivantes.

Le Dictionnaire étymologique et historique du français en donne une définition assez lacunaire : « science du peuple, créé en 1846 par Thoms »⁴¹. Pour *Le Nouveau Littré*, le «folklore» est un « mot anglais, ([composé] de *folk*, peuple et *lore*, connaissances traditionnelles) [qui désigne l'] ensemble des traditions, des coutumes et des arts populaires d'un pays, d'une région »⁴². Le dictionnaire *La Grande Encyclopédie*, le définit comme « la

⁴¹ *Le Dictionnaire étymologique et historique du français*, Paris, Larousse, 1994 (1964), p. 307.

⁴² *Le Nouveau Littré*, Paris, Garnier, 2007, p. 765.

*science de la littérature*⁴³, des traditions et des usages populaires »⁴⁴. Pour l'un il désigne un ensemble d'éléments caractéristiques d'une culture donnée, pour l'autre, il est une "science", celle de ces éléments culturels évoqués auxquels, *La Grande Encyclopédie* rajoute la "littérature". Rassemblant les deux versions citées plus haut, *Le Petit Robert* nous dit du "folklore" qu'il est la « science des traditions, des usages et de l'art populaires d'un pays, d'une région, d'un groupe humain [et qu'il est aussi l'] ensemble de ces traditions»⁴⁵. Ainsi, si avec *La grande encyclopédie* et *Le nouveau Littré*, le "folklore" est tantôt l'un, tantôt l'autre, pour *Le Petit Robert*, il désigne à la fois les deux ; il devient donc polysémique⁴⁶.

Dans *Le Dictionnaire des termes littéraires*, nous pouvons lire à propos du "folklore" qu'il « couvre les *savoirs* que le peuple transmet *oralement*, mais qui sont surtout de nature *mythique* : récits, chants, locution, remèdes, représentations religieuses, mœurs et coutumes »⁴⁷. À travers cette définition, ce dictionnaire résume le terme "folklore" à trois mots, qui sont : "savoirs", "oralité" et "mythe" ; trois mots qui permettent d'en spécifier la nature, de même que le mode de transmission. En plus, la suite énumérative " récits, chants, locution, remèdes, représentations religieuses, mœurs et coutumes" qui figure dans cette définition vise à sortir le mot folklore des cadres globalisants dans lesquels l'enferment les définitions précédentes puisqu'elle tente d'énoncer, de manière concrète, les éléments qui pourraient constituer le folklore.

Qu'est-ce donc exactement le "folklore" ? Une démarche rigoureuse, bâtie sur des méthodes et qui permet de constituer un ensemble de connaissances structurées sur des

⁴³ Hormis les titres des ouvrages cités et sauf mention contraire, nous soulignons les mots écrits en italiques dans les différentes citations qui sont données.

⁴⁴ *La Grande Encyclopédie tome 17*, Paris, Société Anonyme de la Grande Encyclopédie, p. 695.

⁴⁵ *Le Petit Robert 2014*, Paris, Dictionnaires le Robert-SEJER, 2013, p. 1067.

⁴⁶ La notion de « science » utilisée ici pour définir celle de « folklore » la complexifie encore plus dans la mesure où elle se prête elle-même à une lecture ambivalente. En effet, elle désigne à la fois « la connaissance approfondie des règles et des techniques propres à une activité », « l'adresse, l'habileté dans la pratique (d'une chose), compétence qui résulte de cette connaissance », ou encore la « connaissance exacte, universelle et vérifiable exprimée par les lois ». Science fait, ici, allusion à des acquis en termes de connaissances au cours d'un apprentissage rigoureux. Mais lorsque « la mise au point (de cet apprentissage) exige systématisation et méthode », science devient aussi une démarche, c'est-à-dire, une manière d'étudier quelque chose ; elle désigne le regard critique ou encore l'analyse critique que des spécialistes portent sur un sujet donné. La science vise donc l'objectivité.

⁴⁷ *Le Dictionnaire des termes littéraires*, Paris, Presses Universitaires de France, 2002, p. 206.

réalités propres au peuple ? Ou au contraire, désigne-t-il l'ensemble des connaissances acquises par le peuple au cours de sa pratique quotidienne de certains faits et / ou de certaines réalités ? Ou encore, désigne-t-il les deux à la fois ?

Tout au long de ce parcours, nous avons été confrontée à différentes définitions qui donnent, chacune, tantôt un aspect de ce que peut (ou pourrait) être le "folklore", tantôt un autre, sans toutefois jamais vraiment le saisir dans sa totalité ; le définir dans son entièreté. Une telle situation pourrait laisser croire que lorsqu'il s'agit d'appréhender le "folklore" d'une manière beaucoup plus formelle, c'est-à-dire en dehors du cadre familial, on se retrouve face à des approches générales qui peuvent recouvrir diverses réalités et s'adapter à plusieurs situations. De ce fait, à ce niveau de l'analyse, nous pouvons postuler que le folklore prend en compte, aussi bien tout ce qui est propre à un peuple, en termes de culture – d'éléments non scientifiques – et qu'il désigne également l'étude approfondie et méthodique que l'on porte sur ces éléments, de même que les résultats de cette étude. Une des approches du mot "folklore" qui figurerait parmi les plus significatives et que nous pouvons retenir à ce niveau de notre parcours définitionnel vient du long article que le *Grand Larousse universel* lui consacre et dans lequel on peut lire qu'il désigne les « croyances et pratiques collectives à caractère fonctionnel associées aux activités concrètes, aux "genres de vie" et dont les fins peuvent varier au cours du temps. Ainsi, c'est l'étude des [...], manières de vivre, qu'elles se conforment ou non à des règles écrites ou non écrites »⁴⁸. Cette définition rassemble d'une part les deux principales approches du mot et complète celle du *Dictionnaire des termes littéraires* d'autre part dans la mesure où, elle sort son objet d'étude, de même que son contenu du cadre des définitions purement théoriques pour les situer dans un contexte plus tangible, plus concret. Au fil de ce cheminement, la définition du mot "folklore" gagne en épaisseur sémantique. Cependant, les dictionnaires consultés n'ayant pas répondu avec acuité à nos attentes, nous nous tournons du côté de certains critiques qui se sont intéressés à l'étude du "folklore" tout en espérant en avoir une définition beaucoup plus précise.

⁴⁸ *Grand Larousse universel*, Tome 6, Paris, Larousse, 1994 (1983), p. 4359.

2. LE FOLKLORE VU PAR CERTAINS CHERCHEURS

Né en 1803, William John Thoms (alias Ambrose Merton) est passionné par les études portant sur les bibliographies et l'Histoire ancienne, domaine dans lequel il s'illustre à travers une publication assez importante. C'est dans ce cadre qu'en 1846, il écrit une lettre intitulée « Folk-Lore » dans le journal *Athenaeum* ; c'est dans cette lettre que le mot aurait été mentionné pour la première fois, au moins sous sa forme écrite⁴⁹. L'objet de cette lettre est de lancer un appel à renforcer et à renouveler l'intérêt que les chercheurs, notamment en Angleterre, portent à ces « Popular Antiquities and Literature » comme les appelle Thoms. Car, selon lui, deux constats peuvent être faits. Le premier constat qui postule que « that is curious and interesting in these matters is now entirely lost »⁵⁰, sonne comme le glas de ces « manners, customs, observances, superstitions, ballads, proverbs, etc »⁵¹. Ainsi, pour Thoms, tout ce qui est en rapport avec l'essence même de la culture populaire anglaise est sujet à une menace de disparition. Mais si ce premier constat de Thoms présente une situation de "danger", celui-ci semble en avoir le remède qu'il donne dans son second constat.

Pour y pallier, Thoms propose un « rescue [emergency programm] »⁵² collectif. En d'autres mots, il faudrait une connexion, voire une interconnexion entre l'Angleterre et les pays alentours, spécifiquement l'Allemagne pour sauver le "Folk-Lore" anglais ; une connexion qui se traduirait par des échanges. Ces communications et échanges auraient l'avantage, selon Thoms, de favoriser la naissance d'un système dans lequel les différents faits ou éléments de ces deux pays entreraient en résonance et gagneraient plus d'importance dans la mesure où « they [will] form links in a great chain »⁵³. Et, la première phase de ce programme en vue du renforcement et du renouvellement de l'approche de ces faits culturels

⁴⁹ Voir Ralph Steele Boogs, « Reprint of the letter by W.J. THOMS in the *ATHENAEUM* of August 22, 1846, first proposing of the word «folklore» with spanish translation », dans *Folklore Americas*, December 1945, Vol. V, N°2, pp. 17-27. Ce document a été consulté sur place à la Bibliothèque Nationale de France. Il est enregistré sous la côte 4-ZPIECE-618.

⁵⁰ William Thoms, « Folk-Lore », lettre ré-imprimée par R.S. Boogs dans l'article sus-cité, p. 18, « les éléments intéressants de même que ceux qui suscitent toute curiosité sont, de nos jours, en grande voie de disparition. » Extrait de texte traduit de l'anglais par nos soins.

⁵¹ Ibid, p. 18.

⁵² Ibid, « programme de sauvetage d'urgence ».

⁵³ Ibid, p. 20.

populaires de l'Angleterre semble consister dans le changement même du nom par lequel l'on les désigne. Cela se perçoit dans le fait que ce soit cet acte qui donne le ton de cette lettre. Dès les premières lignes en effet, Thoms propose que « what [...] in England [is] designate[d] as Popular Antiquities, or Popular Literature [...] is (really) more a Lore than a Literature [or Antiquities] [et de ce fait][it] would be most aptly described by [...] Folk-Lore, - The Lore of the People »⁵⁴.

Ainsi, lorsqu'à la fin du XIX^{ème} siècle, le substantif "Folk-Lore" intègre le champ des cultures populaires afin de toutes les englober, quelques soient leur diversité, il n'est en réalité que la première phase d'un vaste et long processus dont la finalité est de (re)donner à celles-ci, spécifiquement en Angleterre, leurs lettres de noblesse. Et ce processus s'appuie sur le fait que ce changement de nom est sous-tendu par l'adjonction d'une certaine forme de légitimité à ce champ. En effet, le fait de passer de vocables tels que "littérature populaire", "culture populaire" ou encore "faits anciens", à celui de "*connaissance*"⁵⁵ du peuple" met en exergue une césure nette entre l'approche que propose Thoms et celle en vigueur.

Avec le substantif "Lore", qui veut dire "connaissance", nous avons la prise en compte d'au moins deux éléments à savoir d'une part, le volet "intellectuel" compris comme un apprentissage basé sur des règles (expériences, questionnements, vérifications des hypothèses...) et de l'autre – qui en réalité n'est que la conséquence du premier volet – la transformation de ce champ de recherches en un axe d'étude mieux organisé et sujet à une pratique plus assidue et hétérogène. En proposant son nouvel axe d'étude du « "Folk-Lore" », Thoms actualise le champ des cultures populaires (anglaises) auquel il s'intéresse ; de ce fait, le mot folklore se donne-t-il à voir comme rénovateur, tout comme l'axe nouveau qu'il porte.

Telle est la genèse de ce substantif qui tend à devenir aujourd'hui un mot "usité". De cette genèse nous constatons qu'à l'origine, le terme folklore était chargé d'une (noble ?) mission, quelle lecture pouvons-nous faire de la grande fortune qu'il a connue et continue de connaître ? Le projet initial de William Thoms vis-à-vis du mot "folklore" a-t-il accompagné ce mot dans son expansion, notamment dans le domaine de la recherche scientifique ? Ou au

⁵⁴ William Thoms, « Folk-Lore », loc.cit, p. 18. « Ce qui est désigné en Angleterre sous le vocable d'antiquités populaire ou encore de littérature populaire est, [en réalité] plus une connaissance qu'une littérature [ou des antiquités] » et de ce fait, « [il] conviendrait qu'on les désigne par le mot Folk-Lore, - la connaissance du peuple ». Extrait de texte traduit par nos soins.

⁵⁵ Nous soulignons.

contraire, celui-ci s'est-il enrichi d'autres perspectives ? Autrement dit, il importe de se demander si l'adoption (massive) du mot "Folk-Lore", avec tout le programme dont il était initialement chargé en filigrane, a – réellement – révolutionné le regard des scientifiques sur ce vaste champ qui recouvre, à la fois et entre autres, la littérature populaire, les us et coutumes, les croyances, les rapports au monde des peuples.

Né en 1873, Arnold Van Gennep se positionne parmi les chercheurs en quête d'une nouvelle lecture ou plutôt d'une lecture plus actualisée du folklore telle qu'exposée dans son imposant *Manuel de Folklore Français contemporain*⁵⁶. Dans le premier tome de cette série d'études sur les éléments caractéristiques du folklore français, Van Gennep consacre son introduction à faire une étude critique des différentes étapes de l'évolution de cette science en Europe. Ainsi, il part du nom même de la science pour aboutir à ses méthodes de travail en passant par les réalités qu'elle recouvre. Si le travail colossal de Van Gennep vise à faire connaître cette richesse que renferme la vie populaire de la France, l'intérêt que nous lui portons est lui, moins motivé par le contenu de celui-ci que par ce que Van Gennep désigne lui-même comme son « angle d'observation »⁵⁷ de ces faits longtemps soumis à la vindicte ou pire, au désintérêt des chercheurs de renom. Ce désintérêt engendré par l'angle sous lequel ils étaient vus, la manière dont les chercheurs les étudiaient ou les appréhendaient ; toute approche est présentée comme ayant été préjudiciable à ces faits populaires. Selon Van Gennep, depuis la création du concept en 1846 par William Thoms et au cours de sa dissémination dans le monde et particulièrement en Europe, nombreuses sont les approches qui placent le "folklore" soit dans une perspective purement psychologique, ne la réduisant ainsi qu'aux « coutumes, croyances, observances »⁵⁸ et toute autre chose qui, au sein d'un peuple, peut présenter un « caractère magique »⁵⁹ ; soit encore celles qui le perçoivent comme des reliques, de simples faits qui ne font que témoigner « "d'une période archaïque" ou

⁵⁶Arnold Van Gennep, *Manuel de folklore contemporain*. Cette vaste réflexion de Van Gennep sur le folklore français est parue trois tomes. En 1937, paraît le tome 3 sous le titre *Manuel de folklore contemporain, Tome 3, Questionnaires*, Paris, A. Picard ; il est suivi en 1938, du tome 4, *Manuel de folklore contemporain, Tome 4, Bibliographie (suite)*, Paris, A. Picard. Ce n'est qu'en 1943 que paraît le tome premier, mais il n'est publié que la première partie : *Manuel de folklore contemporain, tome 1, première partie*, Paris, A. Picard. De 1946 à 1958, se succèdent la publication, chez A et J. Picard, des six autres parties de ce premier tome, dont la septième et dernière partie se fait à titre posthume. Le tome 2 n'a pas été rédigé.

⁵⁷ Arnold Van Gennep, *Manuel de folklore contemporain, Tome 1, Première partie, op.cit*, p. 20.

⁵⁸ *Ibid*, p. 22.

⁵⁹ *Ibid*, p. 21

"ancienne" »⁶⁰ ; des « survivances »⁶¹ comme Van Gennep les appelle. Et, ce sont ces différentes approches qui ont fini par faire porter sur le folklore un regard réductionniste ; à le confiner dans des sentiers battus dans la mesure où elles ne le posent, essentiellement, que comme une sorte de vestige, le témoin d'un passé qu'il permet de mieux comprendre. Mais pour Van Gennep, l'essence du folklore n'est pas uniquement, voire unilatéralement, à rechercher dans le passé. En lieu et place de toutes ces approches, il propose un nouvel "angle d'observation". Et cet angle d'observation inspiré de la « *biologie* »⁶² trouve sa source dans la compréhension qu'il a de cette notion.

Pour Van Gennep, un lien profond existe entre la "*biologie*", perçue dans « le sens strict de "ce qui concerne la vie" »⁶³ et le folklore. Une telle conception ne suggère plus une acception de la "*biologie*" comme une science, une démarche d'études, mais plutôt comme une manière d'être au monde. Et cette manière d'être au monde se perçoit dans les rapports que l'Homme entretient avec son environnement. En effet, selon Van Gennep, l'Homme, le principal « objet d'étude »⁶⁴ du folklore, n'est pas un être inerte qui subirait indéfiniment des aléas liés à son environnement. Bien au contraire, il pose des actes, il est capable de faire des choix, de décider, et d'agir sur son environnement. Pour toutes ces raisons, il est perçu comme un être en mouvement, un être dynamique, en un mot, un « être vivant »⁶⁵. De ce fait, sa relation avec son environnement ne peut être, elle aussi qu'inscrite dans ce mouvement dynamique ; elle ne peut être que « *biologique*[...] »⁶⁶, c'est-à-dire vivante. Selon la perception de Van Gennep, l'adjonction du substantif "*biologie*" et de ses dérivés vient sortir le folklore de la désuétude dans laquelle semblaient l'avoir plongé les différentes approches jusque-là en vigueur. Elle renouvelle le champ d'action du folklore en bousculant ses centres d'intérêt, en les reconfigurant, ou encore en en proposant de nouveaux.

⁶⁰ Arnold Van Gennep, *Manuel de folklore contemporain, Tome 1, Première partie, op.cit*, p. 20.

⁶¹ *Ibid.*

⁶² *Ibid.*

⁶³ *Ibid.*

⁶⁴ *Ibid*, p. 19.

⁶⁵ *Ibid.*

⁶⁶ *Ibid*, p. 19.

Cette reconfiguration et ce renouveau sont observables dans l'intérêt que Van Gennep accorde aux faits contemporains lorsqu'il s'agit du folklore. Il va jusqu'à demander aux folkloristes de ne pas avoir le regard uniquement tourné vers le passé, mais d'interroger également « ce qui se pass(e) sous leurs yeux »⁶⁷ ; le présent, les faits populaires de leur contemporanéité. Ce faisant, il montre et fait comprendre à quel point, lorsqu'il est question du folklore, le passé et le présent sont indissociables. Avec Van Gennep le folklore n'est plus uniquement la science des faits culturels du passé, ni celle des coutumes archaïques. Et, ce point de vue, Van Gennep l'expose dans une expression qui traverse tous les tomes de son *Manuel* : "folklore contemporain". Le titre même de cette production est évocateur de la position de Van Gennep ; une position que l'ajout de l'adjectif "contemporain" au substantif "folklore" met en évidence. Si nous nous en tenons au sens courant de ces deux mots, nous pouvons relever une antithèse, mais dans la perspective de Van Gennep, nous pouvons postuler, et sans risque de nous tromper, que nous sommes en face d'un oxymoron. Cette figure de rhétorique qui consiste à (et se permet de) réunir des mots que le sens commun juge contradictoires, voire incompatibles dans la mesure où de leur union ne naît rien d'autre qu'un non-sens, un sens infécond pour la logique. En privilégiant ce non-sens, et en allant même jusqu'à le porter sur une place de choix⁶⁸, Van Gennep marque la césure qu'il invite à faire avec l'entendement commun de la notion de folklore – et pourquoi pas ancien – tout en imposant, par la même occasion, son point de vue à un large public. Cette position de Van Gennep se retrouve chez l'Allemand Hermann Bausinger chez qui elle est approfondie.

Hermann Bausinger est né en 1926. Fortement intéressé par le domaine du folklore, et considéré comme l'un de ses plus grands spécialistes, notamment dans l'espace germanique, il est l'auteur de divers livres sur ce sujet, dont la *Volkskunde, ou l'ethnologie allemande*,

⁶⁷ Arnold Van Gennep, *Manuel de folklore contemporain, Tome 1, Première partie, op.cit*, p. 13

⁶⁸ Le titre est le premier élément par lequel l'on entre dans un livre. Bien souvent programmatique, il reste la toute première information que l'on puisse (a)voir sur un livre. De ce fait, il peut à juste titre être considéré comme son "ambassadeur", celui qui le représente et le porte. Étant donné cette place prioritaire, le titre pré-défini ou pré-dispose aux sentiments qu'un lecteur pourrait avoir ou se faire vis-à-vis d'un livre donné. Par sa formulation, il peut susciter soit la répulsion, soit la sympathie, soit la curiosité, soit encore l'indifférence. La présence de cet oxymoron dans le titre du livre de Van Gennep permet de faire un constat : de nombreuses personnes seront informées de cette tendance qu'il propose. Cette information ne sera pas uniquement confiée aux personnes qui liront le livre, mais également à toute personne qui en entendra parler, à toute personne qui le verra exposé sur l'étalage d'un commerçant, dans les rayons d'une librairie ou d'une bibliothèque. L'on peut dire que ce choix cache une volonté de propagande de cette position de Van Gennep.

figure parmi les plus percutants. Bausinger commence son livre en questionnant la notion de "folklore", notamment à travers les différents emplois du mot (surtout dans le milieu scientifique). Il en ressort que ceux-ci lui ont été très néfastes du fait de la connotation péjorative que nombre d'entre eux finissent par lui donner. En fait, plutôt que de s'orienter dans une démarche objective, ces emplois l'ont souvent entouré d'une aura de subjectivité. Il reproche aux folkloristes d'avoir marqué cette science de leurs points de vue personnels. Et c'est ce qui l'emmène à dire que,

qu'il s'agisse des objets d'étude traditionnels, de leur classification traditionnelle, ou des techniques descriptives traditionnelles, la *Volkskunde*, plus que toute autre discipline scientifique, s'est alourdie de jugements de *valeur* qui s'y sont rattachés au cours de l'histoire⁶⁹.

Ces "jugements de valeur" que dénonce Bausinger sont, entre autres, dus à la perception que certains chercheurs avaient des faits qu'on regroupe sous ce vocable. En effet, pour lui, pendant longtemps, ces faits n'ont pas été étudiés pour ce qu'ils étaient, mais ils ont plutôt été "utilisés", voire manipulés à des fins personnelles par de nombreux chercheurs. Bausinger continue en dénonçant que dans le cadre des travaux liés au "folklore", « on se réclamait de la tradition, mais on s'arrangeait pour *re-crée*r ce dont on avait besoin *comme* on en avait besoin »⁷⁰. Cependant, il souligne que ces "*re-crétions*" ne naissent pas ex-nihilo, elles prennent leur source dans le sens et dans l'objet d'étude du mot "folklore". Ainsi, cette inauthenticité que dénonce Bausinger ne se situe pas au niveau de la source, c'est-à-dire des données collectées, mais elle proviendrait de l'analyse de ces données et de leurs résultats. Ce qu'il critique ce ne sont pas les faits, mais plutôt la manière dont les résultats sont obtenus et interprétés. Il met en exergue les processus de manipulations auxquels sont sujettes les analyses dans le domaine du folklore et qui finissent par ce le marquer péjorativement.

Pour sortir de ces écueils, Bausinger propose une perspective dans laquelle, mener une étude sur le "folklore" revient à « aborder scientifiquement la culture du présent – non pas la culture des gens illustres et de l'élite du public, mais au contraire la culture du grand nombre (die Kultur der vielen) dans *sa quotidienneté souvent banale* »⁷¹. Une telle approche aurait pour but d'alléger la compréhension et l'acceptation du mot dans la mesure où elle le

⁶⁹ Hermann Bausinger, *Volkskunde ou l'ethnologie allemande*, Paris, Maisons des Sciences de l'Homme, 1993, p. 3

⁷⁰ *Ibid*, p. 72

⁷¹ *Ibid*, p. 5, et nous soulignons.

dépouille des termes qui, selon lui, génèrent les "jugements de valeur" qu'il critique dans son livre. De manière concrète, Bausinger propose qu'une plus grande place soit accordée au présent et aussi que les faits du passé soient analysés et interprétés à la lumière du présent. Il lève ainsi une équivoque sur la notion de "populaire" qui semble se présenter comme l'une des notions caractéristiques du folklore. En plus, selon lui, dans la pratique, il existe une forte substitution entre les substantifs « peuple »⁷² et « élite »⁷³ qui passe inaperçue. En effet, il explique que de nombreux chercheurs ont longtemps pris pour « populaires »⁷⁴ des faits qui ont été mis en œuvre par l'élite du peuple avant d'être adoptés par le grand nombre. Pour pallier ces confusions, Bausinger privilégie une fois la simplicité en définissant le peuple comme le « grand nombre »⁷⁵ ; le populaire étant ce qui appartient à ce grand nombre, ce qui émane de lui.

Ne plus se focaliser uniquement sur le passé, mais parler également de ce qui « se passe sous les yeux »⁷⁶, ou encore dire la « quotidienneté »⁷⁷, même dans sa "banalité"⁷⁸, tels sont les paradigmes que Van Gennep et Bausinger proposent aux études folkloristiques. Des paradigmes qui laissent également voir en filigrane un appel à ôter l'aura de "magie"⁷⁹ et autres conceptions superstitieuses dont certaines lectures revêtent le folklore. Ceci en vue de rendre les études sur le folklore moins fantaisistes, moins spéculatives mais plus concrètes. Ce faisant, Van Gennep et Bausinger mettent en évidence que le fait de limiter le folklore aux seuls faits du passé ampute réellement cette science d'une grande part, voire de la part la plus importante. Car, le passé ne naît pas ex-nihilo et ne se distingue du présent que par le fait qu'il ne lui soit pas contemporain, mais antérieur. Autrement dit, chaque passé a été un présent, de même que chaque présent est appelé à devenir un passé. Ainsi, la prise en compte, non pas seulement de faits du passé, mais aussi celle des faits et des éléments de tous les jours, même ceux qui semblent les plus insignifiants, a pour objectif de mettre en évidence une vue plus

⁷² Hermann Bausinger, *Volkskunde ou l'ethnologie allemande, op.cit*, p. 2.

⁷³ *Ibid*, p. 5.

⁷⁴ *Ibid*, p. 1.

⁷⁵ *Ibid*, p. 5.

⁷⁶ Arnold Van Gennep, *Manuel de folklore contemporain, op. cit*, p. 13.

⁷⁷ Hermann Bausinger, *Volkskunde ou l'ethnologie allemande, op.cit*, p. 5.

⁷⁸ *Ibid*.

⁷⁹ *Ibid*, p. 21.

globale de la culture populaire. Avec cette perspective qu'ils proposent chacun, ils actualisent la notion de folklore.

Au cours de cette réflexion sur l'évolution du terme folklore dans le domaine scientifique, nous avons privilégié une approche mettant l'accent sur ce que nous pouvons appeler ses différentes ruptures. Le mot rupture est à comprendre ici comme un moment de changement, de renouveau. Et nous en avons retenu trois dans le cadre de notre recherche ; à savoir celles proposées par Thoms au XIX^{ème} siècle, celles proposées par Van Gennep et Bausinger au XX^{ème} siècle.

Avec William Thoms, le champ de la culture populaire est soumis à une réforme à deux niveaux. L'une, formelle, qui consiste à en changer le nom ; et l'autre, méthodique, qui promeut une collecte des faits en réseaux basée sur la prise en compte de la contribution des populations et surtout une communication plus accrue entre les chercheurs de différents pays. En revanche, pour lui, le Folk-Lore concerne le « field [of] our forefathers »⁸⁰, il ne demeure que des « manners, customs, observances, superstitions, ballads, proverbs, etc, of the olden time »⁸¹. Avec Van Gennep, c'est le fait que grand nombre de chercheurs ne perçoivent exclusivement le folklore que dans un rapport au passé qui est critiqué. En se positionnant en faveur d'une prise en compte d'éléments du quotidien, Van Gennep axe le renouveau qu'il propose sur le plan méthodologique. En revanche il reste fidèle quant à la manière de présenter tous ces faits, comme le témoigne la table des matières de son imposant *Manuel*. C'est d'ailleurs l'un des points sur lesquels portent les innovations que Bausinger propose à son tour dans le champ de la recherche sur le folklore. Ainsi, au niveau méthodologique, Bausinger s'accorde au point de vue de Van Gennep qu'il enrichit en proposant qu'au-delà de la prise en compte de la contemporanéité, les aspects du folklore qui paraissent les moins originaux, les plus insignifiants doivent être les mieux explorés car ils peuvent être porteurs de richesse. Cependant, à ce niveau, Bausinger s'écarte de Thoms dans la mesure où ce dernier justifie l'urgence qu'il y a à renouveler ce domaine par le fait que « that is curious and interesting in these matters is now entirely lost »⁸². Nous pouvons postuler que si Thoms s'intéressait à des faits et/ou éléments populaires qui avaient propension à être hors du

⁸⁰ William Thoms, « Folk-Lore », loc. cit, p. 18

⁸¹ Ibid.

⁸² William Thoms, « Folk-Lore », loc. cit, p. 18.

commun, Bausinger propose de ne pas s'intéresser uniquement à ces curiosités mais de rechercher aussi de l'originalité dans les faits et / ou les éléments en apparence insignifiant.

Outre le niveau méthodologique, le niveau formel est lui aussi remis en question. En effet, la première chose qui attire l'attention dans le livre de Bausinger est sa table de matière. Elle diffère de nombreux livres sur le folklore que nous avons pu consulter. Il explique ce choix dès l'amorce de son introduction. Au lieu de commencer son livre par des travaux qui se présentent sous la forme de recensions analysées de différents faits populaires propres à un espace donné⁸³, Bausinger opte plutôt pour une réflexion sur la présence et le rôle même du folklore dans notre société. Ainsi, en dépit du titre et du sous-titre : l'ethnologie allemande, il ne s'agit pas de présenter et d'analyser exclusivement des faits et éléments propres à l'espace germanique mais, de réfléchir sur le folklore lui-même. Cette perspective a des conséquences sur l'approche méthodologique de ce champ. Elle lui donne une plus grande ouverture car, là où l'habitude avait fini par associer le substantif "folklore" soit à une épithète, soit à un attribut qui, le plus souvent, était relatif à une région ou à un pays, nous pouvons voir que Bausinger propose une approche du folklore plus universelle. Une approche universelle qui se caractérise par des pistes de lectures, des questions actuelles qui peuvent être posées à ce champ d'études, quelle que soit la région à laquelle il se rattache.

Par ces différents renouvellements, comment, tout au long de cette étude, envisageons-nous le folklore ? Pour nous, le "folklore" désigne les faits rationnels et irrationnels qui soutiennent et rythment la vie du peuple, il n'est pas une donnée fixe, rigide et immuable car, étant intrinsèquement lié à la notion de peuple, il est en perpétuelle construction. Tout comme la notion de peuple elle-même, le folklore est un continuum, il ne saurait avoir une fin, ni se fixer ou, encore moins, se rattacher avec frénésie à une période déterminée de l'Histoire. Les faits qui le constituent se situent dans une Histoire, celle du ou des peuple (s) auquel (s) il se rapporte, car ils entretiennent avec celle-ci des rapports de surgissement et de justification, voire d'adoption/intégration par le peuple. C'est ainsi que le folklore, en tant qu'élément englobant de tous ces faits, ne saurait se limiter à une seule et unique période, en particulier le passé auquel de nombreux folkloristes semblent l'avoir réduit. Pour nous en effet, le folklore, en tant que science, a pour but de révéler les créations et/ou les acquis culturel(le)s populaires d'un peuple donné d'une part, et de l'autre, à travers la prise en compte de la

⁸³ Comme cela peut se voir dans de nombreux ouvrages portant sur les études folkloriques.

contemporanéité, de mesurer l'enrichissement de même que l'actualisation de ces faits culturels. Et, cette position se justifie, dans le cadre de la présente analyse, par au moins deux éléments ; à savoir la prise en compte à la fois de la tradition et de la modernité, tant dans les genres (la légende, l'épopée aussi bien que les récits de la vie contemporaine⁸⁴) que dans leurs modes de diffusion par exemple le livre, le cinéma, la télévision, internet etc.

Étudier les convocations et les mises en scène d'éléments du folklore africain, des années 1960 à nos jours, dans le roman, la bande dessinée et le film d'animation, est aussi un moyen de mettre à jour la nature des rapports que l'Homme entretient avec son environnement. En effet, la présente réflexion questionne cette culture populaire africaine au prisme de la modernité. Une modernité représentée, surtout en Afrique, par les nouveaux modes de communication et de diffusion de l'information. Elle s'intéresse également à la manière dont l'Homme – et l'Africain en particulier ici – soumis à cette modernité, se positionne vis-à-vis de sa culture populaire, comment il la nourrit, comment il la donne à voir, comment il dit à la fois son passé et son quotidien comme des éléments de sa culture, comme des maillons de son identité. Ainsi, le folklore désigne et s'intéresse à TOUS les faits culturels d'un peuple, d'un groupe de personnes. Les faits culturels pouvant être entendus comme des éléments appartenant à des catégories précises, mais non stables, non rigides. Des catégories en perpétuelle construction. C'est en cela que le voile du passé qui lui semblait caractéristique se désagrège et que dans le présent, dans le quotidien, l'on peut également, désormais, lire le folklore.

Et, cette thèse n'a pas été à l'abri de cette dichotomie entre le passé et le présent qui semble inéluctable lorsque l'on aborde la question du folklore. En effet, dès les débuts de cette recherche, le point de vue selon lequel cette dichotomie ne devrait plus être mentionnée, était déjà clair à notre niveau ; cela est perceptible dans la constitution même du corpus. En revanche, nous avons constaté que si notre approche nous semblait évidente, elle ne l'était pas forcément pour une grande partie des personnes avec qui nous avons eu l'occasion de traiter de notre projet de thèse. Si notre sujet de thèse était favorablement accueilli, l'énumération des éléments constitutifs du corpus finissait par installer un scepticisme, voire un désaccord

⁸⁴ Cette idée se retrouve chez Bausinger, notamment dans sa conception de la culture populaire. Concernant celle-ci, il critique la conception la plus courante que l'on en a et qui en fait un synonyme du mot "traditions". Car pour lui, « la concentration de l'intérêt sur les traditions, sur les biens qui nous sont transmis, modifie le regard qu'on peut poser sur les attitudes changeantes » p. 89. Ainsi, concevoir la culture populaire uniquement sous l'angle de cet héritage en biaise fortement l'approche.

souvent à peine voilé. Nombreuses furent (et sont) les personnes pour lesquelles parler du "folklore" de l'Afrique à l'aide de l'épopée et du mythe ne pose aucun problème, mais rajouter à ceux-ci un texte contemporain est une idée bien saugrenue. Peut-être parce que pour la plupart d'entre eux, la notion de folklore n'a droit de cité que lorsqu'on convoque uniquement le passé, ce qui sous-entend qu'elle ne peut pas désigner des réalités contemporaines. Une question était récurrente au cours de ces échanges, celle de savoir pourquoi nous ne remplaçons pas la notion de folklore par une autre notion, puisque la constitution de notre corpus semble rendre le terme folklore inopérant dans le cadre de l'analyse, selon ces personnes.

Il nous semble important de souligner ces anecdotes pour montrer comment l'approche que nous proposons du mot "folklore", tout au long de cette analyse, vient bousculer son acception "classique" au sein de la société, et aussi dans le domaine de la recherche scientifique. Elle vient, à la suite de chercheurs tels qu'Arnold Van Gennep ou encore Hermann Bausinger, montrer que parler du "folklore" ne fait toujours forcément, voire uniquement, référence au passé. Pour nous résumer, nous pouvons dire que le mot "folklore" désigne une culture, une culture de large circulation puisant à la fois dans un fond historique et dans les faits et réalités populaires contemporains.

II. DANS LE SILLAGE DU *MÉDIASCAPE*

Après avoir délimité le champ conceptuel de la notion de "folklore", dans cette partie, nous nous attelons à situer notre positionnement dans le vaste champ des études médiatiques.

1. LE « MEDIA » : UN TERME POLYSEMIQUE

La complexité caractéristique des études médiatiques prend sa source dans l'objet même de son étude, le média. Terme polysémique, la notion de "média" ne se laisse pas aisément appréhender. *Le grand Larousse universel*, définit le terme média comme

Tout *procédé technique* permettant la distribution, la diffusion ou la communication des œuvres de l'esprit écrites, sonores ou visuelles (depuis la presse imprimée jusqu'à l'ordinateur. [...] tout *moyen, naturel ou artificiel*, permettant l'expression de la pensée.⁸⁵

Pour *Le nouveau Littré*, il est un « *moyen de communication et de diffusion de l'information, quel que soit le support* »⁸⁶ choisi, tandis que *Le petit Robert* précise qu'à partir de 1965, le mot média désigne tout « *moyen de diffusion, de distribution ou de transmission de signaux porteurs de messages écrits, sonores, visuels (presse, cinéma, radio, télé,)* »⁸⁷. Ce qu'il désigne avant cette date, le dictionnaire ne le dit pas. En revanche, il résume les fonctions du "média" à deux principaux éléments à savoir la communication et l'information. Avec *Le grand Larousse illustré*, en plus de cette définition : « *tout procédé*⁸⁸ de transmission de la pensée, tout *support*⁸⁹ des technologies de l'information et de la communication permettant la diffusion de messages sonores ou visuels »⁹⁰, qui semble classique dans la mesure où elle se rapproche des précédentes, une distinction est proposée entre les « *médias autonomes* »⁹¹, nom sous lequel l'article regroupe des éléments tels que les livres, les CD, les DVD..., et les « *médias de diffusion* »⁹² qui désignent la radio, la télévision, les satellites, les câbles... Pour Jacques Michon et Denis Saint-Jacques, il désigne « *l'ensemble des techniques de diffusion de l'information. Elles peuvent aller de la science au divertissement et de l'éducation à la propagande en utilisant l'écrit, le son, l'image* »⁹³.

À la suite de ce parcours au sein de dictionnaires classiques et généraux, les éléments de réponses recueillis nous apparaissent encore opaques. La découverte de l'existence d'un *Dictionnaire du journalisme et des médias* se présente comme une aubaine dans la mesure où par son titre il semble être spécialement dédié au domaine qui nous intéresse, celui des

⁸⁵ *Le grand Larousse universel*, tome 10, Paris, Larousse, 1994 (1984), p. 6788

⁸⁶ *Le nouveau Littré*, *op. cit.*, p. 1124.

⁸⁷ *Le petit Robert*, *op. cit.*, p. 1561.

⁸⁸ Méthode employée pour accéder à un résultat.

⁸⁹ Objet destiné à recevoir un autre objet, moyen matériel.

⁹⁰ *Le grand Larousse illustré*, Paris, Larousse, 2005, p. 1568

⁹¹ *Ibid.*

⁹² *Le grand Larousse illustré*, *op. cit.*, p. 1568.

⁹³ Paul Aron, Denis Saint-Jacques, Alain Viala (Dir.), *Le dictionnaire du littéraire*, France, PUF, coll. Grands dictionnaires, 2002, p. 377.

médias⁹⁴. En le positionnant comme un document entièrement consacré aux questions médiatiques et journalistiques, son titre et son avant-propos en font, de prime abord, un livre de référence ; un livre dans lequel la probabilité d'obtenir une réponse beaucoup plus précise et de voir se dissimuler les incertitudes semble être plus accrue. Mais, définir le mot média ne se révèle pas, semble-t-il, chose aisée, même pour un document qui se veut "spécialisé" dans le domaine. On y lit que le média est un « terme polysémique et englobant (techniques, entreprises, professionnels) qui permet d'éviter de rentrer dans des détails et de tenir un discours général et normatif »⁹⁵. En quête de réponses précises en vue d'une meilleure approche de la notion, cette définition que *Le dictionnaire du journalisme et des médias* donne du terme média se positionne finalement loin de cette attente dans la mesure où elle est à la fois déroutante et déconcertante. Cette réponse, loin de « donner [de l'] assurance »⁹⁶ d'une compréhension aisée du terme média illustre plutôt à quel point, comme le dit son auteur, « ce dictionnaire combat l'idée que l'univers des médias est facile à comprendre, [tout en] suscit[ant] [...] de nouvelles [...] curiosités »⁹⁷.

En revanche, nous remarquons que presque toutes les définitions du mot média que nous avons recueillies peuvent être regroupées en deux principaux axes, d'une part la nature avec la présence de mots clés tels que "procédé technique", "moyen naturel ou artificiel", "moyen", "support", "techniques" et, d'autre part la fonction qui elle, se donne à voir à travers ces mots clés : "distribution", "diffusion", "communication", "expression de la pensée", "transmission". La nature du mot média semble plus difficile à déterminer tant elle englobe diverses réalités tantôt abstraites, tantôt concrètes, alors que les fonctions sont plus claires et restent (sensiblement) les mêmes, quel qu'en soit le type. Et, même pour les chercheurs se proposant d'interroger la notion même de média, celle-ci ne se laisse pas aisément saisir ; nous le voyons par exemple avec Bernard Voilloux qui s'est prêté à cet exercice. Pour lui, en

⁹⁴ Jacques Le Bohec, *Le Dictionnaire du journalisme et des médias*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2010. Ce dictionnaire représente une aubaine pour nous pour deux raisons. Premièrement, par son titre, il se donne comme un outil de référence dans le domaine des médias. Deuxièmement, son avant-propos, dans lequel il est écrit : « le présent dictionnaire expose les définitions de termes ayant trait aux journalistes et aux médias. Il s'agit d'un outil pratique et concret qui répondra à bien des curiosités » p. 11, laisse entrevoir un document plein de ressources.

⁹⁵ *Ibid*, p. 378.

⁹⁶ *Ibid*, p. 11.

⁹⁷ *Ibid*.

effet, les médias sont « l'ensemble des supports de communication »⁹⁸ et « l'ensemble des artefacts et des processus faisant intervenir des moyens de communication »⁹⁹. Pour clarifier cette définition, il poursuit en disant que le média

amalgame trois réalités *distinctes* : le code, le canal et le support. [...] Le code renvoie aux différents systèmes de signes [...] ou de symboles [...] ; le canal, à la chaîne reliant émetteur et récepteur [...]. Le support s'avère beaucoup moins aisé à définir [...]. On peut néanmoins lui reconnaître les deux propriétés suivantes : il [...] est constitué par le "*message*" qu'il véhicule, c'est-à-dire par *les signes ou les symboles* qu'il accueille [et] il doit son extensibilité et sa plasticité aussi bien aux processus mentaux susceptibles d'en faire office [...] qu'aux actes intentionnels ou attentionnels qui le prennent en charge¹⁰⁰.

De cette définition, nous retenons deux choses : le média (dont la forme ou la nature n'est toujours pas claire) est un "élément" indispensable à la fonction de communication et il a une fonction sociale qui lui est intrinsèque. Par ailleurs, en allant plus loin et en regardant de plus près les « trois réalités distinctes »¹⁰¹ (le code, le canal et le support) qui le constituent, selon Voilloux, nous nous rendons compte que le code, (ou l'ensemble des différents systèmes de signes ou de symboles) qui est donné à la fois comme un élément constitutif à part entière et comme un élément constitutif du support, est, lui aussi, un autre élément constitutif (et distinct) du média. Dès lors, une interrogation se forme, ces trois éléments constitutifs du média que sont « le code, le canal et le support », sont-ils vraiment *distincts* ? Nous postulons que pris séparément, ou en dehors du contexte des médias, ils le sont. Mais dès lors qu'ils interviennent dans le contexte médiatique, ils se voient inextricablement liés les uns aux autres ; non pas superposés ou agencés, mais fondus, formant un tout homogène dans lequel l'un sans l'autre n'aurait aucune valeur. De plus, cette omniprésence du code (qui n'est en réalité, rien d'autre que le message véhiculé), dans la définition de Voilloux, n'offre-t-elle pas une relecture de la fameuse formule de Marshall McLuhan selon laquelle « le vrai message, c'est le médium lui-même »¹⁰². En effet, si par cette expression McLuhan invite à

⁹⁸ Bernard Voilloux, « Intermédialité et interartacité : une révision critique », *Intermédialités*, Caroline Fischer (Dir.), Paris, Société Française de Littérature Générale et Comparée, 2015, pp.55-69, p. 57.

⁹⁹ *Ibid*, p. 58.

¹⁰⁰ *Ibid*, p. 63. Nous soulignons les mots et expressions en italiques.

¹⁰¹ *Ibid*.

¹⁰² Marshall McLuhan, *Pour comprendre les médias, les prolongements technologiques de l'Homme / Understanding media : the extensions of man*, Montréal, HMH LTEE, 1968, (1964), p. 23. Cette phrase se poursuit « c'est-à-dire que les effets d'un médium sur l'individu ou sur la société dépendent du changement d'échelle de chaque nouvelle technologie [...] dans notre vie ». Ainsi, pour McLuhan, l'utilisation que nous

voir les médias eux-mêmes comme des "messages" ; c'est-à-dire qu'ils sont porteurs de sens et de significations.

Cependant, il n'en demeure pas moins que les messages que les médias véhiculent, selon Voilloux, constituent un élément indispensable, voire l'élément le plus constant de ceux-ci. Et lorsqu'il écrit plus loin, « le "contenu" d'un médium, quel qu'il soit, est toujours un autre médium »¹⁰³, McLuhan ne souligne-t-il pas également la polysémie que revêt ce mot ? Même si le projet de sa formule emblématique semble être de mettre l'accent sur le support au détriment du contenu. De ce fait, le contenu (ou encore le code, le message) d'un média donné, est lui-même aussi *toujours un autre*¹⁰⁴ média. L'adjectif indéfini "autre" vient marquer l'idée de cette différence présente dans le sens du mot média et elle se voit renforcée par l'adverbe de temps "toujours" qui souligne à son tour la pérennité de cette différence. Dans son analyse, Voilloux ne le mentionne certes qu'au niveau du support mais, le code intervient aussi au niveau du canal : il est cet élément qui actualise le canal. Sans le message, autrement dit le code, le canal ne serait que pure abstraction.

Imaginons une conversation sans "code", sans message. Ni le canal, ni le support ne sauraient dépasser leurs significations premières et gagner en profondeur ; profondeur qu'ils obtiennent lorsqu'ils réalisent (tous les trois ensemble) une situation de communication, une transmission d'informations. De plus, en parlant du mot « médium »¹⁰⁵, si McLuhan semble l'employer comme l'équivalent de média, Voilloux lui, n'hésite pas à en faire le synonyme du terme média, en prenant, toutefois, la peine de préciser qu'« il ne s'en suit pas que tout médium soit un média »¹⁰⁶. Autant cette mise en garde est claire, autant la ligne de partage entre les deux notions reste floue dans le développement que Voilloux propose pour la

faisons de tel ou tel médium, au-delà de l'information que celui-ci peut véhiculer, (re)façonne, (re)modèle notre vie. Et ces changements ne sont pas le fruit des messages dont il (le médium) est ou serait porteur, mais au contraire, selon McLuhan, le médium doit lui-même être perçu, intrinsèquement, comme un message ; et cela, qu'il véhicule ou non une information.

¹⁰³ *Ibid*, p. 24.

¹⁰⁴ Nous soulignons.

¹⁰⁵ "Médium" est utilisé ici comme la première forme du mot « média » dans la langue française, dans la mesure où pour la plupart des dictionnaires, le mot « média », ainsi orthographié, est avant tout la francisation du mot anglais "mass-media". Les dictionnaires définissent le médium comme le "moyen" par lequel transite une chose ou encore le "milieu" qui porte une chose.

¹⁰⁶ Bernard Voilloux, « Intermédialité et interarticté : une révision critique », loc. cit, p. 63.

justifier. Toutefois, l'on retient que « la différence entre les deux n'est pas substantielle, mais situationnelle [elle est une] affaire de tactique, non d'identité, de symptômes, non de critères »¹⁰⁷. Ainsi, cette différence entre média et médium serait d'un ordre subjectif plutôt qu'objectif ; elle résiderait dans l'approche que le chercheur a de ces deux notions. *In fine*, l'on pourrait croire que cette démarche de Voilloux reste floue et au lieu d'alléger la notion (déjà assez brumeuse) de média ; d'autant plus qu'à la fin de ce *travelling* définitionnel, notre auteur ne retient que le mot "médium" au détriment du terme média qu'il substitue d'ailleurs par d'autres expressions telles que « le registre médiatique »¹⁰⁸ ou encore « les usages médiatiques »¹⁰⁹. De plus, outre un élément de communication, le média pour Voilloux, se présente comme une forme d'actualisation du médium ; une manière de l'utiliser, de le mettre en scène.

La tentative de définition de la notion de média ne serait-elle vraisemblablement pas un acte aisé ? C'est chez Rémy Rieffel que nous trouvons une approche qui selon nous, permet de mieux appréhender cette « forte polysémie et l'importan[t]e extension »¹¹⁰ qui recouvrent cette notion. En fait, Rieffel souligne que le mot « média [a] une terminologie qui a tendance à fluctuer au gré des progrès technologiques accomplis »¹¹¹, des « attentes du milieu politique, [du] discours des médias sur eux-mêmes, et [des] perceptions du grand public »¹¹². Il précise toutefois que toutes ces données « varient considérablement selon les époques et les usages »¹¹³. Ainsi, définir le mot média n'est pas une entreprise aussi ardue que le laisserait supposer la multiplicité et la diversité des réponses auxquelles nous avons été confrontée ; mais, c'est en vouloir une définition unilatérale, voire universelle qui mène à un exercice malaisé.

Par conséquent, les définitions précédentes, loin de susciter des zones d'ombres dans la compréhension du substantif média, sont à accepter, chacune, comme une de ses approches

¹⁰⁷ Bernard Voilloux, « Intermédialité et interartictité : une révision critique », loc. cit, p. 63.

¹⁰⁸ *Ibid*, p. 64.

¹⁰⁹ *Ibid*, p. 65.

¹¹⁰ Rémy Rieffel, *Que sont les médias ? Pratiques, identités, influences*, Paris, Gallimard, 2005, p. 16.

¹¹¹ *Ibid*, p. 17.

¹¹² *Ibid*, p. 29.

¹¹³ *Ibid*.

possibles, une de ses contextualisations, en tenant bien entendu compte des différents "critères" sus-cités. Cette approche de Rieffel est d'ailleurs celle que préconise Jérôme Bourbon. Dans son *Introduction aux médias*¹¹⁴, il donne du média cette approche large : « technique d'élaboration et de circulation d'informations parmi de vastes publics »¹¹⁵ avant de préciser qu'une définition plus détaillée de celui-ci doit prendre en compte des éléments importants que sont son ou ses technique(s), son organisation, ses usagers et ses contenus¹¹⁶. Ce faisant, il en donne ce qu'il considère être l'élément incontournable tout en invitant les lecteurs à affiner leur approche en fonction de leur horizon d'attente ou encore de leur centre d'intérêt. Ainsi, le substantif média se définit en contexte, un contexte entre-autre constitué de l'époque, du champ dans lequel se positionne la personne qui souhaite le définir, sans oublier l'influence socio-politique ; de ce fait, il peut difficilement se prévaloir d'une définition unilatérale.

De prime abord, au cours de la présente étude, nous utilisons l'orthographe "média" et non celle de "médium". Ce choix n'a pas pour ambition de se conformer avec la tendance actuelle, mais il se justifie par le fait que selon nous, le terme "médium", dans son étymologie et même sa connotation, semble être plus proche du support, c'est-à-dire de l'idée de "ce par quoi passe quelque chose", "ce par quoi quelque chose est transmis". Le concept de "média" en revanche, semble porter, intrinsèquement, l'idée d'un au-delà du support, d'un au-delà de la simple quête de l'établissement d'un contact. Cette orthographe se rapproche de la vision contemporaine que la société a des réalités que recouvrent ces deux mots que l'usage a fini par transformer en des synonymes. Nous abordons la notion de média au niveau formel, comme un support, un canal et/ou un ensemble de techniques et au niveau de sa fonction, nous retenons la communication et l'information au sein de la société ; cela se voit au niveau des différents médias qui constituent notre corpus. En effet, le roman, la légende, le film d'animation et la bande dessinée sont des moyens de communication. Ils permettent, par le biais de techniques particulières, de méthodes variées, de véhiculer un message en racontant une histoire. Celle-ci pouvant être fictive ou non. Si en ce qui concerne le roman, la légende et

¹¹⁴ Jérôme Bourdon, *Introduction aux médias*, Paris, Montchrestien, 2009.

¹¹⁵ *Ibid*, p. 9.

¹¹⁶ Pour un panorama de ce que pourrait recouvrir le terme « média » dans une démarche qui se voudrait un tant soit peu exhaustive, voir l'article d'Ernest W. B. Hess-Lüttich « Les mass-médias et la sémiotique », *Texte et médialité*, Jürgen E. Müller (Dir), 1987, pp. 17-40 ; notamment dans le point 1.1 où il désigne par l'expression « les concepts du média » cette polysémie des médias.

la bande dessinée, ces informations sont véhiculées grâce au livre, pour le film d'animation, elles sont disponibles sur des pellicules, des DVD, des CD roms et, de nos jours, sur internet. Ces informations sont consultables sur des écrans (grands, petits ou très petits) qu'ils soient publics, privés ou très privés¹¹⁷. Et, en dépit de leurs différences formelles, les médias assurent la même fonction : ils sont porteurs de messages, ils jouent un rôle d'information et de communication. Ces médias, (supports ainsi que contenus), s'ancrent profondément dans la société dans la mesure où, quels que soient leurs supports et leurs contenus, ceux-ci n'ont de sens qu'au sein du milieu dans lequel ils émergent.

2. DE LA COMPLEXITE ET DE LA DIVERSITE DES RAPPORTS ENTRE LES MEDIAS

L'omniprésence des médias dans notre société contemporaine¹¹⁸, de même que leur forte convocation et les perspectives qui en résultent ont fini par donner naissance à de nouveaux types d'approches de ceux-ci. Ainsi, en va-t-il de l'intermédialité, terme qui a fait

¹¹⁷ Pour le sens commun, le grand écran désigne le cinéma et le petit écran, la télévision. Par l'expression écran "très petit et très privé", nous désignons les appareils numériques personnels qui remplissent de plus en plus notre quotidien tels que les téléphones portables, les tablettes numériques, les ordinateurs portables. L'emploi du superlatif absolu "très" devant l'adjectif petit ne vient pas mettre l'accent sur la forme de la taille des écrans de ces différents gadgets, au contraire, il vient, souligner le rapport d'intimité qui existe entre ces appareils et leurs utilisateurs. En effet, quoi de plus intime, de plus personnel qu'un téléphone, une tablette numérique ou encore un ordinateur ? Contrairement au cinéma et à la télévision qui, dans leur fonctionnement et leur utilisation, invitent intrinsèquement à une expérience collective, ces gadgets de dernière génération offrent une expérience plus individuelle, plus personnelle. C'est ainsi que les "grands écrans" se retrouvent exclusivement dans des salles destinées à recevoir des centaines de personnes, toutes présentes en un même lieu et en un même endroit pour avoir accès à la même information. Avec le "petit écran", la taille du public se voit réduite, et même si l'on franchit le cadre de l'intime avec le milieu familial comme cadre de référence, l'expérience collective demeure dans la mesure où la télévision est généralement posée dans un lieu auquel tout le monde a accès. François Jost dans son article « À qui profite la question de l'identité ? », *Mediamorphose* N°16, Avril 2006, pp-55-59, souligne que dans ses premières années, la caractéristique première de la télévision portait sur la famille. Les programmes de télévisions visaient un « objectif familial » p.57. En revanche, avec le retrecissement de la taille des médias contemporains ainsi que leurs différentes possibilités, l'expérience du visionnage (film, vidéos etc) est beaucoup individualisée, plus intime. Le cas échéant, l'on n'y a accès que sur invitation de la personne à qui appartient le support médiatique. Et, pour aller plus loin, l'utilisation d'écouteurs lors de nos visionnages sur ces "très-petits et très privés écrans", loin de se justifier par le fait de ne pas vouloir déranger le voisinage, ne traduirait-elle pas de manière inconsciente cette tendance "égoïste" à laquelle nous soumettent ces appareils numériques ? Cet acte ne pourrait-il pas se lire comme : « ceci est mon visionnage, et je ne veux le partager avec personne » ?

¹¹⁸ Pour souligner leur omniprésence, Rémy Rieffel définit les médias comme les « compagnons de notre vie quotidienne, [les] sentinelles de notre curiosité à l'égard du monde », *Que sont les médias ? Pratiques, identités, influences, op. cit.* p. 9.

son apparition sur la scène scientifique dans les années 1980 et qui vise une approche beaucoup plus précise des différents rapports que les médias entretiennent ou pourraient entretenir entre eux. De ce fait, plutôt que d'avoir une approche unifiée¹¹⁹ de ces relations, nous sommes face à une pléthore d'approches se déployant du contexte le plus général pour aboutir au contexte le plus particulier ; du domaine de la technologie (de la technique) à celui des sciences humaines et sociales.

S'intéressant au « débat »¹²⁰ que suscite le concept d'Intermédialité depuis ses vingt-cinq années d'existence, Irina Rajewsky revient sur les différentes tendances auxquelles ce concept a donné naissance. Si de prime abord, les questions cruciales de ce débat qui, selon nous, peuvent-être les suivantes : qu'est-ce que (concrètement) l'intermédialité ?, quelles réalités recouvre-t-elle ?, quel est son véritable domaine d'action ? Ou encore, quel est son mode d'emploi ?, laissent voir en l'Intermédialité un concept évanescent car presque'insaisissable, pour Rajewsky, c'est dans cette diversité que se trouvent les réponses exactes et *complètes*¹²¹ à toutes ces questions. Car, loin de donner l'impression aux chercheurs d'être dans un labyrinthe réflexif sans issue, la configuration que prend le débat sur l'Intermédialité conduit à sa réévaluation, à sa mise à jour et offre, par la même occasion, la possibilité à ce concept de s'adapter à son champ d'action. En effet, comme évoqué ci-dessus, le mot média est lui-même polysémique, de ce fait, un outil qui se propose de l'étudier, notamment dans ses diverses relations, ne gagnerait pas à être univoque, mais plutôt équivoque. L'Intermédialité doit alors être perçue non pas comme une démarche rigide, mais comme un champ de réflexion proposant de multiples entrées pour une meilleure approche des phénomènes médiatiques¹²². Ainsi, autant nous avons d'acceptions du mot média, autant nous avons d'approches intermédiales.

¹¹⁹ Dans le sens prescriptif, une approche globale que l'on adapterait à plusieurs différents cas ; une approche disons "passe-partout", universelle.

¹²⁰ Irina Rajewsky, « Le terme d'intermédialité en ébullition : 25 ans de débat », *Intermédialités*, Caroline Fischer (Dir), Paris, Société Française de Littérature Générale et Comparée, 2015, pp. 19-54.

¹²¹ Nous soulignons.

¹²² Par une telle approche de l'intermédialité, nous adhérons à la perspective de Jürgen E. Müller telle qu'exposée dans son article « Vers l'intermédialité : Histoires, positions et options d'un axe de pertinence », *Médiamorphoses*, N°16, 2006, Paris, Armand Colin, pp. 99-110 ; et aussi à celle d'Irina Rajewsky Irina telle que mentionnée dans *Intermedialität* et dans son article ci-dessus cité.

Par ailleurs, cette recrudescence des médias a fini par donner naissance à un lexique foisonnant qui tente de décrire toutes ces relations médiatiques complexes et multiples. Et, dans le cadre de notre présente réflexion, l'un des phénomènes qui nous conduit vers le domaine de l'intermédialité est celui de la "multimédiatisation". Notons de prime abord que le mot "multimédiatisation" est un mot absent de nombreux dictionnaires¹²³. On le retrouve en revanche dans le *Dictionnaire Hachette* (édition 2017) ainsi que dans le dictionnaire numérique *Larousse*¹²⁴. Par ailleurs, si ce mot est absent de ses versions matérielles, la version numérique du dictionnaire *Larousse* définit la "multimédiatisation" comme l'« action de médiatiser quelque chose grâce à plusieurs médias »¹²⁵. Le verbe "médiatiser" signifiant « faire diffuser par les médias, donner une grande publicité à... »¹²⁶, ou encore « faire connaître grâce aux médias »¹²⁷. Dans le *Dictionnaire Hachette*, le substantif "multimédiatisation" est juste énoncé comme étant un dérivé du verbe "multimédiatiser" qui signifie : « appliquer les techniques du multimédia »¹²⁸. Et, le terme "multimédia", pour sa part, se décline en deux définitions selon la nature qu'on lui donne en fonction du contexte dans lequel on l'emploie. D'une part, en tant que nom, "multimédia" désigne toute « technique permettant d'utiliser simultanément et de manière interactive plusieurs moyens audiovisuels tels que textes, sons, images fixes et animées ; équipement et industrie se rapportant à cette technique »¹²⁹ ; ou encore l'« ensemble des techniques et des produits qui permettent l'utilisation simultanée et interactive de plusieurs modes de représentation de l'information (texte, images, sons) »¹³⁰ et de l'autre, en tant qu'adjectif, il désigne tout ce qui

¹²³ A titre d'exemples, nous pouvons citer : *le Trésor de la Langue Française, Dictionnaire de la langue du 19^e et du 20^e siècle (1985)*, *le Dictionnaire des mots contemporains (1991)*, *le Littré, Dictionnaire de la langue française (1994)*, *le Dictionnaire de la langue française, lexis (1994)*, *Le grand Robert de la langue française (2012)*, *Le petit Robert (2012)*, *Le petit Larousse Illustré (2017)*, *Le petit Larousse Illustré (2018)*, cette liste est non exhaustive.

¹²⁴ L'entrée du mot peut être consultée à partir de ce lien : <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/multim%C3%A9diatisation/53190> , consulté le 05/02/2021.

¹²⁵ Voir le lien ci-dessus.

¹²⁶ *Petit Larousse Illustré 2018, op. cit*, p. 719.

¹²⁷ *Le nouveau Littré*, Paris, Garnier, 2007, p. 1125.

¹²⁸ *Dictionnaire Hachette*, édition 2017, p. 1082.

¹²⁹ *Dictionnaire Hachette*, édition 2017, *op. cit*, p. 1082.

¹³⁰ *Petit Larousse Illustré*, 2018, *op.cit*, p. 764. Ce point de vue est celui duquel se rapproche Irina Rajewsky lorsqu'à propos du multimédia, elle dit « *unter "Multimedia" versteht man die Nutzung verschiedener Medien bzw. medialer Artikulationsformen (Schrift, Bild, Film, Ton) innerhalb eines grösseren Gesamtkontextes – z.b.*

« utilise plusieurs médias »¹³¹ ou « qui utilise le multimédia »¹³², ou encore « qui utilise et concerne plusieurs médias »¹³³.

Avec l'approche qu'en propose le *Larousse* numérique, le terme multimédiatisation est perçu comme un mot formé par l'adjonction du préfixe "multi" et du substantif "médiatisation". Il s'y définit essentiellement à partir du verbe "médiatiser" et signifie le fait d'avoir recours à plusieurs médias en vue de faire connaître une chose ou de transmettre une information. En revanche, l'approche qu'en donne le dictionnaire *Hachette* est polysémique. En le mettant directement en relation avec le terme "multimédia", cette approche ne considère pas le substantif "multimédiatisation" comme étant simplement la juxtaposition d'un préfixe et d'un nom, mais plutôt comme étant un mot à part entière qui a à voir avec les nouvelles configurations médiatiques, les nouveaux rapports entre les médias eux-mêmes et entre les médias et leurs usagers. Elle va au-delà du sens premier que lui donne le dictionnaire *Larousse*, tout en prenant en compte les différentes évolutions de l'histoire des médias. Ce faisant, la multimédiatisation gagne en épaisseur sémantique dans le dictionnaire *Hachette* et désigne soit le fait d'employer, de manière simultanée et interactive, plusieurs médias ; ou soit encore, le fait d'avoir recours à plusieurs médias, de manière tout à fait indépendante, pour véhiculer une information.

De ces deux principales approches du terme "multimédiatisation" citées plus haut, celle du dictionnaire *Hachette* est retenue dans le cadre de cette réflexion. C'est-à-dire que, dans notre réflexion, nous analyserons la manière dont les écrivains africains convoquent de nombreux médias (entendons techniques) afin de porter certains éléments et faits issus de la culture populaire africaine en récits (entendons dans ce contexte, information à transmettre), et la manière dont ces auteurs ont également recours à de nombreux autres médias (entendons supports) dans leur processus de divulgation de ces récits. Si l'acception technique du substantif "multimédiatisation" semble plus aisée à appréhender, il n'en va pas de même avec son approche que nous qualifions de "physique". En effet, le vaste champ des recherches sur les médias a donné naissance à une pléthore de concepts traduisant ou désignant les différents

multimediales Lernen – oder innerhalb eines medialen (Gesamt-) Produkts – z.b. Multimedia-Show, multimediale Werbekataloge, Nachschlagewerke = Medienkombination ». Intermedialität, op.cit, p. 202.

¹³¹ *Dictionnaire Hachette, op.cit, p. 1082.*

¹³² *Dictionnaire Hachette, op.cit, p. 1082.*

¹³³ *Petit Larousse Illustré 2018, op.cit, p. 719.*

types de rapports que les médias entretiennent soit entre eux (intrinsèquement), soit avec la société. Et, dans ce large champ, la multimédiatisation se trouve souvent rapprochée, voire confondue avec la "Transmédialité" qui a, elle aussi, à voir avec la question du support.

Pour Rajewsky, la *Transmedialität*, tout comme l'Intermédialité, concerne les relations médiatiques. Toutes les deux peuvent, dans leur manifestation, se recouper, s'englober l'une l'autre, mais elle les considère comme des termes désignant des réalités distinctes. Si l'Intermédialité tente de saisir et de comprendre les divers types de relations qui existent *entre* les médias, la Transmédialité « désigne les phénomènes de changement de médias, mais désigne aussi les phénomènes de références intermédiales »¹³⁴, « cela concerne par exemple des motifs récurrents, des types de discours, des esthétiques, des structures narratives [...] ou encore plus simplement la narration elle-même »¹³⁵. Toutefois, pour être considérés comme transmédiaux, elle précise que ces exemples cités ci-dessus doivent prendre le caractère de « "phénomènes nomades" »¹³⁶, autrement dit, ils doivent être « observables *across media*, et donc de manière *trans*-médiale »¹³⁷. Rajewsky désigne par la Transmédialité, la mobilité de certains éléments, certains faits, ou encore certaines réalités *à travers* les médias.

Ainsi, pour elle, l'Intermédialité se focalise sur des faits se manifestant à l'intérieur des médias et la Transmédialité, sur les relations impliquant un franchissement entre les médias en tant que supports. Vue sous cet angle, la Transmédialité et la multimédiatisation semblent désigner la même réalité. Mais lorsque, poursuivant sa définition du concept de la Transmédialité, Rajewsky mentionne que « les phénomènes transmédiaux (qu'ils soient synchroniques ou diachroniques) se manifestent ou sont observables, *de la même manière*, dans une grande variété de médias »¹³⁸, la ligne de démarcation se fait visible. L'expression

¹³⁴ Irina Rajewsky, *Intermedialität*, *op.cit.* p. 209. Notre traduction de « *Transmedialität[...]Verwendet wird er z.b. zur Bezeichnung von Phänomenen des Medienwechsels, ebenso aber zur Bezeichnung intermedialer Bezugnahmen* ».

¹³⁵ Irina Rajewsky, « Le terme d'intermédialité en ébullition : 25 ans de débats », *loc.cit.*, p. 36

¹³⁶ *Ibid.*

¹³⁷ Irina Rajewsky, « Le terme d'intermédialité en ébullition : 25 ans de débats », *loc.cit.*, p. 36.

¹³⁸ Irina Rajewsky, « Potential potentials of Transmediality, the media blindness of (classical) narratology and its implications for Transmedial approaches. », dans Alfonso de Toro (Dir.), *Translatio, Transmédialité et Transculturalité en littérature, peinture, photographie et au cinéma*, Paris, L'Harmattan, 2013, pp. 17-36. Notre traduction de « Transmedial phenomena (synchronously or diachronically) manifest themselves, or are

"de la même manière" vient mettre un accent particulier sur la nature des éléments qui intéressent la Transmédialité. En effet, elle s'intéresse à la répétition identique de certains sur différents supports médiatiques. Du concept de la Transmédialité, il émerge une idée de constance, voire de stabilité des éléments à travers les supports. Il est en quête des formes figées, immuables et plus facilement reconnaissables. Des formes figées qui se manifesteraient "à travers" divers médias. La Transmédialité semble ôter toute idée de créativité.

Analysant à son tour le concept de la Transmédialité, Alfonso de Toro, contrairement à Rajewsky, le rapproche plutôt du terme de l'Hybridité, mieux, il en fait des synonymes. Pour lui, la Transmédialité (ou l'Hybridité) désigne la « confluence ou l'échange de divers systèmes de signes et de médias, d'une pluralité de possibilités médiales ou médiatiques en conservant leur autonomie »¹³⁹. Cette définition met en évidence l'idée de "l'autonomie" des différents supports. Pour De Toro, quel que soit le type de relations (emprunts, échanges, reprises, imitations, fusion...) que les médias peuvent entretenir dans le cadre de la Transmédialité, ils gardent leur autonomie ou donnent naissance à des médias autonomes. En d'autres mots, leur identité reste intrinsèquement inchangée. Ce constat est aussi valable dans le cas de la multimédiatisation. Que plusieurs médias se conjuguent pour véhiculer une information, ou qu'ils la véhiculent chacun individuellement, il n'en demeure pas moins que leur nature reste la même. Par ailleurs, en se référant à la définition du verbe "médiatiser" citée plus haut, la multimédiatisation peut apparaître comme un synonyme de ce dernier. Ainsi, quelle est la différence entre la "médiatisation" et la "*multimédiatisation*" ? Autrement dit, dans notre approche, en quoi réside la pertinence de l'adjonction du préfixe "multi" au substantif "médiatisation" ?

observable, in a similar way, in a variety of media » p. 22. Nous soulignons l'expression en italique dans la citation.

¹³⁹ Alfonso de Toro, *Epistémologies "le Maghreb", Hybridité – Transculturalité – Transmédialité – Transtextualité – Corps – Globalisation – Diasporisation*, Paris, L'Harmattan, 2009, p. 31. Pour plus d'information sur cette position de De Toro, lire *Translatio, op.cit*, 2013, notamment sa contribution « En guise d'introduction. Transmédialité – Hybridité – Translatio – Transculturalité : un modèle. », pp. 39-80. Voir particulièrement le point 1.3 – Entre la diversité et la rigueur de la définition. pp. 53-55.

Andreas Hepp définit le terme "médiatisation" comme la « médiation des médias de communication [...] et au moyen des médias de communication »¹⁴⁰ ; la médiatisation peut être lue, dans ce cas, comme un dialogue, un transfert. Ainsi selon Hepp, il est question lorsqu'on parle de médiatisation, d'un ensemble continu de transferts et de dialogues des médias et par les médias, ceci, dans la perspective d'un mouvement de quête de sens entre ceux-ci. Ce mouvement tient compte aussi bien du support que du contenu. Il continue en disant que dans la médiatisation, l'accent doit être mis sur « la nature des inter-relations entre les changements historiques qui interviennent au sein des médias de communication et les autres processus de transformation »¹⁴¹, car la médiatisation, c'est aussi le fait d'être « "moulé" par un média »¹⁴². La médiatisation se donne alors comme la capacité qu'ont les médias à recevoir et surtout à contenir diverses sortes de flux, d'informations ; elle a à voir avec le potentiel transformationnel que chaque média porte en son sein et qui lui permet de se présenter comme le réceptacle virtuel d'une diversité d'informations. D'un tel point de vue, la *multimédiatisation* et la médiatisation semblent désigner le même phénomène, la même réalité. Pour Rieffel également, la médiatisation se caractérise par le « flux incessant des nouvelles à la "*Une*" des quotidiens, des flashes d'*information à la radio*, [et] des messages diffusés par les *journaux télévisés* »¹⁴³. Ainsi, lorsqu'on sort des considérations globalisantes de Hepp et lorsqu'il est question de dire concrètement ce que regroupe la notion de média quand on parle de "multimédiatisation", le constat d'une sélection se fait voir. Michel Mathien partage ce point de vue lorsque dans sa définition du terme multimédiatisation, il réduit le concept à "l'électronique" et au "numérique". Il voit, en effet, la multimédiatisation comme le fait de faire passer « de l'information [...] *via* les supports de la presse, de la radio, de la télévision et

¹⁴⁰ Andreas Hepp, *Cultures of mediatization*, Cambridge – Malden, Polity Press, 2013, (2011). Notre traduction de « Mediatization describes and theorizes [...] something that is *based on* the mediation of media communication [...] through media communication ». p. 38.

¹⁴¹ Andreas Hepp, *Cultures of mediatization*, *op.cit*, p. 38. Notre traduction de « Mediatization seeks to capture the nature of interrelationship between historical changes in media communication and transformational processes. »

¹⁴² *Ibid*, p. 2. Notre traduction de « "moulded" by the media ».

¹⁴³ Rémy Rieffel, *Que sont les médias ? Pratiques, identités, influences*, *op. cit*, p. 9. Nous soulignons les expressions en italique.

du multimédia résultant de la convergence des techniques relevant de l'électronique et du numérique »¹⁴⁴.

Il apparaît dès lors que la pratique a fini par rattacher la médiatisation aux réécritures intermédiatiques opérées pas les médias tels que la presse, la radio, la télévision de même que ceux nés ou influencés par les nouvelles technologies du numérique et de l'électronique. Cependant, notre approche du mot "multimédiatisation", va au-delà de son acception en tant qu'extension du mot médiatisation, du fait de l'adjonction du préfixe "multi". Le terme multimédiatisation est utilisé ici pour désigner la divulgation d'un élément, d'un thème, ou encore d'un fait, au moyen de plusieurs et différents types supports médiatiques. Pour illustrer cette approche de la multimédiatisation, nous pouvons citer l'exemple de la série des attentats terroristes du onze Septembre 2001 qui ont eu lieu aux Etats Unis. Cet événement a largement été diffusé par de nombreuses chaînes de télévision de même que par de nombreuses stations radiophoniques. Il a également inspiré des écrivains de tous genres, des cinéastes, des musiciens et des réalisateurs. Dans le milieu journalistique uniquement, l'on dirait d'un tel événement qu'il (a) fait l'objet d'une large ou grande couverture médiatique, ou encore, qu'il a été (fortement) médiatisé. Cependant, puisqu'il n'y a pas que les médias "journalistiques" qui s'y sont intéressés, mais aussi d'autres types de médias, entre autres le cinéma, la littérature, la musique, et même l'art¹⁴⁵, le terme multimédiatisation paraît plus approprié pour traduire ce type de reprise médiatique ; dans la mesure où il met en évidence la *diversité du type de médias*¹⁴⁶.

¹⁴⁴ Michel Mathien (Dir.), *La médiatisation de l'Histoire. Ses risques et ses espoirs*, Bruxelles, Bruylant, 2005, p. 23.

¹⁴⁵ Pour un regard panoramique sur la multimédiatisation des attentats terroristes du onze Septembre 2001 aux Etats Unis d'Amérique, voir https://fr.wikipedia.org/wiki/Attentats_du_11_septembre_2001#Bibliographie,
ou encore
http://catalogue.bnf.fr/affiner.do?motRecherche=attentat+du+world+trade+center&listeAffinages=FacNatDoc_h&affinageSupprimer=true&codeFacetteAffine=FacNatDoc&valeurFacetteAffine=h&afficheRegroup=false&tro_uveDansFiltre=NoticePUB&triResultParPage=0&nbResultParPage=10&critereRecherche=0

¹⁴⁶ Christoph Vatter et Ute Fendler, dans leur article intitulé « Evangeline multimédia : un mythe acadien entre américanité et américanisation », *Globe* 72, 2004, pp. 59-79, adoptent sensiblement la même conception. Ils utilisent d'ailleurs le mot "multimédia" dans le sens d'avoir recours à divers médias (pour se faire connaître). D'ailleurs, l'objectif de leur article est clair à ce sujet : en suivant « la trajectoire d'Évangéline, ce personnage littéraire mythique, à travers le temps et les médias » p. 60 « cet article propose une analyse des reprises médiatiques du mythe d'Évangéline et de la réinterprétation de ce personnage dans *divers médias (drame musical, cinéma, roman ou chanson)* » p. 59. Et, nous le voyons bien, à travers les mots mis en italique (soulignés par nous), pour Vatter et Fendler – tout comme pour nous – l'idée du multimédia n'a pas partie liée

De surcroît, notre approche de la multimédiatisation se fonde également sur la définition que Negroponte Nicholas donne au mot multimédia dans *L'homme numérique*, « le multimédia, c'est passer sans difficultés d'un média à un autre, pouvoir dire la même chose de différentes façons, faire appel à *un sens ou à un autre* »¹⁴⁷. Dès lors, au-delà de l'idée de changement de support qui semble caractéristique au mot "multimédiatisation" et, en plus de l'idée d'inclusion et de la prise en compte de *TOUS* les médias sur laquelle nous mettons l'accent au cours de la présente approche, s'ajoute aussi celle de la prise en compte de la sollicitation de nos différents sens¹⁴⁸. Ainsi, avec la multimédiatisation, telle qu'elle est abordée tout au long de cette analyse, il s'agit non seulement de questionner, à travers le processus de propagation d'éléments issus de la culture populaire africaine via divers types de médias, la manière dont ces divers médias convoqués s'adressent, selon leurs spécificités, à chacun de nos sens.

CHAPITRE 2 : ... AUX CONSIDÉRATIONS TERMINOLOGIQUES

Dans ce chapitre, nous menons une réflexion sur l'oralité africaine. Outre sa place dans la littérature africaine, nous questionnons la dichotomie entre la raison graphique et la raison orale avant de proposer la culture numérique comme une perspective pour sortir de cette dichotomie.

uniquement, voire exclusivement avec le numérique et l'électronique comme le postule Michel Mathien. L'on peut voir que le corpus de Vatter et Fendler est entre autre constitué de poèmes, de docu-fiction, de romans, de chansons, de comédies musicales, des coupures de presse, de films, de pièces de théâtre etc.

¹⁴⁷ Negroponte Nicholas, *L'homme numérique*, Paris, Robert Laffont, 1995, p. 96. Nous soulignons.

¹⁴⁸ Frédéric Barbier et Catherine Bertho Lavenir, dans *Histoire des médias, de Diderot à Internet*, Paris, Armand Colin, 1996, posent une question fort pertinente concernant les diverses possibilités que nous proposent les médias dans notre besoin de communiquer. Ils demandent en effet « qu'est ce qui change lorsqu'on s'exprime non plus par le discours, mais à travers l'image animée » par exemple, p. 12.

I. L'ORALITÉ ET LA TRADITION DANS LA LITTÉRATURE AFRICAINE : FONDAMENTAUX INCONTOURNABLES

Selon le dictionnaire *Larousse*, l'oralité est un substantif féminin polysémique qui désigne à la fois le « caractère oral de la parole, d'un discours » et le « caractère d'une civilisation dans laquelle la culture est essentiellement ou exclusivement orale »¹⁴⁹. Dans les dictionnaires *Hachette*, *Le robert* et *Le Trésor de la langue française*, le substantif "oralité" désigne le « caractère oral (de la parole, du langage) »¹⁵⁰. De l'adjectif "oral", *Le Trésor de la langue française* propose les deux définitions suivantes, il désigne, *primo*, ce « qui est émis, qui est énoncé de vive voix, qui est sonore » et *secundo*, ce « qui est diffusé par la parole, que l'on se passe de génération en génération, de bouche en bouche »¹⁵¹. En guise d'exemples au deuxième sens qu'il propose de l'adjectif "oral", *Le Trésor de la langue française* cite les « tradition[s], [...], l'histoire orale »¹⁵².

Paul Zumthor qui a beaucoup travaillé sur la question de l'oralité ne se lasse pas de montrer, à travers ses différents travaux, comment cette notion reste opaque, fugace. À tel point qu'afin de mieux l'appréhender, il préfère lui-même l'approcher sous la désignation de « poésie orale »¹⁵³. Cependant, en dépit de sa préférence pour cette expression, Zumthor propose une définition remarquable de l'oralité. Dans un article du même titre, il écrit que le mot "oralité" est formé « sur l'adjectif *oral*, dans les emplois où celui-ci qualifie un **fait littéraire**. *Oralité* réfère [...] à un type de communication opérée par la voie buccale et sonore »¹⁵⁴. Ainsi, par le terme "oralité", selon Zumthor, il faut entendre une interaction qui fait intervenir à la fois la voix et l'audition en tant que principaux canaux. Elle est une communication effectuée par l'émission d'une suite de sons émis grâce au concours de la bouche et d'autres organes du système respiratoire et destinée à être entendue, écoutée. Mais

¹⁴⁹ *Le Larousse*, Paris, Larousse, 2017, p. 811.

¹⁵⁰ *Hachette*, Paris, Hachette, 2016, p. 1156, *Le Robert*, Paris, SEJER, 2019, p. 1402, *Le trésor de la langue française, Tome 12*, Paris, Centre National de la Recherche Scientifique, 1986, p. 574.

¹⁵¹ *Le trésor de la langue française, Tome 12*, Paris, Centre National de la Recherche Scientifique, 1986, p. 573-574.

¹⁵² *Le trésor de la langue française, Tome 12, op. cit.*, p. 574.

¹⁵³ Paul Zumthor, *Introduction à la poésie orale*, Paris, Seuil, 1983, et « Oralité », *Intermédialités* N°12, 2008, pp. 169-202.

¹⁵⁴ Paul Zumthor, « Oralité », loc. cit, p. 169, nous soulignons l'expression en gras.

une expression dans cette définition zumthorienne attire l'attention : Zumthor parle de « fait littéraire »¹⁵⁵ qu'il présente comme le contexte de réalisation et d'épanouissement de l'oralité. Ce "fait littéraire" serait ce qui fait déborder la notion d'oralité du simple cadre du son «émis [...] de vive voix »¹⁵⁶ pour atteindre celui de « tradition[s] »¹⁵⁷ « que l'on se passe de génération en génération »¹⁵⁸.

Défini, d'une manière générale, comme l'ensemble de tous les textes écrits et oraux produits dans une société donnée¹⁵⁹, le substantif "littérature" (re) couvre, lorsqu'on s'inscrit dans un contexte intellectuel, une réalité beaucoup plus complexe. Le *Dictionnaire du Littéraire* propose deux sens du substantif "littérature". D'une part, la littérature est «l'ensemble des textes ayant un caractère d'œuvres d'art, donnant une part importante, voire déterminante, à la qualité esthétique »¹⁶⁰. D'autre part, elle désigne l'« ensemble de[s] texte[s] – et de[s] pratique[s] de création, transmission et conservation de ces textes – marqués par une esthétique qui doit assurer par elle-même leur justification [...] et l'adhésion – d'abord en captant son attention, puis en obtenant qu'il partage les vues et sentiments proposés – du lecteur ou du spectateur »¹⁶¹.

Ces définitions du *Dictionnaire du Littéraire* posent la littérature comme un "territoire" virtuel ayant sa "population", disposant de son propre mode de fonctionnement, elle est régie par des lois, soumise à des règles ainsi qu'à de nombreuses tensions¹⁶². Pour

¹⁵⁵ Paul Zumthor, « Oralité », loc. cit, p. 169.

¹⁵⁶ Le dictionnaire *Le trésor de la langue française, Tome 12, op. cit, p. 573.*

¹⁵⁷ *Ibid*, p. 574.

¹⁵⁸ *Ibid*, p. 573-574.

¹⁵⁹ Umberto Eco souscrit également à cette définition liminaire dans *De la littérature*, Paris, Grasset, 2003 (2002), p. 10, il insiste pour sa part sur la liberté dans laquelle s'inscrit le cadre de production desdits textes. Le dictionnaire *Le Trésor de la Langue Française, Tome 10, Paris, Editions du Centre National de la Recherche Scientifique, 1983*, définit également la littérature comme l'«ensemble des productions intellectuelles qui se lisent, qui s'écoutent », p. 1289 ; le mot désigne aussi « le fonctionnement du langage qui constitue cette production », p. 1290.

¹⁶⁰ Paul Aron, Denis Saint Jacques, Alain Viala, (Dir), *Le Dictionnaire du littéraire*, Paris, Presses Universitaires de France, 2002, p. 335.

¹⁶¹ *Ibid*, p. 337.

¹⁶² Pascale Casanova en fait une présentation et une lecture assez détaillées dans sa *République mondiale des lettres*, Paris, Seuil, 2008 (1999). Voir également, entre autres exemples, Samy Tchak, *La couleur de l'écrivain*, Lituanie, La Cheminante, 2014, p. 23-52. De cette approche de la littérature découle un autre concept, voire un autre versant, une autre classification des textes que l'on nomme la/ les paralittérature(s).

certain, la littérature, serait *une* société dans *la* société¹⁶³. Et, l'une des complexités de cette République – comme l'appelle Pascale Casanova – se voit dans le fait que si pour le citoyen quelconque, *tout* texte (oral ou écrit) fait d'office partie de la littérature, la réalité est toute autre ; la littérature n'accepte pas *tous* les textes en son sein. Dès lors, il apparaît qu'il existe au moins deux types de textes : les textes dits littéraires d'un côté, et de l'autre ceux dits non littéraires. Une division sélective sur la base de critères élaborés devient visible entre les différentes productions textuelles. Ainsi, la littérature en se référant aux textes, se donne à voir comme l'ensemble des textes ayant satisfait aux critères de sélection et admis de ce fait dans cette "société". Ces textes sélectionnés se sont distingués par leur littérarité qui en fait des textes particuliers, des textes qui se démarquent des autres. Et c'est sur cette base (qui n'est pas toujours claire d'ailleurs¹⁶⁴) que ces écrits sont intégrés dans le "domaine" de la littérature.

Pour sa part, Roland Barthes dit que la littérature consiste en « un ensemble de signes [...] destinés à définir dans l'épaisseur de tous les modes d'expression possibles, la solitude d'un langage rituel »¹⁶⁵. En somme, l'idée de littérature vise à rechercher dans un texte donné une certaine particularité, une singularité. Le contexte littéraire ci-dessus énoncé, et qui s'opposerait au contexte ordinaire, ferait donc sortir le langage, la parole, le discours de la banalité du quotidien pour les transformer en oralité. Ce n'est que ce contexte qui érige toute transmission de sons humains en "oralité".

Dans son *Introduction à la poésie orale*, Zumthor questionne cette notion d'oralité (à laquelle il donne le synonyme de poésie orale) et il y affirme que « depuis que Paul Sébillot créa en 1881 l'expression de *littérature orale*, elle désigna tour à tour, dans un sens étroit, chez les ethnologues, une classe de discours à finalité sapientielle ou éthique ; et dans un sens large, chez les rares historiens, toute espèce d'énoncés métaphoriques ou fictionnels,

¹⁶³ Nous soulignons. Confèrent *Le Dictionnaire du Littéraire*, op. cit et, Pascale Casanova, *La République mondiale des lettres*, op.cit.

¹⁶⁴ Roland Barthes dans *Le degré zéro de l'écriture*, Paris, Seuil, 1953, pour parler de cette particularité des textes dits littéraires, donne cette phrase très poétique et hermétique, la littérature « doit signaler quelque chose, différent de son contenu et de sa forme individuelle, et qui est sa propre clôture ». P.8. De son côté pour mettre en exergue cette opacité, Jean Tortel dans « Qu'est-ce que la paralittérature ? », dit ceci : « la littérature c'est ce qui est considéré comme étant de la littérature. », p. 11.

¹⁶⁵ Roland Barthes, *Le degré zéro de l'écriture*, op. cit, p. 8.

dépassant la portée d'un dialogue entre individus »¹⁶⁶. Dès lors, l'oralité va au-delà de la banalité du dialogue quotidien, du simple échange de paroles entre individus puisqu'elle à recours à l'esthétique d'une part et au savoir d'autre part. De plus, Zumthor ajoute que cette "oralité" se présente concrètement comme une « communication formalisée de façon spécifique, et transmettant, en même temps qu'une expérience, un type particulier de connaissance qui, pour l'auditeur, est re-connaissance, inscription du message dans un modèle familier. »¹⁶⁷

Ainsi, il ressort que lorsque l'Homme s'exprime par la voix, ou encore lorsqu'il émet des sons bucco-sonores, son acte peut s'inscrire dans au moins deux finalités, l'une qui consiste à ne relater que des faits, à fournir des informations qui relèvent de la vie courante, de l'expérience de chaque jour. À côté de cette finalité, il existe une autre qui vise à transmettre une forme de connaissance, mais il ne s'agit pas d'une quelconque forme de connaissance. Il s'agit plutôt de celle qui appelle à une "inscription", à une "re-connaissance" comme le dit Zumthor. C'est-à-dire que le message véhiculé invite à retrouver ou découvrir quelque chose dont on a déjà eu l'expérience ailleurs ; dans le passé, et suscite une empathie vis-à-vis du "modèle familier" – qu'évoque Zumthor – ou encore d'un univers dans lequel l'auditeur s'inscrit. Autrement dit, il s'agit d'une forme de connaissance qui crée et entretient des liens entre des individus qui retrouvent dans celle-ci un lieu qui leur est commun et qui les réunit. L'oralité fait circuler, dans un style particulier, des informations relatives aux cultures et civilisations en tant qu'éléments constitutifs d'identité. C'est en cela qu'elle a à voir avec la littérature, telle que le postule l'approche de Zumthor. En effet, l'oralité, vu sous cet angle, n'est pas une parole qui sert (uniquement) à distraire, à divertir, elle contribue surtout à former, à instruire¹⁶⁸, ceci en vue de créer des liens forts. Cette approche se rapproche de celle du *Dictionnaire du littéraire* dans lequel « l'oralité désigne [...] la tradition orale. »¹⁶⁹

¹⁶⁶ Paul Zumthor, *Introduction à la poésie orale*, op. cit, p. 45.

¹⁶⁷ Paul Zumthor, « Oralité », loc. cit, p. 169.

¹⁶⁸ Du "fait littéraire" nous ne voulons retenir que la portée éducative, formatrice au détriment de l'esthétique (est-ce un risque ?) juste parce même les critiques littéraires ne se donnent pas tous la main pour faire de l'aspect esthétique l'un des critères de la littérarité. Et ce, parce qu'elle appelle à la subjectivité. Roland Barthes le dit assez clairement dans *Le degré zéro de l'écriture*, pour lui en effet, « sous le nom de style, se forme un langage autarcique qui ne plonge que dans [une] mythologie personnelle et secrète [...]. Le style [...] n'a qu'une dimension verticale, il plonge dans le souvenir clos de la personne [...] son secret est un souvenir enfermé dans le corps ». *Le degré zéro de l'écriture*, op.cit, pp. 19-21.

¹⁶⁹ Paul Aron, Denis Saint Jacques, Alain Viala, (Dir), *Le Dictionnaire du littéraire*, op.cit, p. 410.

Cette approche est confirmée par la conception de l'oralité telle qu'elle se dégage du livre *Oralité africaine, entre esthétique et poétique*, de Samba Diop. Dans ce livre, l'oralité est perçue comme « le rituel du transfert vers l'ouïe, y compris le silence qui atteint l'oreille »¹⁷⁰, mais ce transfert de sons et de silences, de la bouche vers l'oreille n'est pas un acte gratuit, voire banal. Il est selon Samba Diop, « une transfusion des réalités renouvelées du passé, des aïeux vers les générations d'aujourd'hui et du futur »¹⁷¹, c'est-à-dire un apport du passé au présent. L'oralité se présente ici comme le moyen par lequel la tradition ou encore, les traces du passé, en tant que témoignages, arrivent à pénétrer l'époque présente. C'est vu sous cet angle que les ethnologues, les sociologues et autres folkloristes ont fait de l'oralité l'un des traits caractéristiques des espaces regroupant les peuples dits sans écriture, en l'occurrence l'Afrique. Car en effet, ce mode de communication est resté pendant longtemps le moyen par excellence de la transmission des connaissances au sein de ces peuples.

Décrivant le cheminement de cet apprentissage qu'il nomme "l'initiation", Amadou Hampâté Ba précise qu'il comporte différentes phases. Une première où le néophyte, « est à l'école de la vie et de ses maîtres », une autre où il est « à l'écoute des sages » et une dernière où, « ayant droit à la parole, il est tenu d'enseigner aux autres ce qu'il a appris et mûri durant les deux premières parties de sa vie »¹⁷². De ce relevé textuel, ressortent d'importantes informations concernant la place de l'oralité en Afrique. L'apprentissage se situe à deux niveaux essentiels : le premier est l'écoute et le deuxième est la parole en tant qu'acte. La transmission du savoir se fait de manière verticale descendante suivant la pyramide des âges ou encore d'une catégorie sociale à une ou plusieurs autres. En d'autres termes, le savoir se transmet d'une classe d'âge (génération) à une autre lors des différentes cérémonies d'initiation qui ont lieu dans diverses sociétés africaines. Et, la parole est le seul lien qui unit ces différentes catégories. Quelle que soit la position dans laquelle se trouve l'individu, à savoir celle du néophyte ou celle du précepteur, il a toujours un rapport à la parole, à l'oralité.

¹⁷⁰ Samba Diop, *Oralité africaine, entre esthétique et poétique*, Paris, L'Harmattan, 2011, voir la quatrième de couverture.

¹⁷¹ Ibid.

¹⁷² Amadou Hampâté Ba, *Aspects de la civilisation africaine, Personne, culture, religion*, Paris, Présence Africaine, 1972. Les trois citations sont tirées de la page 13. Hormis le participe passé "tenu" du dernier relevé qui figure en italique dans le texte, nous soulignons tous les autres mots en italique.

Il en est soit l'objet, soit le sujet ; soit le récepteur, soit l'émetteur. Et dans ces sociétés, aucune formation n'est possible sans le concours (quasi exclusif) de la parole.

C'est d'ailleurs ce que souligne toujours Hampâté Ba lorsqu'il affirme que « la connaissance africaine est immense et variée et concerne tous les aspects de la vie [et elle est] *héritée et transmise de bouche à oreille* »¹⁷³. Ba conçoit, de ce fait, la connaissance africaine essentiellement comme une « leçon de *langage en action* »¹⁷⁴, « une connaissance [...] *vivante* »¹⁷⁵. Cette assertion pourrait trouver son fondement dans la comparaison de l'acquisition du savoir "moderne" (calquée sur le mode occidental), née de l'influence du contact avec d'autres cultures de l'écrit. Avec le mode d'acquisition du savoir "moderne", dans lequel interviennent la voix et l'ouïe, de même qu'une interaction, il existe une démarche individuelle et aut centrée plus grande qui consiste entre autres en des travaux personnels de lectures (bien souvent silencieuses), d'exercices, de recherches en bibliothèques. C'est d'ailleurs de cette démarche individuelle que provient la plus grande partie du savoir tel que préconisé dans les sociétés dites modernes.

Ainsi, dans diverses situations, l'acte de parler ne se situe plus dans un simple contexte de transmission d'informations usuelles, il peut également s'inscrire dans un processus d'acquisition d'une formation, d'un savoir. Dans l'histoire de l'Afrique, jusqu'aux contacts avec l'Occident, il n'existait presque pas (dans une grande partie des peuples de ce continent) de documents écrits qui en consignaient entre autres, les traditions, les philosophies, les systèmes de pensée de ces populations. L'équivalent des seuls livres existants se résume essentiellement au cerveau humain¹⁷⁶. Le savoir y est indissociable du corps, il s'y ancre, y

¹⁷³ Amadou Hampâté Ba, *Aspects de la civilisation africaine, Personne, culture, religion, op.cit*, p. 22, nous soulignons.

¹⁷⁴ *Ibid*, p. 39, nous soulignons.

¹⁷⁵ *Ibid*, p. 26, nous soulignons.

¹⁷⁶ C'est sur ce fait qu'Hampâté Ba attire l'attention lorsqu'il déclare dans un discours donné en tant que directeur de l'Institut Scientifique du Mali, au cours d'une session de l'UNESCO à Paris en décembre 1960 : « Pour une bonne partie de l'humanité, je pense à toute cette humanité analphabète, il ne saurait être question de livres ni d'archives écrites à sauver des insectes, mais il s'agira d'un gigantesque monument oral à sauver de la destruction par la mort ; par la mort des *traditionalistes qui en sont les seuls dépositaires*. Ils sont hélas au déclin de leurs jours. Ils n'ont pas partout préparé une relève normale. En effet, *notre sociologie, notre pharmacopée, notre science de chasse et de pêche, [...], notre agriculture, notre science de météorologie, tout cela est conservé dans des mémoires d'hommes, d'hommes sujets à la mort et mourant chaque jour*. Pour moi, je considère la mort de chacun de ces traditionalistes comme l'incendie d'un fond culturel non exploité. » L'intégralité de ce discours est disponible sur le site de l'INA à travers le lien ci-après. La section citée s'étend

vit, y croît, et lorsqu'il s'extériorise, c'est pour (re)prendre vie dans un autre corps. Telle est par exemple, en nous référant au *Soundjata* de Djibril Tamsir Niane¹⁷⁷, la relation qui unit, *primo*, les griots entre eux. Elle est mise en exergue par les paroles du griot Mamadou Kouyaté situées au début du livre :

Je tiens ma science de mon père Djeli Kedian qui la tient aussi de son père ; l'Histoire n'a pas de mystère pour nous [...] Je connais la liste de tous les souverains qui se sont succédés au trône du Manding. Je sais comment les hommes noirs se sont divisés en tribus, car mon père m'a légué tout son savoir [...] Je vous dirai la parole du père de mon père telle que je l'ai reçue¹⁷⁸.

Et *secundo*, cette relation unit également le griot et son auditoire, notamment entre un griot et un futur roi. D. T. Niane nous apprend, en effet, qu'à chaque prince destiné au trône royal, il est attribué un griot, qui devient sa "propriété" et à qui il est échu d'enseigner à celui-ci tous les rudiments dont il aura besoin dans sa future vie de roi¹⁷⁹. Ces propos sont corroborés par ceux du griot Mamadou Kouyaté : « j'ai enseigné à des rois l'Histoire de leurs ancêtres afin que la vie des Anciens leur serve d'exemple »¹⁸⁰. Mais heureusement, le savoir n'est pas réservé aux futurs rois et aux familles royales, à tous ceux qui sont avides de connaissance, il peut leur être communiqué, comme le souligne cette invitation du griot : « écoutez ma parole vous qui voulez savoir ; par ma bouche vous apprendrez l'Histoire »¹⁸¹. Entre ces deux catégories de personnes, subsiste une relation d'instruction, de formation, d'apprentissage. De ce fait, Soundjata, comme bien d'autres avant lui, et sûrement après lui, acquiert le savoir non pas en ayant recours aux livres, mais par ce corps à corps, ou

de la quinzième minute et vingt-sixième seconde [15mn21s] à la seizième minute et quarante-et-unième seconde [16mn41s] ; la retranscription de cette section orale est faite par nos soins et nous soulignons les passages en italique. <http://www.ina.fr/audio/PHD86073514/discours-de-hamadou-hampate-ba-a-la-commission-afrique-de-l-unesco-audio.html> , archive consultée le 16/06/2018. Il reprend cette discussion dans livre *Aspects de la civilisation africaine* dans lequel il dit, à la page 38, « le prodigieux capital de connaissances et de culture humaine accumulé au cours des millénaires [se trouve] dans ces fragiles monuments que sont les hommes ». Ceci pour montrer à quel point le savoir y est intimement et surtout essentiellement lié à la corporalité. Ainsi, avec la destruction de celle-ci, ce n'est certes pas tout le savoir qui disparaît, mais c'en est un exemplaire, et de surcroît, un exemplaire unique.

¹⁷⁷ Djibril Tamsir Niane, *Soundjata ou l'épopée mandingue*, *op.cit.*

¹⁷⁸ *Ibid*, p. 9-10.

¹⁷⁹ *Ibid*, p. 5.

¹⁸⁰ *Ibid*, p. 10.

¹⁸¹ *Ibid*.

mieux, ce "bouche-à-oreille" entre son griot Balla Fasséké et lui. C'est dans cette relation bucco-auditive qu'en tant que futur roi, il se forme à divers savoirs, entre-autre sa généalogie, son histoire familiale, l'histoire du royaume dont il aura bientôt la charge. Et, pour souligner l'importance de cette "éducation orale", son père, le roi, y veille personnellement avant sa mort. Il lui trouve un griot et rappelle à tous les deux les prérogatives qui relèvent de la relation qui doit les unir. C'est ainsi qu'ayant réunis Soundiata et Balla, le roi Naré Maghan, le père de Soundiata, leur dit :

Mari-Djata [...], avant que la mort ne m'enlève, je vais te faire le cadeau que chaque roi fait à son successeur. [...] le père de Doua a été le griot de mon père ; Doua est mon griot ; le fils de Doua, Balla Fasséké que voici sera ton griot. Soyez dès ce jour des amis inséparables : par sa bouche tu apprendras l'histoire de tes ancêtres, tu apprendras l'art de gouverner le Manding selon les principes que nos ancêtres nous ont légués¹⁸².

Cependant, ce système éducatif basé uniquement sur l'oralité n'est pas spécifique à l'espace culturel Mandé, la société à laquelle appartient l'épopée de Soundiata. Ce système était en vigueur dans presque toutes les sociétés de l'Afrique traditionnelle. En effet, nous retrouvons cette "méthode" d'instruction également dans la société Ashanti, l'espace culturel et linguistique dans lequel s'ancre la légende d'Abla Pokou ou la légende baoulé. Dans la première partie de ce texte, intitulée « Le temps de la légende », de la version que Véronique Tadjou propose de cette légende baoulé, il n'est point question d'apprentissage scolaire tel que le présume la compréhension moderne. Eduquée dans la tradition Akan, toute la formation de Pokou, l'héroïne, s'est faite par le biais de sa « grand-mère, [une] aïeule révéree [qui] s[']en chargea personnellement »¹⁸³. Cette dernière joue le rôle de préceptrice et Pokou, celui d'"élève". De ce fait, selon le cas, cette aïeule « enseigne [...] »¹⁸⁴, « met [...] en garde sa jeune élève »¹⁸⁵ ou encore, elle « lui rappelle [...] les strictes conditions du savoir »¹⁸⁶. Et, pour souligner la particularité et l'importance de ce mode de transmission de ce savoir, l'aïeule attire l'attention de son élève à travers des remarques telles que : « ce que je vais te

¹⁸² Djibril Tamsir Niane, *Soundjata ou l'épopée mandingue*, *op.cit.*, p. 39-40.

¹⁸³ Véronique Tadjou, *Reine Pokou. Concerto pour un sacrifice*, *op. cit.*, p. 13.

¹⁸⁴ *Ibid.*

¹⁸⁵ *Ibid.*, p. 14.

¹⁸⁶ *Ibid.*

dire, je le dis à tes oreilles et non à ta bouche ! Comprends-moi bien, mais ne divulgue jamais mes paroles avec négligence »¹⁸⁷.

Comme souligné plus haut, la notion d'oralité, telle une médaille, a deux faces. Il va sans dire que si elle appelle à la parole, c'est qu'elle appelle aussi à l'écoute dans la mesure où l'acte de la parole n'atteint son plein accomplissement que lorsqu'il est soutenu en aval par celui de l'écoute. C'est la nécessité de l'écoute en tant que phase non active de l'oralité, que l'aïeule de Pokou souligne à travers cette remarque qu'elle fait à sa jeune élève. Et, l'avis d'Hampâté Ba ne diffère pas sur cette question. Si bien que lorsqu'il lui est demandé de donner des conseils aux jeunes générations qui s'intéresseraient à la tradition orale, il écrit que celles-ci « doivent apprendre à faire taire leur curiosité [...] pour *écouter avec une infinie patience* [l]es vieux. [...] Il faut *écouter* d'un bout à l'autre les propos du vieux, sans l'interrompre. [...] *écouter* simplement »¹⁸⁸. Nous notons l'insistance sur le verbe "écouter" qui revient à trois reprises dans le court passage composé de deux paragraphes (sept lignes pour le premier et dix lignes pour le deuxième) d'où est extrait ce relevé. Le conseil d'Hampâté Ba, en se limitant à l'action de l'écoute, insiste de manière insidieuse sur l'action de la parole, car les deux vont de pair.

Denys Ferrando-Durfort, dans la version illustrée qu'il propose de la légende de la reine Pokou, insiste lui aussi sur ces différents éléments relatifs à la place et à l'importance de l'oralité dans la tradition africaine. Abordant la question de l'éducation de Pokou, il écrit :

Il n'y a *pas d'école à Koumassi* [ville de l'actuel Ghana où est née Pokou et où elle a vécu jusqu'au moment de son exil]. *Chacun a le devoir d'apprendre aux plus jeunes, de transmettre ce qu'il a lui-même reçu auparavant [...]. Pokou [...] s'initie à la civilisation de l'Achanti, et d'abord aux arts qui montrent tous les symboles de la vie et de la mort. [...]. L'intelligence de Pokou est reconnue de tous. Les anciens l'autorisent à s'initier au sens des contes et des proverbes les plus subtils qui contiennent toute la philosophie Akan*¹⁸⁹.

Cet extrait montre comment, l'oralité constitue le premier moyen d'instruction de l'enfant dans la société Ashanti, et ce, malgré l'absence d'une catégorie précise à qui serait assignée cette mission tel que c'est le cas dans la société Mandingue traditionnelle où le griot

¹⁸⁷ Véronique Tadjou, *Reine Pokou. Concerto pour un sacrifice*, op.cit, p. 14.

¹⁸⁸ Amadou Hampâté Ba, *Aspects de la civilisation africaine*, op.cit, p. 45.

¹⁸⁹ Denys Ferrando-Durfort, *Pokou la Fondatrice*, Yaoundé-Paris, Denys Ferrando-Durfort et Savana S.A, 1989, pp. 18-20. Nous soulignons les expressions et phrases en italique.

joue le rôle de l'instructeur par excellence. Dans la société Akan, l'éducation se fait essentiellement à l'oral et, elle n'est l'apanage d'aucun groupe spécifique. La seule et unique exigence pour "l'instructeur" consiste à être plus âgé que son élève. Cet extrait fournit en outre des informations très importantes sur ce système éducatif. En effet, si selon certains points de vue, l'oralité demeure un système de communication dont les résultats restent évanescents entre autres, du fait de la fragilité de la mémoire et du manque de traces, dans ce passage, il ressort que le système éducatif basé sur l'oralité est structuré, hiérarchisé et même évalué. Pokou commence son "apprentissage" par les choses de la vie quotidienne. Ce n'est que lorsqu'elle a fait ses preuves dans la maîtrise de celles-ci, qu'elle est jugée digne, par "les Anciens", comme les désigne Ferrando-Durfort, de passer à une connaissance plus approfondie de la culture de son peuple : "la philosophie akan". Une philosophie qui ne s'acquiert qu'à travers « [l]es contes et [l]es proverbes les plus subtils »¹⁹⁰. Or les proverbes et les contes constituent une grande part de la tradition orale africaine dans laquelle ils occupent une place de choix.

Ainsi, dans le contexte traditionnel de la transmission du savoir, aucune parole ne doit être proférée sans fondement, sans un cadre défini et une portée précise. Tel le Verbe Divin qui n'est prononcé que pour se matérialiser et qui, une fois prononcé, « ne revient pas à [Dieu] sans effet, sans avoir accompli ce qu'[Il a] voulu et réalisé [S]a mission »¹⁹¹ la parole issue de ce que les ethnologues nomment l'"oralité", dans le contexte traditionnel africain, ne saurait être une parole inutile ou encore une parole dite à la légère. Elle ne naît pas non plus d'un acte vain et, c'est pour cette raison qu'il lui est confié la mission d'instruire et de transmettre la connaissance. De ce fait, dans la tradition africaine, l'oralité constitue une passerelle, un pont jeté entre les différentes générations. C'est avec elle et par elle que le transfert et la réception d'informations sont possibles entre les différentes classes d'âge en Afrique traditionnelle¹⁹².

En outre, ce fait semblait si probant pendant la période coloniale qu'il n'est pas passé inaperçu aux yeux du système colonial qui a fini par y avoir recours dans sa stratégie. Dans le deuxième chapitre intitulé « Presse coloniale et littérature orale » de son livre *La conquête de*

¹⁹⁰ Denys Ferrando-Durfort, *Pokou la Fondatrice*, op.cit, p. 20.

¹⁹¹ *La Bible de Jérusalem*, Livre d'Isaïe, Paris, Les Éditions du Cerf, 1998, p. 1308.

¹⁹² Sur ces questions, l'on pourrait, entre autres, recommander le livre suivant, Samba Diop, *Oralité africaine, entre esthétique et poétique*, Paris, L'Harmattan, 2011. Sur la quatrième de couverture de cet ouvrage, on peut lire « l'oralité devient, de ce fait, non plus la traduction de l'absence de l'écriture mais bien une transfusion des réalités renouvelées du passé, des aïeux vers les générations d'aujourd'hui et du futur. ».

*l'espace public colonial*¹⁹³, Hans-Jürgen Lüsebrink montre comment dans le projet colonial de la France en Afrique Occidentale Française, la presse a fini – à son insu – par devenir le vecteur de cette littérature orale. En effet, en même temps que le système colonial rejette l'idée d'une civilisation africaine et par la même occasion celle de tous ses moyens d'expression afin de mieux imposer sa civilisation à ses territoires sous contrôle, dans l'atteinte des objectifs découlant de sa stratégie éducative, le pouvoir colonial va encourager la divulgation de la littérature orale. Le but de ce programme est avant tout de permettre au système éducatif colonial de mettre en place « un enseignement colonial adapté aux besoins et aux mentalités des Africains »¹⁹⁴, mais aussi et surtout de mieux comprendre « la mentalité des écoliers, leurs façons d'agir, et de penser »¹⁹⁵. Ainsi, il apparaît que même le système éducatif colonial finit par reconnaître en ce qu'il avait combattu, une force inouïe, celle d'être une clé, un "sésame". L'objectif qui sous-tend ce revirement dans le projet colonial place une fois de plus l'Homme noir comme un simple sujet d'étude et a recours à la littérature orale uniquement comme une clé pour accéder à son étude.

Si l'oralité a été choisie par le système colonial en tant que le vecteur de tout savoir, de toute connaissance, tels que le concevaient "leurs sujets d'étude", les écoliers Africains de l'époque coloniale, c'est qu'elle constitue véritablement l'une des valeurs de l'Afrique notamment au cours de cette période coloniale et bien avant même. Et le système colonial, en adoptant cette position vis-à-vis de la littérature orale africaine, ne se trompait pas car Hampâté Ba souligne que c'est dans le message que véhicule l'oralité que se trouve « la connaissance profonde de l'âme africaine et [...] son identité »¹⁹⁶. Il ressort de cette assertion

¹⁹³ Hans-Jürgen Lüsebrink, *La conquête de l'espace public colonial*, Frankfurt am Main/ London, IKO – Editions Nota Bene, 2003. Dans ce livre, Lüsebrink s'appuie sur les prises de parole et les publications dans la presse et les revues africaines et françaises qui sont en rapport avec la littérature "africaine". On y voit donc le travail précurseur qui s'est fait (lentement) bien avant la naissance proprement dite de cette littérature. Lüsebrink montre que si avant les années 1960, la production littéraire africaine en tant que telle, sous forme livresque, est quasiment infime (il parle dans sa note de bas de page numéro un, à la page 11, de « 55 ouvrages publiés par des Africains en français avant 1960 dont 41 par des auteurs nés en Afrique Occidentale Française »), dans l'espace de la presse au contraire, elle fleurit. En s'intéressant à « des articles parus dans la presse métropolitaine et ouest africain (telle que) *Paris-Dakar*, (...) *le Périscope Africain* (...) *Liberté* » p. 14, le « *Bulletin de l'enseignement de l'AOF* » p. 16, il a pu relever qu'« approximativement 95% de la production littéraire africaine publiée entre 1913 et 1960 parut non pas sous forme de livres [...] mais essentiellement dans la presse. » p. 12.

¹⁹⁴ Hans-Jürgen Lüsebrink, *La conquête de l'espace public colonial*, *op.cit.*, p. 61

¹⁹⁵ *Ibid.*

¹⁹⁶ Amadou Hampâté Ba, *Aspects de la civilisation africaine*, *op.cit.*, p. 36.

la confirmation que l'oralité peut être perçue comme un moyen de connaissance de l'Homme noir ; autrement dit, un outil anthropologique qui permet de le sonder en profondeur tant il révèle de nombreuses informations le concernant. Lüsebrink souligne, par ailleurs, que la majorité des Africains ayant répondu à cet appel lancé par le système colonial ne se sont pas intégralement inscrits dans l'objectif que visait ce système et qu'ils ont été nombreux à l'avoir subverti¹⁹⁷. Cet acte pourrait s'expliquer par le refus de ces Africains de voir leur patrimoine culturel être instrumentalisé.

Il s'est agi, tout au long de cette étape de notre réflexion, de montrer la place et le statut de l'oralité dans la tradition africaine. Cette place et ce statut justifient le recours auquel l'oralité est sujette dans la littérature africaine, surtout pendant la période de la décolonisation et des indépendances, alors que de nombreux états africains connaissent une phase de quête identitaire.

II. JACK GOODY DISCUTÉ

L'ethnologie, en tant que science sociale ayant pour but la connaissance et la compréhension de l'Homme à travers l'étude des cultures non-européennes, a fini par donner naissance, dans la pratique, à la théorie du "Grand Partage". Celle-ci naît d'une approche et d'une appropriation, peu "conventionnelle" de ce qui constitue selon Gérard Lenclud « l'essentiel de la *méthode* ethnologique [à savoir] l'éloignement du regard »¹⁹⁸ de l'ethnologue vis-à-vis de la culture étudiée. Autrement dit, le Grand Partage naît dès lors que les ethnologues, au cours de leurs investigations, ne font pas preuve de l'impartialité requise par leur discipline face à la différence culturelle. Ce manque de recul finit par créer une déformation du prisme de leur observation à un point tel qu'ils en arrivent à impulser à leur "méthode" les caractères d'une synecdoque. C'est ainsi que, comme l'affirme Gérard Lenclud, bon nombre d'ethnologues finissent par « donner un contenu objectif à cette altérité

¹⁹⁷ Hans-Jürgen Lüsebrink, *La conquête de l'espace public colonial, op.cit*, voir pp. 67-76.

¹⁹⁸ Gérard Lenclud, « Le grand partage ou la tentation ethnologique » dans Gérard Althabe, Daniel Fabre, Gérard Lenclud (Dir.), *Vers une ethnologie du présent*, Paris, Editions de la Maison des Sciences de l'Homme, 2015, p. 9.

entre leur propre société et non seulement les sociétés qu'ils étudient, mais *toutes* les sociétés que *tous* les ethnologues étudient »¹⁹⁹. Dès lors, il surgit une division dichotomique du monde sur le plan socio-culturel.

D'une part, il existe les sociétés dites "historiques" ou le « monde civilisé »²⁰⁰ – selon les terminologies de Lenclud – qui désignent *la* grande société à laquelle appartient *tous* les ethnologues, et de l'autre, on recense les sociétés dites "ethnographiables" (ou *la* « société primitive »²⁰¹) qui représentent la société de tous les peuples pouvant correspondre comme objet d'étude de cette science sociale. La théorie du Grand Partage n'envisage aucune autre altérité que ces deux "parties", l'une à laquelle l'ethnologue ou l'anthropologue appartient et l'autre à laquelle appartiennent tou(t/s) ce(ux) qui semble(nt) différent(s) de ce qu'on pourrait nommer le point de repère de ce dernier. De cette approche marquée par cette distinction se forment d'un côté les sociétés dites "supérieures" et de l'autre, celles dites "inférieures". Si à ses débuts, l'ethnologie cherche à comprendre l'Homme (avec un grand h) et que pour ce faire, elle s'intéresse aux sociétés qui ne font pas partie de la civilisation dans laquelle cette science voit le jour.

À partir du siècle des Lumières, l'ethnologie finit par attribuer certaines caractéristiques à ces sociétés. Ces caractéristiques vont se muer en des axiomes et soutenir, voire consolider la théorie du Grand Partage. Concernant ces caractéristiques que l'ethnologie attribue aux sociétés qu'elle étudie, Michel de Certeau en distingue quatre que sont « l'oralité [...], la spatialité [...], l'altérité [...] et l'inconscience »²⁰². À ces quatre éléments qui représentent et résument ce qu'il nomme la « société sauvage, ou primitive, ou traditionnelle » – et qui sont « le champ scientifique [de] l'ethnologie »²⁰³, se trouvent opposés quatre autres critères qui eux désignent la société à laquelle appartient l'ethnologue ; ce sont « l'écriture, la temporalité, l'identité et la conscience »²⁰⁴. Ainsi, l'un des éléments fondamentaux qui soutient cette dichotomie socio-culturelle réside-t-il dans la question relative à l'oralité et à

¹⁹⁹ Gérard Lenclud, « Le grand partage ou la tentation ethnologique », loc. cit, p.10.

²⁰⁰ *Ibid*, 14 et 16.

²⁰¹ *Ibid*, p. 16 et 24.

²⁰² Michel de Certeau, *L'écriture de l'histoire*, Paris, Gallimard, 1975, p. 215.

²⁰³ *Ibid*.

²⁰⁴ *Ibid*.

l'écriture. Et c'est l'un des sujets auxquels s'est consacré Jack Goody. Alors, Jack Goody est-il pour ou contre le Grand Partage, particulièrement sur la base de cette question relative à l'oralité et à l'écriture ? Dans le contexte actuel de notre réflexion, nous nous efforcerons de faire ressortir sa position face à ces questions. Par ailleurs, notre société actuelle, telle que configurée, laisse-t-elle encore une place (de choix) à ces questions ?

Face à la question du Grand Partage, la position de Jack Goody se révèle être l'une des plus difficiles à cerner tant il a un point de vue évolutionniste. En se référant à ses principales réflexions, à la plupart de ses travaux portant sur les comparaisons entre la pensée sauvage et la raison graphique, on pourrait le percevoir comme un défenseur de cette théorie du Grand Partage car il en résulte une comparaison élogieuse en faveur de l'écriture. Cependant, Goody s'oppose de manière très formelle à cette théorie. Selon lui, sa réflexion sur la raison graphique et la pensée sauvage ne vise aucunement à « divise(r) le monde en cultures orales et cultures de l'écrit ou de l'imprimé, puisque dans toutes les cultures, les individus communiquent oralement »²⁰⁵. L'intérêt de Jack Goody pour cette question se situerait plutôt à un autre niveau et il ne consiste surtout pas à opposer diamétralement des cultures. Pour lui, sa démarche vise plutôt à souligner les différences qui existent entre les différents types de sociétés tout en se basant sur les changements qui interviennent dans leurs modes de communication. Une démarche qui a pour but la compréhension de « l'histoire de la culture humaine »²⁰⁶. Ainsi Jack Goody se pose-t-il lui-même comme un auteur se situant hors de cette théorie. Cependant, entre cette position et la lecture des travaux de Goody, apparaît un fossé qui peut se révéler très important. Mais avant d'entrer plus profondément dans la pensée de Goody, intéressons-nous à la notion du "folklore" chez lui.

Selon Goody, le folklore « désigne généralement *certaines des activités parlées* (ou non-écrites) *des cultures complexes et lettrées*, où seule une minorité sait lire et où le reste de la population est non lettrée, "illettrée", situation fréquente dans la paysannerie des cultures d'après l'Âge de bronze, en Europe et en Asie »²⁰⁷. Il ressort d'une telle assertion qu'on ne saurait parler de folklore en se référant à tout type de société. Le terme "folklore", selon Goody, est restreint à des peuples spécifiques, des peuples issus de cultures à la fois

²⁰⁵ Jack Goody, *Mythe, rite et Oralité. Myth, ritual and the oral*, Nancy, Presses Universitaires de Nancy et Editions Universitaires de la Lorraine, 2014 (2010), p. 80.

²⁰⁶ Jack Goody, *Mythe, rite et Oralité, Myth, ritual and the oral, op. cit*, p. 80.

²⁰⁷ Jack Goody, *Mythe, rite et Oralité, Myth, ritual and the oral, op. cit*, p. 43.

"complexes et lettrées" comme il le dit, et à défaut de les nommer clairement, il les situe historiquement et spatialement. En regardant tous ces détails de plus près, il ressort que même si la notion de "folklore" selon Jack Goody n'a de rapports qu'avec l'oralité, l'on ne saurait parler de folklore en faisant allusion à l'Afrique (en tout cas à l'Afrique traditionnelle) bien que cette dernière soit reconnue comme étant de tradition orale. Pour nous, il s'agit tout simplement d'une approche restrictive du terme "folklore". Nous considérons que le folklore va au-delà d'"une simple activité" comme le dit Goody. Il a à voir, d'une manière plus générale, avec la culture, c'est à dire avec des éléments de natures variées, constitutifs de l'identité d'une population donnée, qu'ils soient de tradition purement orale ou écrite ou encore, qu'ils appartiennent aux deux. Si bien que quelle que soit sa caractéristique, chaque peuple est porteur d'une culture et est donc, à ce titre, concerné par le folklore.

De plus, il apparaît qu'une grande (voire la plus grande) partie des réflexions scientifiques de Goody porte sur l'opposition entre l'écrit et l'oral. Et, même si ce dernier insiste sur le fait qu'il ne s'inscrit pas dans une démarche sous-tendue par la dichotomie entre l'oral et l'écrit, il ressort en le lisant et en analysant ses points de vue, qu'il y prédomine un jugement de valeur impliquant ces deux réalités. Jack Goody soutient notamment que la tradition orale, qu'il appelle le « lecto-oral »²⁰⁸ est essentiellement le fruit des sociétés lettrées ou des sociétés non lettrées ayant eu un contact avec une quelconque forme d'écriture au cours de leur évolution (avant le contact avec les grandes puissances colonisatrices européennes). Il va sans dire que pour les autres, c'est-à-dire les peuples qui n'ont connu aucune forme d'écriture, hormis avec l'Occident, l'on ne saurait parler de tradition en se référant au savoir qui y est véhiculé depuis des temps très anciens ? Ce propos de Goody vise à déconstruire l'existence d'un savoir solide et fiable chez ces peuples, en soutenant que les informations véhiculées par le seul mode oral de communication ne sont pas rigoureusement vérifiables. C'est ce qui l'emmène à focaliser son argumentation sur le fait qu'avec l'écrit, le caractère vérifiable du discours tenu oralement devient possible et rend ainsi ce discours digne de confiance.

Cette idée traverse en filigrane presque tout le livre de Jack Goody. À ce propos, il écrit par exemple que les textes oraux véhiculés dans les cultures strictement orales ne

²⁰⁸ Jack Goody, *Mythe, rite et Oralité, Myth, ritual and the oral*, op. cit, p. 42.

permettent pas un « retour à un *original immuable* »²⁰⁹, contrairement aux « récitations orales dans les sociétés de l'écrit [qui permettent] de renvoyer la transmission orale à un *original* »²¹⁰, ou encore qu'avec un texte oral sous-tendu par « un texte écrit, le conteur [...] peut toujours retourner à *l'original* pour corriger l'histoire [...] racontée, ce qui est tout à fait impossible dans les cultures purement orales »²¹¹. Pour Goody, l'écriture apporte une plus value aux cultures orales dans la mesure où elle a la capacité de "fixer" les textes oraux, de les pérenniser.²¹² Ainsi, avec l'oralité stricte, on se retrouve en présence d'une multitude de versions dont Goody remet en doute la source car selon lui, ces versions n'ont pas de références strictement vérifiables tandis qu'avec l'impulsion de l'écrit, naît un modèle "original", un référent immuable qui viendrait légitimer la multitude de ces versions orales. Il ressort de tout ce qui précède que le souci majeur qui anime Goody est bien évidemment la quête de « l'exactitude dans la mémorisation »²¹³ ; la quête quasi-récurrente d'une originalité.

N'oublions cependant pas que Goody est issu d'une société qui se réclame foncièrement de l'écrit et qu'il porte sa réflexion sur des sociétés qui se réclament de l'oral. Dès lors, et au vu de sa posture, une question surgit inévitablement : Jack Goody, en se proposant d'étudier les « différences entre les sociétés sans écritures et celles qui en sont dotées, y compris [l]es différences dans leurs formes orales »²¹⁴, tient-il compte de ces différences culturelles dans ses approches ? Autrement dit, sa conception de notions telles que le "modèle", le "référent", "l'original"²¹⁵ sur lesquelles il semble se fonder se trouve-t-elle en conformité avec la conception qu'ont les cultures sur lesquelles il mène ses réflexions de ces notions ?

²⁰⁹ Jack Goody, *Mythe, rite et Oralité, Myth, ritual and the oral*, op. cit, p. 46. Nous soulignons les mots et expressions en italique.

²¹⁰ Ibid. Nous soulignons le mot en italique.

²¹¹ Jack Goody, *Mythe, rite et Oralité, Myth, ritual and the oral*, op.cit, p. 164. Nous soulignons le mot en italique.

²¹² Jack Goody souligne cependant le caractère difficile que pourrait revêtir ce processus de transcription car il faudra compter avec la « variabilité [des] aspects » d'un texte oral d'un récitant à un autre. Voir aussi Jack Goody, *Entre l'Oralité et l'écriture*, Presses Universitaires Françaises, 1994, notamment les pages 91-119.

²¹³ Jack Goody, *Mythe, rite et Oralité, Myth, ritual and the oral*, op.cit, p. 47.

²¹⁴ Jack Goody, *Mythe, rite et Oralité, Myth, ritual and the oral*, op. cit, p. 80.

²¹⁵ Ces expressions traversent en filigrane toute l'œuvre de Goody.

La position de Jack Goody, telle qu'elle apparaît ici, remet implicitement à jour des comparaisons qui peuvent tendre vers la discrimination. Car, il ne se contente pas uniquement de mettre côte à côte deux sociétés différentes en faisant ressortir leurs similitudes et leurs divergences et surtout ce qui les rend[rait] complémentaires (ou non). Insidieusement, sa démarche fait l'apologie de l'une des sociétés au détriment de l'autre, de celle qui a à la fois l'oral et l'écrit au détriment de celle qui possède uniquement l'oral. L'on se retrouve dans un discours où sont vantées les possibilités que l'écriture a offertes à l'une et dont l'autre reste privée justement parce qu'elle ne la possédait pas. En effet, Goody insiste sur le fait que l'écriture permet de contrôler de l'information, de recourir à un modèle immuable. Avec l'adjonction de l'écriture, l'apprentissage que véhicule l'oralité s'ancre dans un modèle fixe, plus rigide et plus stable. Ce qui est mis en cause dans ce point de vue Goody c'est le caractère non fixe de la parole dite.²¹⁶ Ainsi, Jack Goody ne fait pas que nier l'idée de l'existence d'une tradition qui tire sa source uniquement d'un savoir véhiculé de manière exclusive par la voix au sein de certaines cultures. Mais il (dé)montre aussi que l'oralité sans l'écriture ne produit qu'un savoir non sérieux. Ce faisant, c'est tout le fondement de la culture orale qu'il remet en question.

Toutefois, cette position de Goody trouve son contrepoint dans la position d'Hampâté Ba vis-à-vis de l'oralité. Lorsqu'il compare à son tour les valeurs sociales de l'écrit et de la parole, Hampâté Ba soutient que :

dans les civilisations orales, *la parole engage l'homme, la parole est l'homme*. D'où le respect profond des récits traditionnels légués par le passé. [Alors que] dans la civilisation moderne, *le papier* s'est substitué à la parole. C'est lui qui *engage l'homme*. Dès lors, peut-on dire en toute certitude, dans ces conditions, que la source écrite est plus *digne de confiance* que la source orale constamment contrôlée par le milieu traditionnel.²¹⁷

Si Goody critique le caractère évanescent de la parole, Hampâté Ba s'inquiète quant à lui de la valeur morale qui est accordée à l'écrit. Selon Ba, en effet, même si tous ces actes,

²¹⁶ On peut noter une nette similitude entre la position de Goody vis-à-vis de l'écrit et de l'oral, et celle de Michel de Certeau dans *L'écriture de l'histoire*, *op.cit.* À titre d'exemple, nous pouvons citer ce bref relevé textuel : « Dès qu'il s'agit d'écrits, l'investigation n'a plus besoin d'aller poser un implicite [...] en dessous des phénomènes » p. 216. Autrement dit, contrairement à l'oral, l'écrit s'auto-légitime. Ou encore, « l'opération scripturaire [...] produit, préserve, cultive des "vérités" non périssables », tandis que l'oralité représente « une rumeur de paroles évanouies aussitôt qu'énoncées, donc perdues à jamais » p. 218.

²¹⁷ Amadou Hampâté Ba, *Aspects de la civilisation africaine*, *op.cit.*, p. 25.

l'oral et l'écrit, sont des voies d'expression d'une pensée intérieure, la parole reste intrinsèque à l'homme tandis que l'écrit, avec les nouvelles formes qu'il peut revêtir, tend à se présenter ou à être appréhendé comme une activité extérieure, et cela semble être encore plus probant à notre époque. Prenons par exemple, l'acte de l'écriture numérique qui prolifère dans notre société contemporaine et qui tend à surpasser celui de l'écriture manuelle. Les ordinateurs, les téléphones et les nouveaux moyens électr[on]iques, grâce à l'option de l'alphabet prédéfini, permettent aux usagers de saisir les deux premières lettres du mot souhaité. Le logiciel, jouant de la probabilité, propose alors un ou plusieurs mots pouvant être celui que l'utilisateur souhaite écrire tout en lui laissant la possibilité de faire son choix. Cependant, il arrive qu'en dépit du choix personnel de l'utilisateur, la correction automatique, c'est-à-dire le choix du logiciel, de la machine, se substitue insidieusement à celui de l'utilisateur. Et, ce n'est qu'après coup, bien souvent, que ce dernier s'en rend compte. Dans ce genre d'incident, toute la faute est entièrement rejetée sur le logiciel. Lorsque cela se produit, par exemple au cours d'un échange instantané écrit (SMS), le seul recours qui s'offre à l'utilisateur est d'envoyer un autre message à son interlocuteur avec la syntaxe correcte tout en accusant le correcteur automatique de sa machine pour justifier l'erreur survenue.

Nous ne contestons pas par-là que même dans le discours oral, des erreurs peuvent survenir. Mais la différence entre les deux cas de figures réside dans le fait qu'avec le langage oral, l'émetteur ou le locuteur se contente juste de s'excuser sans chercher à connaître le responsable de son erreur. Au pire, il accuse sa langue d'avoir fourché. Mais accuser sa *langue*, n'est-ce pas assumer cette erreur ? Par ailleurs, c'est la question de la légitimité de ces deux sources (orale et écrite) que souligne la dernière partie de la citation d'Hampâté Ba. Pour lui, l'écrit en tant que trace, s'auto-légitime car il ne se réfère qu'à lui seul. Tandis que l'oral est légitimé par toute une "communauté", un réseau de personnes que l'expérience dans le domaine de l'oralité pose comme des référents. Selon le point de vue des traditionalistes, l'oralité doit être perçue comme un système soutenu par une interaction active. Un système que Samuel-Martin Eno-Belinga qualifie de « véritable musée vivant »²¹⁸. Dès lors, la question de la fiabilité des sources orales qui importe tant à Goody ne trouve-t-elle pas une ébauche de réponse ? Le contrôle récurrent fait par les "traditionalistes", c'est-à-dire les spécialistes des questions touchant à la tradition, ne constitue-t-il pas un travail critique ?

²¹⁸ Samuel-Martin Eno-Belinga, *Comprendre la littérature orale africaine*, Les Classiques Africains/Éditions Saint Paul, Paris, 1978, p. 17.

Dans la mesure où ce contrôle dont parle Hampâté Ba pourrait être perçu comme un moyen de stabilisation du caractère fluctuant de l'oralité²¹⁹. En effet, cette intervention "constante" des traditionalistes sur les sources orales ne constitue-t-elle pas le moyen de les éprouver, de les remettre en question et de les stabiliser tout en favorisant la créativité qui est le propre de la tradition orale ?

Il ressort de ce débat que quel que soit le point de vue auquel on se rapporte (concernant les critiques convoqués), une comparaison entre l'oral et l'écrit est perceptible en filigrane. Pourtant chacun de ces deux systèmes possède aussi bien des avantages que des failles. Amadou Hampâté Ba, contrairement à Goody, ne fait pas d'hierarchisation entre ces deux systèmes. Toutefois, il convient de souligner que si dans son processus de comparaison, Goody fait l'éloge de l'écriture au détriment de l'oralité, il ne s'inscrit cependant pas dans une position assez tranchée, et n'oppose pas catégoriquement ni publiquement ces deux cultures. À cet effet, pour répondre à la question posée plus haut de savoir la position de Jack Goody vis-à-vis de la théorie du Grand Partage, nous pouvons affirmer que Goody n'est certes pas un fervent défenseur de cette théorie mais sa démarche tend à s'insérer dans ce que Gérard Lenclud perçoit comme une théorie du Grand Partage selon la mode contemporaine²²⁰. Selon lui, de nos jours, la théorie du Grand Partage existe toujours mais elle abandonne certains de ses paradigmes initiaux, surtout ceux qui tendent à une classification stricte entre l'écrit et l'oral. Cette nouvelle théorie du Grand Partage se manifesterait à travers d'autres paradigmes entre autres, une meilleure connaissance « d'"eux" » ou encore la « reconstru[ction] conceptuelle d'une différence »²²¹. Ainsi, Goody s'éloigne-t-il de l'approche traditionnelle de

²¹⁹ Ce point de vue constitue une ébauche à une réflexion personnelle sur une des thèses développées dans la *Raison graphique ou la domestication de la pensée sauvage*, Paris, Les Editions de Minuit, 1979 de Jack Goody. Dans ce livre au sous-titre fort évocateur, Goody essaie de montrer que même si toutes les cultures sont dotées d'intellectuels et possèdent en puissance l'esprit critique, les sociétés de « lecto-oral » ont réussi à passer du stade primaire, ou encore "sauvage" de la pensée grâce la mise en pratique effective de l'activité critique. Cette activité critique ne se concrétise que par le biais de l'écriture (sous quelle que forme que ce soit) qui offre un accès à « un champ intellectuel plus étendu ». Ainsi selon Goody, c'est grâce au doute ontologique que l'écriture, en tant qu'activité, offre à l'Homme vis-à-vis de sa propre création (p. 87), que certaines sociétés ont pu dompter leur "pensée sauvage" en l'adaptant à un usage conforme à leurs besoins. En posant de la sorte l'écriture comme la condition *sine qua non* à la constitution d'une pratique critique, Goody soutient implicitement que l'esprit critique des sociétés de tradition purement orale reste au stade d'"esprit" sans atteindre celui d'activité, c'est-à-dire qu'il reste au stade virtuel sans avoir la capacité de s'actualiser en une situation concrète.

²²⁰ Gérard Lenclud, « Le grand partage ou la tentation ethnologique », loc.cit, pp. 29 à 35.

²²¹ Gérard Lenclud, « Le grand partage ou la tentation ethnologique », loc.cit, p. 29 pour les deux citations.

la théorie du Grand Partage en évitant de fonder sa démarche sur le pré-requis d'une opposition farouche entre l'oral et l'écrit. En revanche, sa démarche semble motivée par la mise en exergue d'une différence entre ces deux systèmes. Cette différence ne se veut pas un acquis, voire un axiome qu'on appliquerait à toutes les sociétés qui s'y prêteraient. Il s'agirait d'une différence issue d'une comparaison plus ou moins minutieuse entre l'écrit et l'oral.

Cependant, la thèse de Goody reste élogieuse vis-à-vis de l'écriture et fustige l'oralité. Elle tire son fondement du caractère plus ou moins "stable" de l'écriture. Cependant, la configuration de notre époque actuelle, avec toutes les potentialités et les opportunités, qu'elle offre, ne montre-t-elle pas des limites dans le point de vue soutenu par Goody ? Ce serait adopter une attitude de déni en refusant de reconnaître que l'écrit a bel et bien fait sa mue depuis lors. En effet, notre contemporanéité fait une expérience toute autre de l'écrit. À la "culture orale" et la "culture papier " que possède notre société depuis longtemps, s'est ajoutée une autre, celle dite "numérique"²²².

De prime abord cette culture numérique, qui a vu le jour au XIX ème siècle et qui a su rapidement s'imposer, peut aisément s'appréhender comme une autre forme de la culture papier dans la mesure où l'ordinateur qui est la principale interface de cette culture numérique semble être le descendant moderne de la traditionnelle machine à écrire. Cependant une grande différence existe entre ces deux cultures : elles n'appartiennent pas en réalité au même registre. Autrement dit, elles n'ont pas recours – pour leur fonctionnement – aux mêmes supports ; ce qui crée inéluctablement des différences notoires entre elles. En dépit de leur apparente similitude, un fossé profond sépare la culture numérique de la culture papier sans pour autant les éloigner ou encore diamétralement les opposer²²³. La culture numérique se présente comme une embouchure de la culture orale et de la culture écrite citées ci-dessus dans la mesure où par son hybridité, qui naît en réalité du fait qu'en plus d'avoir ses spécificités propres, elle a fait sienne certaines des spécificités de ces deux autres cultures.

²²² Frédéric Pascal, « Culture papier et culture numérique, essai de documentation des déplacements de perspective », disponible sur implications-philosophiques.org, article consulté le 30 Juin 2018.

²²³ Frédéric Pascal, tout au long de son article ci-dessus mentionné (notamment à partir de la deuxième partie), fait une présentation assez claire et détaillée de ces relations ambiguës qu'entretiennent la "culture papier" et la "culture numérique".

Attardons-nous d'abord sur l'écriture, cette faculté que la culture numérique a en commun avec la culture papier. Si l'ordinateur permet d'avoir des textes saisis qui en apparence ne diffèrent en rien d'un texte saisi à l'aide d'une machine à écrire traditionnelle – du fait de la standardisation typographique – il n'en demeure pas moins que la face cachée de l'iceberg est soutenue par des programmes incompréhensibles pour l'utilisateur ordinaire. Ainsi selon un processus assez complexe, chaque lettre, chaque mot, chaque phrase d'un texte numérique n'est en réalité, en arrière-plan, qu'une suite...de chiffres ; des algorithmes. De plus, contrairement à l'écriture traditionnelle, l'écriture numérique revêt, à une échelle plus grande, la flexibilité du langage oral. Celle-là même que Goody remet en cause afin de donner plus de prestige à l'écrit. Aujourd'hui, avec les ordinateurs, internet et les nouvelles formes de sociabilité qu'ils génèrent²²⁴, l'écriture n'est plus cette trace indélébile fixée par la rémanence d'un quelconque matériau. En quelques secondes, il est possible d'obtenir différentes versions écrites (par la même personne) d'un seul et unique fait, ou, avoir une version qui change d'un moment à un autre ou encore, d'avoir une version qui disparaît tout simplement. Pour illustrer ce point de vue, nous pouvons notamment nous intéresser à l'acte d'écrire sur les réseaux sociaux et autres blogs qui constituent, à bien des égards, une part importante dans la constitution de l'identité de notre époque contemporaine.

Sur les réseaux sociaux et autres blogs, il est permis à l'utilisateur de modifier à volonté et sans restriction de délais, ses écrits ou publications (encore appelés *posts* ou "billets") d'une part, et de l'autre, s'il en choisit l'option dans ses paramètres, il a la possibilité d'avoir une parfaite mainmise sur les avis (les "commentaires") que font les lecteurs de ses publications. L'utilisateur peut entre-autre, après la lecture de ces avis, décider ou non de les faire apparaître sur sa page, ou il peut tout simplement supprimer un avis qu'il ne trouve plus adapté au contexte de la publication à laquelle celui se rapporte. Un constat semble s'imposer de plus en plus à notre époque : nous sommes dans l'ère de la manipulation – à l'extrême – de l'écrit et

²²⁴ Du 19 au 21 Octobre 2016, de nombreux chercheurs en Sciences humaines et en Arts se sont retrouvés à l'université Félix Houphouët Boigny d'Abidjan (Côte d'Ivoire) à l'occasion d'un colloque sur le thème : « les réseaux sociaux en ligne, entre sociabilité, intimité et écriture de soi : problèmes et histoire des nouvelles transparences ». Au fil des différentes communications proposées, il est ressorti que le rapport à l'écriture qu'occasionnent cette techn(olog)ie joue un rôle important dans la construction et la constitution de ces nouvelles sociabilités.

aussi de l'oral. Et nous pouvons nous demander si nous ne voyons pas se réaliser l'ère que décrivait Georges Orwell dans son célèbre roman *1984*²²⁵.

Ainsi le point de vue de Goody selon lequel l'écrit, contrairement à l'oral, représente l'original car il est stable et que, de ce fait, il est possible d'y revenir autant de fois qu'on le souhaite afin de parer aux défaillances de la mémoire ne se pose plus comme un axiome. La naissance de cette nouvelle culture "numérique", plus médiatique et hybride, car à la charnière de l'écrit et de l'oral, en a montré les limites. De nos jours, nous pouvons postuler que l'écrit, tout comme l'oral, est à prendre avec beaucoup de parcimonie dans la mesure où ils sont tous les deux marqués par le sceau de ce que nous pouvons appeler le "doute ontologique" concernant leur existence matérielle en tant que caractéristique de leur valeur de conformité. Cela à cause de la « fluidité [des] changements imprévisibles [ainsi que de la] nature éphémère »²²⁶ de la culture numérique. De plus, avec les ordinateurs et internet, nous pouvons affirmer, toujours avec Geneviève Pigeon qu'« aujourd'hui, il ne suffit plus de dire qu'une chose est écrite pour affirmer qu'elle a une valeur de vérité ; la mobilité de l'écrit, sa mouvance, en font un lieu d'expression hybride, entièrement libéré des contraintes matérielles imposées par le support papier ».²²⁷ Ainsi, les configurations médiatiques actuelles tendent finalement à effacer la frontière que Goody tient pour vraie entre "oralité" et "écriture".

²²⁵ George Orwell, *1984*, Paris, Gallimard, 1950. Dans cette dystopie, le parti totalitaire de l'Océania, l'ANGSOC, dans son projet de mainmise totale sur le peuple, met un point d'honneur à ce que nous pouvons nommer sa domination psychique. Le parti impose au peuple ce qu'il doit penser en se faisant lui-même la source unique et unilatérale d'où puisse émerger toute pensée d'une part, et de l'autre, le point vers lequel converge toute pensée. C'est ainsi que les archives nationales officielles sont constamment remaniées, voire truquées, et les informations qu'elles contiennent, modifiées, "mises à jour". Ce faisant, le passé et même le présent ne sont plus le fait d'expériences ou de situations concrètes vécues, mais ils sont des "inventions" du parti, qui les "écrit" selon son bon vouloir et les modifie dans les mêmes conditions. L'attitude requise de la part du peuple face à ces changements *in extremis* de l'Histoire est très significative car c'est elle qui met en exergue le caractère aléatoire que revêt l'écrit (en quoi Goody a tant confiance) dans ce roman. Chaque nouvelle version "anéantit" la précédente, mieux la fait littéralement disparaître. Autrement dit, en dépit des changements multiples et répétitifs, chaque nouvelle version doit être considérée comme la seule et unique. Comme la version qui existait hier et celle qui existera demain. Dans un tel contexte, l'écrit devient aussi fugace que l'oral, en tout cas, tel que le perçoit Jack Goody.

²²⁶ Geneviève Pigeon, « La culture numérique comme émergence d'une nouvelle "Oralité" : une nouvelle articulation du mythe ? », dans *Implications philosophiques*, disponible en ligne sur <http://www.implications-philosophiques.org/actualite/une/une-nouvelle-oralite/>, p. 2. Article consulté le 8 juillet 2018.

²²⁷ Geneviève Pigeon, « La culture numérique comme émergence d'une nouvelle "Oralité" : une nouvelle articulation du mythe ? », loc. cit, p. 2.

2^{EME} PARTIE : PARCOURS INTERMÉDIAL DE L'ŒIL : DE LA LECTURE AU VISIONNAGE

La première partie consacrée aux questions théoriques et méthodologiques a contribué à fixer notre réflexion sur le plan scientifique. Dans cette deuxième partie, nous nous attelons à l'analyse des différentes pratiques intermédiatiques à l'œuvre dans notre corpus ainsi que leurs impacts sur les processus d'écriture et de création des auteurs.

CHAPITRE 1 : CE QUE PEUVENT LES MÉDIAS

Selon le point de vue de l'intermédialité, il n'existe aucun média "pur". Les médias se présentent comme des passerelles qui admettent et prennent des chemins de traverse provenant ou se dirigeant vers d'autres médias²²⁸. Ce chapitre qui traite des possibilités intermédiatiques nous amène à réfléchir d'une part, sur le mode d'expression des différents médias et/ou formes médiatiques présent(e)s dans les médias de notre corpus ainsi que leurs résultats. La publicité, la musique et le chant sont étudiés.

I. LA Publicité DANS *AYA DE YOPOUGON* : ENTRE MISE EN ABYME ET TECHNIQUE NARRATIVE

Le film d'animation *Aya de Yopougon* contient quatre plages publicitaires, (la bière Solibra (quarante-huit secondes), le savon Monganga (soixante-quatre secondes), la BIAO (onze secondes) et la margarine Blue Band (douze secondes), alors que la bande dessinée *Aya de Yopougon* n'en contient que deux, celle de la bière Solibra à la première planche²²⁹ du tome²³⁰ 1 et celle de la crème pour bébé, "Bébé d'or", à la première vignette²³¹ de la planche

²²⁸ André Gaudreault, Phillipe Marion, « Cinéma et généalogie des médias », dans *Médiamorphoses* N°16, Avril 2006, pp. 24-30. Jürgen Ernst Müller, « Vers l'intermédialité », *Médiamorphoses* N°16, Avril 2006, pp. 99-110.

²²⁹ La planche de bande dessinée est l'équivalent de la page d'un roman. Elle est souvent composée de plusieurs bandes horizontales qui sont à leur tour subdivisées en vignettes. Ce type d'agencement de la planche de bande dessinée est celui qui est le plus répandu, cependant chaque auteur peut organiser la sienne selon ses choix ou ses objectifs de narration.

²³⁰ Pour les bandes dessinées dont le récit s'étend sur plusieurs albums (une série), l'expression "tome", généralement suivie d'un numéro désigne le numéro de chaque album selon son ordre de publication dans la série

²³¹ La vignette (ou encore la case) de la bande dessinée est le carré (ou souvent le rectangle) qui, sur la planche, contient un dessin représentant un moment précis du récit, une séquence. Une planche peut contenir

29 du tome 2. De nombreuses autres affiches publicitaires jalonnent aussi bien la bande dessinée que le film²³².

Le *Grand Dictionnaire Universel du XIX^{ème} siècle* définit la publicité comme le « caractère de ce qui est public », la « notoriété résultant de la publication par le moyen de la presse ou d'autres moyens de divulgation » ou encore l'« ensemble de[s] moyens employés pour faire connaître une entreprise »²³³. Dans l'édition de 1994 du *Grand Larousse Universel*, l'on peut lire, toujours en ce qui concerne la définition de la publicité, qu'elle désigne le « caractère de ce qui est notoire, connu du grand nombre », le « caractère de ce qui se fait en présence du public » ou encore, une « activité ayant pour but de faire connaître une marque, d'inciter le public à acheter un produit, à utiliser un tel service »²³⁴. Il ressort des définitions ci-dessus que jusqu'à la deuxième moitié du XX^{ème} siècle, le terme "publicité" se définissait d'abord par son rapport avec la notion de public, de grand nombre de personnes, au détriment de son action dans les affaires commerciales.

En revanche, l'édition 2017 du *Petit Larousse Illustré* met en avant cette dimension commerciale de la publicité et en fait le premier sens mot.²³⁵ Les différentes éditions du dictionnaire *Le Robert* consultées nous donnent toutes les définitions suivantes « caractère de ce qui est public, [...] de ce qui n'est pas tenu secret » ; « Cour. : le fait d'exercer une action sur le public à des fins commerciales ; le fait de faire connaître [un produit, un type de produits] et d'inciter à l'acquérir »²³⁶. Nous constatons que le domaine dans lequel cette

une ou plusieurs vignettes . Lorsque la planche contient plusieurs vignettes , ces dernières sont généralement séparées les unes des autres par le cadre (les bordures noires) du carré ou du rectangle et par un espace blanc (celui de la planche). Il peut arriver que les vignettes n'aient pas de bordures.

²³² Dans la bande dessinée, voir pour le premier tome : la planche 39 (les cases 2 et 3), la planche 40 (la case 2), la planche 43 (la case 1), les planches 46 et 58 (les cases 5), la planche 59 (la case 1), la planche 64 (la case 1), la planche 88 (la case 1). Pour le tome 2 : la page de couverture, les planches 42 et 58 (les cases 1), la planche 78 (la case 1) et la planche 94. Ce relevé est constitué de diverses affiches de grandes firmes mais aussi de celles de petits commerces.

²³³ *Grand dictionnaire universel du XIX^{ème} siècle*, XIII – première partie POUR. – RECH., Genève – Paris, Slatkine, 1982, p. 389 pour les trois citations successives.

²³⁴ *Grand Larousse Universel*, Tome 12, Paris, Larousse, 1994, p. 8562 les trois citations successives.

²³⁵ *Le Petit Larousse Illustré*, Paris, Larousse, 2016, p. 946.

²³⁶ Respectivement, *Le Grand Robert de la langue française*, deuxième édition, tome cinq, Paris, Le Robert – VUEF, 2001, p. 1380, *Le Petit Robert 2013*, Paris, Le Robert – SEJER, 2011, p. 2066.

notion est la plus utilisée est celui du marketing. Dans sa thèse de doctorat en psychologie sociale qu'il consacre à la publicité en 1975, Daniel Caumont la définit comme « un moyen de communication diffusant des messages à vocation commerciale en utilisant le canal des grands médias existants »²³⁷. De ce fait, elle représente pour lui, une « technique de persuasion »²³⁸ à laquelle les entreprises ont le plus souvent recours dans leurs démarches commerciales.

Cette définition de la publicité que donne Daniel Caumont, a fini par s'alourdir à la suite de la fortune et de la prolifération de la pratique dans le domaine du marketing pour devenir de nos jours une donnée plus ou moins instable, voire difficilement "identifiable". Selon Alain Olivier, la publicité est un « curieux hybride entre "un moyen d'information" et "un outil de vente" [qui doit] atteindre le double objectif de faire savoir au consommateur que le produit existe et de le convaincre de l'acquiescer »²³⁹. Ainsi, quelle que soit la manière dont la publicité est perçue, son objectif ne change pas : elle doit contribuer à la réalisation des objectifs de vente des entreprises qui ont recours à elle en créant une inflation des ventes. Et le moyen qu'elle utilise est, toujours selon Alain Olivier, la « propagande commerciale »²⁴⁰. La publicité s'inscrit alors, avant tout, dans une démarche de communication, elle crée un contact, elle sert à véhiculer un message dont l'un des buts est de susciter une mise en action. Dans le domaine du marketing, la réaction escomptée est surtout une réaction d'achat. Mais, la publicité peut aussi avoir une fonction informatrice voire sensibilisatrice dont le but, loin de motiver un achat, peut-être par exemple, de faire naître une prise de conscience. Tel est le cas de certaines publicités relatives à la sécurité routière ou encore aux questions de santé entre autres. Partant de ces différentes définitions de la publicité, intéressons-nous à la manière dont la publicité intervient dans *Aya de Yopougon* de Marguerite Abouët.

Le film *Aya de Yopougon* contient quatre plages publicitaires et la bande dessinée du même titre en contient deux. Parmi ces publicités, celle de la bière solibra est commune au film et à la bande dessinée et qui occupe la même position au sein des deux versions de

²³⁷ Daniel Caumont, *Nature et fonction de la publicité, de l'économie à la psychosociologie*, Mai 1975, consulté sur place à la Bibliothèque Nationale de France, côte 4-D1 MON-1399 L 4.8-A, première page de l'introduction.

²³⁸ Daniel Caumont, *Nature et fonction de la publicité, de l'économie à la psychosociologie*, *op.cit.*

²³⁹ Alain Olivier, *Les 3coups ! Les entreprises face à la publicité*, Paris, Libres Plumes, 1994, p. 15.

²⁴⁰ *Ibid*, p.13.

l'histoire : l'exposition. Dans la bande dessinée, la publicité de la bière solibra apparaît en gros plan sur tout l'espace de la première planche du tome 1. On y voit un poste téléviseur dont l'écran présente l'image d'un homme qui pédale son vélo si fort qu'il dépasse un bus. Le cartouche ²⁴¹ de cette planche informe le lecteur qu'il s'agit de la « première campagne publicitaire télévisée » (*Aya*, Tome 1, la planche 1) de la Côte d'Ivoire. Dans le film au contraire, cette publicité est entièrement insérée dans le scénario. Après le générique de début, le film *Aya de Yopougon* commence par l'image d'un homme au volant d'une voiture. Apercevant un autre monsieur qui tient une bouteille de bière Bock Solibra à la main, il descend de sa voiture avec l'intention de la lui prendre ; s'en suivent des rebondissements jusqu'à ce que le conducteur de la voiture se rende compte que son véhicule continue tout seul son chemin (il a oublié d'arrêter le contact en descendant) et qu'il se mette à lui courir après. Cette séquence avec des acteurs humains²⁴², surtout dans l'incipit d'un film d'animation, dérouta le téléspectateur dans la mesure où le film qu'il est censé voir est un film d'animation. Cette séquence, que nous appelons celle du "monsieur à la bière Bock" dure quarante-huit secondes (*Aya de Yopougon*, [0mn27s-1mn35s]). Mais ce n'est qu'à la cinquante-cinquième seconde [55s] du film que le spectateur se rend compte qu'il s'agit bel et bien du film d'animation auquel il s'attend. La caméra est déplacée sans transition sur une autre scène et montre un groupe de personnages dessinés assis devant une télévision. Le gros plan que fait la

²⁴¹ Dans le vocabulaire de la Bande Dessinée, le cartouche – ou récitatif – désigne un encadré rectangulaire figurant sur la planche et qui contient des éléments de narration et/ou de description assumés par le narrateur du récit.

²⁴² Le procédé se répète avec l'insertion des trois autres films publicitaires. Et le trouble qu'il crée ne se limite pas uniquement à cette séquence liminaire et il porte sur divers niveaux. Nous avons fait voir les séquences des publicités à un échantillon d'amis qui n'avaient jamais vu le film auparavant. Pour ceux qui ont visionné la séquence d'ouverture, nous leur avons d'abord expliqué qu'ils verraient un film d'animation. Lorsque la scène de "l'homme à la bière bock" a succédé au générique, nous étions à chaque fois interpellée par chacun de nos "enquêteurs" sur la nature du film que nous leur proposions. Concernant les séquences intermédiaires, les enquêteurs n'avaient pas vu la scène d'ouverture et débutaient le visionnage quelques dizaines de minutes avant leurs insertions. Et lorsqu'arrivait l'étape de l'insertion, les réactions étaient (presque) les mêmes. Certains nous demandaient si le film était achevé, tandis que d'autres demandaient s'il s'agissait d'une série que nous avions enregistrée sans trouver le moyen de supprimer les publicités. Ce n'est, à chaque fois, que lorsque la caméra revenait, sans transition, de la publicité au film, qu'ils semblaient comprendre le processus en jeu. Notons que notre but étant de saisir véritablement la première impression que pouvait susciter ce procédé d'insertion, nous n'avons pris en compte que la réaction, disons, inédite de nos enquêteurs, c'est-à-dire, leur toute première réaction, celle dénuée de tout jugement, de toute analyse, de tout rapprochement avec un fait similaire. Nous avons privilégié la réaction suscitée par la découverte de cet "inconnu" ; par la surprise due, on pourrait dire, au bouleversement d'un ordre en apparence établi.

caméra sur l'écran de cette télévision montre la séquence de "l'homme à la bière Bock" qui s'y poursuit.

Cette séquence reprend comme au début du film, c'est-à-dire dans l'espace-temps de la publicité, avant de se terminer dans la télévision que regardent les personnages animés qui la commentent²⁴³. Au terme de cet aller-retour entre deux lieux assez différents²⁴⁴, le spectateur comprend qu'il s'agit d'une plage publicitaire qu'il suit lui-même en même temps que les personnages du film de Marguerite Abouët (mais chacun à travers son écran personnel) qu'il est censé regarder.

L'insertion de cette séquence publicitaire laisse voir un procédé alternant son imbrication directe et étroite au sein du film *Aya de Yopougon* et la technique de la mise en abyme des personnages du film, vus à travers un poste téléviseur et qui eux-mêmes regardent une télévision. Ce procédé est repris quatre fois dans le film et il se soumet à différentes analyses. En effet, Le spectateur qui s'attend à voir un film, se retrouve pendant quelques secondes face à une séquence publicitaire avant d'être ramené, de nouveau, dans le film et de constater que certains personnages dudit film regardent eux-aussi la même séquence publicitaire que lui. De ce fait, le temps de ces différentes plages publicitaires, le spectateur du XXI^{ème} siècle et les personnages de ce film présentant une société du XX^{ème} siècle ont leurs regards respectifs qui se trouvent superposés. Nous assistons à une homologation, voire une fusion métaphorique, des différents regards du spectateur et des personnages du film. Cela ne se fait pas sans impacter le cadre spatio-temporel qui les sépare. Cet espace-temps se voit réduit au point de devenir [presque] le même pour tous les deux, nonobstant la période d'un siècle qui les sépare. Pendant quelques secondes, par le biais d'une publicité, le téléspectateur devient un personnage et il se retrouve, bien qu'étant assis en face de sa télévision ou de son ordinateur, dans le salon des autres personnages du film *Aya de Yopougon* qu'il regarde, et il regarde la même publicité que ces derniers. L'écran de la salle de cinéma, de la télévision ou de l'ordinateur du (télé)spectateur devient le lieu par excellence de cette expérience inédite.

²⁴³ Cet extrait est, à quelques détails près, l'adaptation des trois premières planches du premier tome de la bande dessinée.

²⁴⁴ Cette portion du film alterne une séquence qui se déroule en extérieur-jour : la rue, devant un bistrot et deux plans qui se déroulent en intérieur-jour : le salon d'une maison. L'œil du téléspectateur fait donc un aller-retour entre ces deux lieux sous la conduite du mouvement de la caméra.

Au-delà d'une simple superposition des yeux du téléspectateur et des acteurs, il y a aussi une intrusion de différents "yeux" au niveau des caméras. D'abord, l'objectif des caméras de ces publicités des années soixante-dix, matérialisée par l'écran de la télévision que regardent les personnages du film *Aya de Yopougon* (XXI^{ème} siècle), s'introduit sans transition dans ledit film et, après le montage, le contenu de toutes ces caméras (celle des publicités et celle du film d'animation) se retrouvent sur l'écran du (télé)spectateur²⁴⁵. Cet enchâssement des regards finit par créer en fin de compte une forme de spirale qu'on pourrait nommer une spirale oculaire. Toutefois, la mise en abyme ne s'arrête pas à ce seul niveau, et même si les publicités n'ont pas une valeur de métadiscours en rapport avec le film dans lequel elles apparaissent, on peut tout de même les appréhender comme un métarécit réflexif dans le sens de Lucien Dällenbach²⁴⁶. En effet, à travers la diffusion de ces publicités dans *Aya de Yopougon*, la télévision prend la parole et propose des histoires ayant une fonction de "diversification" dans la trame filmique, voire d'intermède dans le film. L'insertion des plages publicitaire devient un « écran second »²⁴⁷ diffuseur et porteur d'un autre discours au sein du film. Cependant, la manière dont cet "intermède" est inséré dans la trame du film ré-duplique l'action du téléspectateur regardant la télévision²⁴⁸.

La mise en abyme ne se fait plus seulement en rapport avec des éléments internes au récit filmique mais elle déborde de ce cadre dans la mesure où elle n'a plus uniquement à voir ni avec le récit ni avec les personnages et /ou les acteurs. C'est avant tout l'acte du (télé)spectateur en tant qu'une personne étrangère au récit filmique qu'il regarde sur son écran

²⁴⁵ Scarlett Winter, « Réflexions filmiques. Perspectives intermédiaires dans *La belle captive* de Robbe-Grillet » dans *Le théâtre dans le théâtre, le cinéma dans le cinéma*, Frank Wilhelm (Dir.), Luxembourg, Lansman, 1998, pp. 95-105. Dans cet article, Scarlett Winter analyse certaines techniques auxquelles Robbe-Grillet a recours dans sa pratique cinématographique. Il cite entre autres l'intrusion d'un fournisseur d'image(s) autre que la caméra et il souligne que la présence de cet autre "œil" donne naissance à une « nouvelle optique » (p. 97).

²⁴⁶ Dans la perspective de Lucien Dällenbach, *Le récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*, Paris, Seuil, 1977, le métarécit narratif désigne un « segment textuel supporté par un narrateur interne auquel auteur ou narrateur cèdent temporairement la place », p. 71. En adoptant ce point de vue, nous postulons que la télévision, ici, peut être vue comme un personnage dans la mesure où quand elle est convoquée, elle "raconte" une histoire.

²⁴⁷ Christian Metz, « L'écran second ou le rectangle au carré » p. 325-331 dans *Texte-image/Bild-Text*, Sybil Dümchen, Michael Nerlich (ed), Berlin, Institut für romanische Literaturwissenschaft, 1990.

²⁴⁸ Cette idée de mise en abyme est à voir d'une manière plus globale. Certes ce n'est pas *Aya de Yopougon* que regardent les acteurs de *Aya de Yopougon*, mais à chaque insertion de publicité dans ledit film, le (télé)spectateur et les acteurs regardent tous la même publicité, chacun à travers son propre poste téléviseur, ils deviennent tous des téléspectateurs des publicités proposées.

que la mise en abyme ré-duplique ici ; c'est l'image de ce dernier qui y est introduite. Il résulte de ce procédé un effet de superposition. Le (télé)spectateur et les personnages du film *Aya de Yopougon* deviennent une seule et même entité le temps du visionnage de ces publicités. Par ailleurs, ce procédé d'insertion ne se limite pas non plus exclusivement à la mise en abyme de l'image du téléspectateur. Il ré-duplique également le mode opératoire des médias et en particulier celui de la télévision. On est de ce fait face à une technique d'insertion qui se veut proche de celle de l'insertion de plages publicitaires dans certains programmes de télévision (les films, les séries). Ce procédé d'insertion, au-delà de la surprise qu'il peut susciter chez le (télé)spectateur, actualise l'une des fonctions des médias, celle de la liquéfaction des notions d'espace et de temps. En effet, en tant que médias, l'une des spécificités de la télévision, de la radio et plus récemment du téléphone portable²⁴⁹ se voit dans la manière dont ils remettent en question ces notions d'espace, de temps mais aussi celles de spontanéité, d'absence et de présence ; et l'un des moyens auxquels ont recours ces médias est la spirale oculaire ou encore la superposition des regards.

De plus, l'alternance qui se crée entre les personnages animés (du film d'animation) et les acteurs humains (réels, des publicités) en raison de cette technique d'insertion confère à la publicité un statut plus ou moins ambivalent, voire complexe dans le film d'animation *Aya de Yopougon* de Marguerite Abouët. La publicité devient une passerelle entre la fiction et le réel dans ce film d'animation. Cette technique d'insertion sans transition des vraies publicités au sein du film d'animation crée un rapprochement entre la réel et la fiction dans la mesure où, en intégrant des acteurs humains réels aux côtés d'acteurs de papier, elle ne fait pas que faire se côtoyer deux mondes, mais elle bouleverse un ordre (pré) établi tout en créant par la même occasion un monde possible²⁵⁰. Nous soulignons cependant que la publicité est elle-même intrinsèquement fictionnelle ; sa composition est une fiction, dans la mesure où elle n'existe qu'en tant qu'une mise en scène orchestrée dans un but précis.

²⁴⁹ Ce phénomène avait débuté avec le téléphone simple, mais avec le téléphone portable et internet à la clé, il a atteint sa vitesse de croisière. Les notions de temps et de distance sont de plus en plus mises à mal dans notre société contemporaine ; même si cela n'est pas encore totalement effectif pour les Hommes, les informations quant à elles, circulent à une vitesse plus accrue.

²⁵⁰ Dans ces scènes l'on se retrouve en face de personnages de papiers se divertissant en regardant des acteurs humains. Les humains peuvent regarder des personnages animés, cela (semble) relève (r) de la logique, car les premiers créent les seconds, mais en inversant les rôles, c'est toute une hiérarchie qui se voit bouleverser. La fiction prend le pas sur une réalité fictionnalisée au point de donner à voir une situation dans laquelle elle se positionne elle-même comme la réalité et reléguant l'autre à la fiction.

Les plages publicitaires insérées aussi bien dans la bande dessinée que dans le film d'animation *Aya de Yopougon* sont relatives à des produits commerciaux et sont "authentiques". C'est-à-dire qu'il s'agit de vraies publicités, conçues par des entreprises réelles et diffusées par la télévision nationale de la Côte d'Ivoire à un moment donné de l'Histoire. Cependant, après analyse, l'on se rend compte que leur insertion dans le film ne répond pas à leur fonction première qui est de créer un besoin d'achat et de motiver une appropriation du produit vanté. En effet, presque aucun des produits présentés dans les différentes publicités n'a d'impact véritable – entendu dans une perspective de modification de comportement – ni sur les personnages, ni sur le récit. Prenons l'exemple de la bière, (la SOLIBRA dans la bande dessinée, et la Cissoko dans le film). Dans le deuxième cartouche de l'incipit du premier tome de la bande dessinée *Aya de Yopougon*, Aya la narratrice précise que la diffusion de la publicité de la bière avait lieu « tous les jours à 19h » (*Aya de Yopougon*, la planche 2, la vignette 1), et qu'à cette occasion, son père, « cadre à la SOLIBRA, réunissait la famille et les amis dans [leur] salon » (*Aya de Yopougon*, la planche 2, la vignette 1). La diffusion de cette plage publicitaire est quotidienne et elle est placée sur un horaire de grande écoute²⁵¹. De plus, elle est suivie par au moins dix personnes (dans la bande dessinée) et douze personnes (dans le film), juste en ce qui concerne la famille d'Aya et leurs amis. Toutes ces informations montrent l'omniprésence ainsi que l'attention particulière réservée à cette publicité. Dans un tel contexte, le résultat escompté est celui d'une forte consommation de cette boisson. Mais la réalité est toute autre. Quelques planches plus loin, quand Ignace, (le père d'Aya, employé de la société SOLIBRA) et ses amis se retrouvent au maquis, ils ne boivent que du "koutoukou"²⁵², une boisson locale traditionnelle ivoirienne qui ne fait l'objet d'aucune campagne publicitaire. Et même si, lors du déjeuner auquel il est convié avec toute sa famille chez son patron M. Cissoko, Ignace soutient que pour lui, il n'y a que la bière Cissoko qui ait droit de cité, c'est en réalité son poste au sein de l'entreprise qu'il essaie de garder.

²⁵¹ Rémi-Pierre Heude, *Le Dictionnaire analogique de la publicité et des médias*, Paris, Eyrolles, 1993. Selon Heude, dans le domaine du marketing, une tranche horaire de forte ou grande écoute, encore appelée *prime time*, correspond à un créneau horaire sur lequel le nombre d'auditeurs est généralement plus élevé que la moyenne. En dépit de son coût très onéreux, celle-ci, s'étendant « de 18h à 20h est fondamentale [car elle permet de] fidéliser » p. 168, et cela parce qu'elle permet à l'information véhiculée dans ce laps de temps, de toucher le plus grand nombre de personnes.

²⁵² Boisson locale très alcoolisée obtenue par distillation de la sève fermentée extraite des palmiers (palmier à huile, le rônier ou encore le raphia). Elle se fabrique au Ghana et en Côte d'Ivoire (de manière artisanale encore). Pour plus d'informations, voir ce lien : <https://www.youtube.com/watch?v=ohIGWdzabHY>.

Par ailleurs, ce défaut de consommation de la bière par la population est perceptible à travers la diégèse. Par exemple, dans les vignettes 3 et 4 de la planche 86 du premier tome de la bande dessinée *Aya de Yopougon*, monsieur Cissoko demande à un de ses employés de ne pas se débarrasser du stock de bière périmée. L'information "stock de bière périmée" souligne ce défaut de consommation au profit de la « saleté de *koutoukou* [que] ces paysans adorent » (*Aya*, tome 1, la planche 86, la vignette 4) comme le dit monsieur Cissoko. Une autre scène illustre le fait que la publicité de la bière (SOLIBRA ou Cissoko) n'influence pas les habitudes des personnages d'*Aya de Yopougon*. Le père d'Adjoua fredonne ce: « la bière, ça va, ça va ; le vin c'est bon, c'est bon ; le *koutoukou* c'est fort, c'est fort ; la boisson c'est bon !!! »²⁵³. Ce chant compare trois types de boissons : la bière, le vin et le *koutoukou*. Les attributs "bon" et "fort", de même que l'expression à valeur qualificative "ça va" laissent apparaître une idée de classement suivant un ordre croissant. Un classement dans lequel la bière a une place acceptable tandis que le *koutoukou* en a une honorable. Paradoxalement, à cette situation de désintérêt vis-à-vis de la bière, sa publicité continue de se faire. Ainsi, nous observons une présence soutenue de la publicité, que ce soit sous la forme de la vidéo ou celle des affiches aussi bien dans le film d'animation que dans la bande dessinée. En revanche, l'analyse des rapports que les personnages et les acteurs de la diégèse entretiennent avec la publicité montre qu'en dépit de son "authenticité" et de son mode d'insertion réaliste, le relevé publicitaire de notre corpus se trouve vidé de son but essentiel, le but commercial. Les publicités du corpus ne suscitent pas toujours ou presque jamais une envie d'achat chez les personnages du film ou les acteurs de la bande dessinée qui en sont les premiers destinataires. Il en va de même pour presque toutes les publicités présentées.

Toutefois, seule la publicité de la crème de toilette "Bébé d'or", dans le deuxième tome de la bande dessinée *Aya de Yopougon* se pose comme une exception. La planche 28 de ce tome 2 présente un plan d'ensemble en intérieur jour. Sur ce plan d'ensemble, Aya, Bintou et Bobby, le fils d'Adjoua sont dans le salon de la maison d'Adjoua. Bintou est assise dans un sofa, et Aya, tenant Bobby endormi dans ses bras, est assise sur une chaise. Ils sont tous face à un poste téléviseur qui est montré de dos et dont les antennes (posées sur le haut de l'appareil) sont mises en évidence. La première case de la planche 29 montre un gros plan du téléviseur pris de face. Sur l'écran de cette télévision, on voit l'image d'un bébé allongé dans un lit.

²⁵³ Dans le film d'animation *Aya* : [4mn24s-4mn34s] ; dans la bande dessinée *Aya* : tome 1, planche 12, case 1 à 2.

L'air heureux, ce dernier a le regard tourné vers le spectateur à qui il offre un sourire. En haut à gauche, juste au-dessus de ses fesses, est suspendue une bouteille qui semble être tenue par une main invisible. Sur cette bouteille l'on peut lire cette inscription : bébé d'or. Le cartouche de cette case (qui représente une voix hors-champ²⁵⁴) donne l'information suivante : « avec la crème Bébé d'or, votre beau bébé aura les fesses lisses et brillantes comme de l'or ». Dans la deuxième case, Bobby s'est réveillé et pleure, Aya et Bintou discutent. Aya dit à son amie : « Eh, c'est ce qu'il faut à Bobby, ses fesses sont gâtées » (*Aya de Yopougon*, tome 2, la planche 29, la vignette 2). À travers cette déclaration, Aya, tout en exprimant son désir d'achat, (re)donne à ce spot publicitaire sa dimension persuasive, sa force commerciale. Nous soulignons que cette séquence qui replace la publicité dans son contexte a été supprimée dans le film d'animation. Il apparaît alors que si pour les différents personnages et acteurs, ces publicités restent des publicités malgré tout, leur insertion dans le film d'animation et la bande dessinée *Aya de Yopougon* peut-être perçue, au contraire, comme une technique narrative. Elles racontent ce que nous pouvons nommer, en nous inspirant des travaux d'Arjun Appadurai²⁵⁵ sur le mediascape, le panorama publicitaire de cette jeune Afrique indépendante.

Avec le développement de la sphère médiatique, que ce soit sous sa forme vidéographique ou imprimée, la publicité, avec son caractère répétitif et sa prétention à s'adresser à un large public, finit par se doter d'une omniprésence virtuelle et physique dans la société. Et, puisqu'elle met en évidence bien souvent des produits et services qui sont en rapport avec la vie quotidienne, (se vêtir, se nourrir, ou encore proposer des services afin d'améliorer voire de simplifier le quotidien), la publicité se donne pour mission de susciter un nouveau mode de vie chez un grand nombre de personnes²⁵⁶. L'aspect populaire de la publicité prend sa source dans sa définition et surtout dans son fonctionnement. En effet, dans le domaine du marketing, la création d'une publicité répond à une démarche complexe

²⁵⁴ Vincent Pinel, Christophe Pinel, *Dictionnaire technique du cinéma*, 3^{ème} édition, Paris, Armand Colin, 2016. Ils définissent la voix hors-champ comme la « voix du narrateur qui ne provient pas directement de la bouche d'un des interprètes présents dans la scène », p. 309.

²⁵⁵ Arjun Appadurai, *Après le colonialisme, les conséquences culturelles de la globalisation*, Paris, Payot et Rivages, 2015.

²⁵⁶ La publicité s'adresse à un large public, elle est produite pour le peuple et n'aborde pas la notion de peuple en termes d'une couche particulière ou précise de la population, on peut donc dire qu'en publicité, le "peuple" désigne une population donnée (en parlant de nombre) en dépit de certaines restrictions dues aux caractéristiques de certains produits. Sa constitution et sa diffusion le confirment aussi, on ne fait pas une publicité pour qu'elle ne soit pas vue.

d'études dont le but est de permettre à l'annonceur de vraiment atteindre sa cible c'est-à-dire sa clientèle. Ainsi, la publicité a pour objectif de toucher le plus grand nombre de personnes, et elle se donne les moyens de le faire à travers différents éléments dont, entre autres, les supports et moyens utilisés. De plus, si comme nous l'avons vu, dans le chapitre premier de la première partie de cette thèse, le terme "populaire" est sujet à débat quand on parle de folklore, au niveau de la publicité, il y acquiert une certaine stabilité. Dans le domaine de la publicité, le mot populaire désigne (presqu'à chaque fois) le plus grand nombre²⁵⁷. Il en va de même pour les campagnes publicitaires destinées à un public dit "cible"²⁵⁸. La publicité crée un nouveau mode de vie parce que bien souvent les produits vantés par les publicités sont soit des produits manufacturés (non naturels), soit des produits naturels transformés. Et, les services qu'elles vantent, quant à eux, proposent de faire certaines choses autrement. Nous observons ainsi dans l'acte publicitaire, une invitation à changer les habitudes.

Par son action, la publicité, au-delà de la simple présentation d'un produit, a également pour objectif d'en montrer la nécessité afin de faire naître un besoin. C'est ainsi que grâce à sa redondance²⁵⁹, les messages qu'elle véhicule entrent dans les habitudes. Ils les influencent au point d'en faire partie intégrante, voire de les modifier. Par ses procédés, la publicité aboutit plus ou moins inéluctablement à une nouvelle configuration des habitudes et même du quotidien de la population visée. La publicité entraîne son public dans la dynamique de la fabrication d'une réalité qui entre en négociation avec *La*²⁶⁰ réalité ; une mise en scène. De ce fait, elle devient créatrice d'« images du monde »²⁶¹ dans la mesure où tous les messages, les

²⁵⁷ Quelles que soient leur taille et leur importance, les entreprises ne signent qu'avec des annonceurs capables de leur offrir cette large visibilité.

²⁵⁸ Elles concernent les produits ou services destinés à une part précise de la population, en général, les principaux critères de ce genre de produits ou services sont le sexe et l'âge. Cependant, même dans ces conditions à priori restrictives, l'objectif de la publicité est d'atteindre le maximum de personnes au sein de la population ciblée.

²⁵⁹ Cette redondance est subtile et se présente de diverses manières. Certaines campagnes publicitaires ont recours à différents supports (la télévision, la radio, l'imprimé). Qu'ils soient imprimés ou sous forme de spots (télévision ou radio), les messages publicitaires sont passés "en boucle" : les entreprises paient pour une diffusion quotidienne à terme plus ou moins long (la télévision et à la radio) tandis que les affiches elles, envahissent l'espace public pour une durée elle aussi plus ou moins longue.

²⁶⁰ Nous soulignons les articles.

²⁶¹ Arjun Appadurai, *Après le colonialisme, les conséquences culturelles de la globalisation*, op. cit, Selon Appadurai, les « images du monde créées » désignent l'ensemble des représentations du monde véhiculées par les médias. p. 73. A force d'être répétées et largement diffusées, leur probabilité de passer pour l'opinion générale, la réalité, notamment auprès d'un public qui ne les recevrait pas avec du recul et une certaine analyse critique se voit très accrue.

slogans, et les images (à entendre plus dans le sens d'illustration, d'icônes) qu'elle véhicule à longueur de journée, sont susceptibles de devenir des lieux d'identification pour les téléspectateurs. La notion de panorama publicitaire doit alors être comprise comme un regard englobant posé sur le domaine de la publicité ; le résultat de l'analyse du domaine publicitaire d'un lieu donné, à une période donnée. Autrement dit, elle désigne l'ensemble des publicités, sous quelle que forme que ce soit, diffusées dans un espace donné et observé sur une période donnée. Dans cette perspective, le panorama publicitaire peut être considéré comme un sous-ensemble du médiascape dont parle Appadurai²⁶². Le médiascape s'entend en tant que la capacité des médias à véhiculer des faits qui en fin de compte ne sont, bien souvent, que des allégories de *la* réalité.

Cependant, les scapes, comme le précise Appadurai, ne sont pas des données rigides et immuables, mais plutôt des « briques [servant à la] construction [de] multiples mondes constitués par les imaginaires historiquement situés de personnes et de groupes dispersés sur toute la planète »²⁶³. Le panorama publicitaire peut, de ce fait, être compris comme un constituant essentiel du médiascape ou plus précisément, au même titre qu'un des éléments constitutifs de la "brique" médiascape. Ainsi définit et vu selon cette perspective, le panorama publicitaire inséré dans la bande dessinée et le film d'animation *Aya de Yopougon* à travers les différentes plages publicitaires que nous avons recensées, n'intervient pas dans le but de susciter une quelconque envie d'achat. Ici, il s'agit juste de montrer à quoi ressemblait le paysage publicitaire des pays africains au cours des années 1970. Le panorama publicitaire (ou encore le médiascape) nous apparaît important dans la mesure où il constitue de plus en plus un élément incontournable de la culture populaire²⁶⁴.

²⁶² Arjun Appadurai, *Après le colonialisme, les conséquences culturelles de la globalisation*, op. cit. Pour Appadurai, la société contemporaine en dessous de son apparence plutôt calme, est en fait un véritable amalgame de relations complexes (oscillant entre dislocation, conjonction, stabilité et rupture) observables à travers cinq grands types de mouvements globaux qu'il nomme "scapes" ; à savoir les *ethnoscapes*, les *technoscapes*, les *financescapes*, les *idéoscapes* et les *médiascapes*. Appadurai définit cette dernière catégorie comme étant « à la fois la distribution des moyens électroniques de produire et de disséminer de l'information. » p. 73.

²⁶³ Arjun Appadurai, *Après le colonialisme, les conséquences culturelles de la globalisation*, op. cit, p. 71.

²⁶⁴ La station de métro parisien des Tuileries (ligne 1) est pour nous un exemple parfait de ce que les médias et spécifiquement les affiches publicitaires constituent un élément incontournable de la culture populaire. En effet, la décoration de cette station en l'an 2000, à l'occasion du centenaire du métro parisien se veut "culturelle". Elle "raconte" l'histoire de ce centenaire (1900-2000) à travers divers types d'images (coupures de presse, photos, affiches publicitaires) représentant des "images emblématiques" de chaque décennie de cette période.

Le relevé publicitaire de la bande dessinée *Aya de Yopougon* et du film d'animation du même nom nous montre que ce sont divers domaines (alimentaire, hygiénique et les services) de la vie des Africains qui sont en pleine mutation. En commençant son relevé publicitaire par la « première campagne publicitaire télévisée » (*Aya de Yopougon*, tome 1, la planche 1) de la Côte d'Ivoire et en complétant la sélection par d'autres publicités célèbres de la période post-indépendante, ce récit multimédiatisé vient marquer l'adhésion de cette jeune nation à l'ouverture médiatique. De plus, ces publicités qui ne concernent pas uniquement des produits ivoiriens, (le savon Monganga fabriqué au Congo, et la BIAO emblème, aux lendemains des indépendances africaines, de l'idée d'une partie du continent africain unifié autour d'une banque) soulignent l'idée du brassage culturel au sein des différents pays d'Afrique. Cette lecture se fait sur la base de ces différentes publicités insérées dans le film par le réalisateur. Nous pouvons supposer que cette mixité qui ressort de ces différentes publicités étudiées n'est pas fortuite dans la mesure où nous pensons que le réalisateur du film *Aya de Yopougon* avait le choix entre de nombreuses publicités en vigueur à cette période post-indépendante.

En outre, ces publicités ont un élément en commun. Elles traduisent un "être-ensemble", une unité. En effet, chacune d'entre elles réunit plusieurs acteurs (au moins deux) et / ou plusieurs spectateurs et sont toutes réalisées dans une ambiance joviale. Les différents produits et services dont elles vantent les mérites y sont présentés dans le rire, les danses, les chants. La publicité de la bière SOLIBRA (*Aya de Yopougon*, [0mn27s-1mn13s]) aboutit à une "réconciliation" entre deux acteurs qui de prime abord semblaient hostiles l'un à l'autre. De plus, toutes ces publicités sont diffusées dans des espaces où règne une ambiance conviviale. On peut voir qu'au-delà du projet marketing ou commercial, c'est surtout cet aspect de la publicité en tant qu'élément fédérateur de cohésion sociale qui est mis en évidence. Ainsi, si nous nous référons au propos liminaire du premier tome de la bande dessinée *Aya de Yopougon*, un propos dans lequel Anna Gavalda semble donner le leitmotiv d'Abouët et d'Oubrerie lorsqu'ils décident d'écrire cette bande dessinée, il corrobore l'idée que la publicité est doublement convoquée comme une technique narrative non seulement pour présenter le panorama publicitaire de la Côte d'Ivoire (et des pays de l'Afrique de l'Ouest), mais aussi pour étayer l'idée de l'union, de la cohésion et de la joie comme caractéristiques de cet espace.

Par ailleurs, avec l'avènement des médias électroniques, puis leur omniprésence, la publicité s'est imposée de manière considérable tant elle côtoie au quotidien l'Homme

moderne. Et, cette relation très étroite ou *so closed*²⁶⁵, est bien mise en exergue dans *Aya de Yopougon*. C'est ainsi que, de la bande dessinée au film d'animation, chaque fois que la télévision est convoquée *in praesentia*, c'est pour montrer une publicité. Et, de son côté, la publicité est le prétexte par lequel la télévision est convoquée, non hypothétiquement, mais matériellement au sein du récit de la bande dessinée ou du film *Aya de Yopougon*. Le couple "télévision-publicité" devient ainsi récurrent, comme si la fonction première de la télévision dans ces récits est de diffuser de la publicité ; les autres types d'informations étant relégués au second plan. Puisque la majorité de ces publicités traduisent l'idée d'une cohésion, la télévision en tant que l'objet par lequel celles-ci sont véhiculées, devient elle aussi un facteur de rassemblement dans ces deux versions d'*Aya de Yopougon*. La publicité remplit ainsi différentes fonctions au sein d'*Aya de Yopougon*. Si la fonction première de ce procédé marketing y perd de sa superbe, ce n'est pas pour le vider totalement de sens ou le réduire à néant. Bien au contraire, Abel Kouamé, le réalisateur du film *Aya de Yopougon* lui attribue d'autres fonctions.

Par ailleurs, l'insertion de ces plages publicitaires dans ce film d'animation laisse voir en filigrane l'absence de certaines techniques cinématographiques telles que les fondus²⁶⁶. Ces techniques permettent de marquer différents moments, entre autres les plans, les séquences, ou encore les scènes, dans un film. Elles sont considérées comme les signes de ponctuation du film dans le domaine du cinéma. Leur absence lorsqu'apparaissent les publicités pourrait laisser croire que le spectateur est dans la continuité de la séquence ou de la scène qui précède la publicité. Cependant, le changement de lieu et/ou de temps après chaque insertion de publicité traduit soit un changement de séquence, soit un changement de scène. Par exemple lorsqu'apparaît la publicité du savon "Monganga" (*Aya de Yopougon*,

²⁶⁵ Pour notre part, nous préférons la version anglaise de cette expression dans la mesure où, elle semble, dans son orthographe même, mettre en exergue la profondeur du lien intime qui réunit deux entités (personnes, objets) lorsqu'on dit d'elles qu'elles sont "*so-closed*". Dans la chanson "Mon précieux" figurant sur son album *L'Everest* sorti en 2016, le chanteur Soprano dénonce, sur un ton lyrique, comment les technologies de l'information et de la communication (TIC), notamment le téléphone portable et internet, bouleversent les rapports traditionnels que l'Homme avait au monde. Il souligne cette relation *so closed* Homme-publicité à l'œuvre dans notre période contemporaine dans ces vers : « Tu m'aides à consommer car tu ne me parles qu'avec des pubs ». Paroles retranscrites par nos soins. La chanson peut être écoutée via ce lien : <https://www.youtube.com/watch?v=OVmfGb8XKSg>. Par ailleurs, il devient de nos jours, presque impossible de naviguer sur internet sans être soumis de manière intempestive à de la publicité.

²⁶⁶ Vincent Pinel, Christophe Pinel, *Dictionnaire technique du cinéma, 3^{ème} édition, op. cit.* Le terme "fendu" dans le domaine du cinéma désigne l'« apparition ou [la] disparition progressive de l'image obtenue par une variation de l'exposition [...]. On distingue trois types de fondus : le fondu d'ouverture [...], le fondu au noir [...] et le fondu enchaîné [...]. De façon peu conventionnelle, le fondu marque souvent le début et la fin d'une scène », p. 126.

[14mn52s-15mn 16s]), le récit filmique passe de la scène du déjeuner chez la famille Cissoko à celle de la visite d'Aya chez Bintou ; avec la publicité de la "BIAO" (*Aya de Yopougon*, [30mn06s-30mn27s]), la narration passe de la demeure de la famille Cissoko à celle de la famille d'Adjoua et, avec la publicité de la margarine "Blue Band" de la (*Aya de Yopougon*, [57mn15s-57mn27 s]), le récit filmique passe de la maison de Bintou à celle de Mamadou. On peut observer que ces plages publicitaires permettent au spectateur de passer de chacun de ces espaces aux autres, de chacun de ces temps aux autres. Lorsqu'elles apparaissent, elles servent de transition entre deux lieux et / ou deux temps du récit. Ainsi dans notre corpus, la publicité devient-elle aussi une technique de narration cinématographique. Elle sert à ponctuer le film tout en créant un effet de synesthésie chez le téléspectateur ; une instabilité de sa perception qui conduit à la surprise, à la déroute. Plus qu'une simple insertion de films publicitaires sans aucune transition dans la trame de ce film d'animation, il s'agit d'une (re)présentation du système complexe dans lequel nous entraînent les médias d'une part et, de l'autre, des nouvelles configurations qu'ils donnent à nos rapports au monde.

Mais au-delà de la publicité, une lecture plus approfondie de toutes les images du monde que les médias véhiculent à longueur de journée révèle que toutes ces images deviennent en quelque sorte, elles-mêmes, des publicités. L'analyse du rapport des personnages du film et de la bande dessinée *Aya de Yopougon* laisse voir le rôle important que jouent ces images du monde dans la construction de l'imaginaire collectif des ces personnages de ce récit. La réception qu'ils font de ces images – que sont des acteurs de cinéma, des personnages publics, ou encore la mode issus de la culture occidentale – crée un nouvel imaginaire et finit par constituer un ensemble d'éléments de référence autour desquels naissent des besoins et se construisent des fantasmes qui finissent par intégrer la mémoire collective . En effet, vouloir ressembler à Steve Austin et faire de lui l'égérie de la performance, se vêtir conformément à la dernière mode de Paris, ou encore comme Catherine Deneuve, nommer sa progéniture en se référant à de grandes stars internationales du monde du cinéma²⁶⁷, tel est le résultat du panorama publicitaire auquel sont sujettes les populations africaines après les indépendances ; une population à l'imagination portée sur un ailleurs, une population à l'imaginaire exotique.

²⁶⁷ En guise d'exemples, voir le premier tome, la planche 78 (la première case), la planche 88 (les cases 1 à 3), la planche 92 (les cases 5 et 6), pour le tome deux, la planche 31 (les cases 4 et 5).

Il ressort de cette analyse que la publicité dans *Aya de Yopougon*, outre son statut de mise en abyme, a une fonction narrative et discursive très importante. En plus, l'omniprésence de la télévision et les nombreuses références à certains éléments répétés ont permis de mettre à jour l'existence d'un autre type de publicité, celui-ci, latent, mais qui semble constituer un maillon non négligeable dans la construction de l'imaginaire collectif de la société africaine représentée. Avec la bande dessinée et le film d'animation *Aya de Yopougon*, nous sommes face à une société africaine dont le regard est tourné vers l'extérieur, nous ne sommes plus face à une société traditionnelle, voire traditionnaliste, mais une société ouverte sur l'extérieur ; une culture populaire en pleine mutation, qui se construit et pour laquelle la publicité du fait de son omniprésence, finit par glisser dans le vaste enclos de la culture populaire. Cependant, hormis les publicités, que nous révèlent la musique et les chants de notre corpus sur cette mémoire collective ?

II. LA MUSIQUE ET LA CHANSON DANS AYA, LA LÉGENDE DE POKOU ET L'ÉPOPÉE DE SOUNDIATA : MÉDIAS ET ENJEUX.

"Musique" et "chant", si ces deux substantifs, du fait de leur omniprésence dans notre société – encore plus dans notre société contemporaine²⁶⁸ – se donnent comme acquis au niveau de leur compréhension, une démarche sérieuse de tentative de définition met quant à elle cette "assurance" à rude épreuve, si elle ne finit pas par la démonter²⁶⁹.

²⁶⁸ Certains auteurs évoquent d'ailleurs cette omniprésence de la musique, c'est le cas de Philippe Lacoue-Labarthe qui soutient que « la musique a tout envahi », *Pour n'en pas finir, écrits sur la musique*, Paris, Christian Bourgeois Editeur, 2015, pp. 31-32 ; d'Abraham Moles qui parle d'un «Etat Musical» qui d'aristocratique, se serait démocratisé au point d'offrir à son peuple « un flot ininterrompu de musique », *Les musiques expérimentales*, Bruges, Editions du Cercle d'Art Contemporain, 1960, p. 15. ; R. Murray Schafer parle d'un accroissement « incroyable » de la musique, « Musique / non-musique : intersections », *Musiques, Une encyclopédie pour le XXIème siècle*, Tome 1, Jean-Jacques Nattiez (Dir), 2003 (2001), pp. 1189-1202. On pourrait même dire que cette omniprésence de la musique a atteint un niveau crucial avec la dématérialisation de cette dernière.

²⁶⁹ Ce malaise s'est fait encore plus perceptible lors de nos recherches, en effet, dans la majorité des ouvrages abordant la question de la musique, vers lesquels nous nous sommes tournés, rares sont les auteurs qui s'attèlent à donner une définition *claire et précise* du mot (nous insistons sur ces termes). Nous pouvons noter que ces auteurs, fort de leur opinion selon laquelle leurs lecteurs savent ce qu'est la musique – au sens élémentaire de terme – ne prennent pas la peine de la définir. Ou, ceux qui la font, optent souvent pour des entrées (entre-autres, philosophique : Philippe Lacoue-Labarthe, arithmétique : Abraham Moles, ou encore synthétique, telle qu'on l'aperçoit dans l' "ouverture" de *La Musique* (Seuil, 1969) ou dans *l'Histoire universelle de la musique* tome 1, (Seuil, 1978) de Roland De Candé) qui laissent le lecteur – étranger à ce domaine – dans

Selon le *Dictionnaire encyclopédique de la musique*²⁷⁰, le chant est « une activité vocale, isolée ou en groupe, monodique ou polyphonique [qui] implique souvent l'utilisation d'instruments »²⁷¹. L'expression "activité vocale" nous renseigne sur le fait que le chant a à voir avec la voix. Il consiste en une manipulation de celle-ci en vue de produire des sons. Cette manipulation peut se faire de diverses manières et peut avoir (ou pas) recours à des instruments. La définition se poursuit et elle ajoute que le chant est un « moyen d'expression instinctif »²⁷². Le *Trésor de la langue française*, quant à lui, en donne plusieurs définitions parmi lesquelles celle qui dit que le chant est une « intonation particulière de même nature que celle de la parole, à la différence que dans le chant la voix s'élève et s'infléchit bien davantage »²⁷³. Cette définition que propose le *Trésor de la langue française* peut être complétée par celle du *Dictionnaire de la musique*²⁷⁴ qui précise que le chant se présente au moins sous deux formes ; elle peut être « un geste [...] pur [...] sans paroles [ou] au contraire se mettre au service de la transmission intelligible d'un texte [...] et se présente[r] comme une sorte de récitation »²⁷⁵. Il en ressort que les sons émis dans le cadre du chant peuvent revêtir une forme totalement abstraite, c'est-à-dire que ces sons se manifestent sans entretenir aucun rapport avec les mots. Ou, au contraire, leur manifestation se fait visible par le biais de mots, de phrases ou de vers – autrement dit, par la parole – émis d'une manière toute particulière, telle que la décrit la définition du *Trésor de la langue française*. Toutes ces définitions présentent une approche descriptive du chant.

Marc Honegger, dans sa *Connaissance de la musique de A à Z*²⁷⁶, donne une autre définition du chant. Pour lui, il est une « utilisation mélodieuse de la voix » ou encore

un état de flou et d'insatisfaction générale. Par ailleurs, certaines définitions posent les deux mots comme des synonymes (le *Dictionnaire Hachette* 2019, Marc Honegger, *Connaissance de la musique de A à Z*, Paris, Bordas, 1996, (1976).

²⁷⁰ Denis Arnold (Dir.), *Dictionnaire encyclopédique de la musique*, Tome 1, Paris, Robert Laffont, 1988 (1983).

²⁷¹ Denis Arnold (Dir.), *Dictionnaire encyclopédique de la musique*, *op.cit.*, p. 363.

²⁷² Denis Arnold (Dir.), *Dictionnaire encyclopédique de la musique*, *op.cit.* p. 363. Nous soulignons la présence de l'adjectif "instinctif".

²⁷³ *Trésor de la langue française*, Tome 5, Paris, Centre National de la Recherche Scientifique, p. 509

²⁷⁴ Marc Vignal, (Dir.), *Dictionnaire de la musique*, Paris, Larousse, 2005.

²⁷⁵ *Ibid*, p. 247.

²⁷⁶ Marc Honegger, *Connaissance de la musique de A à Z*, Paris, Bordas, 1996, (1976).

« l'aspect mélodique, expressif de la voix »²⁷⁷ obtenu par une certaine « pose de la voix, [son] timbre [et son] émission »²⁷⁸. Si cette autre définition confirme le rapport incontournable entre la voix et le chant, elle rajoute un élément à la définition du terme "chant" que proposent le *Dictionnaire encyclopédique de la musique* et d'autres définitions²⁷⁹ rencontrées au cours de notre investigation : l'adjectif "mélodieuse" et sa variante "mélodique". L'adjonction de cet adjectif vient non seulement compléter le sens du mot chant, mais aussi le préciser. Elle spécifie le résultat obtenu (ou recherché) lorsque l'on mène cette "activité vocale" qu'est le chant. Partant de ces différentes définitions, nous pouvons dire que le chant désigne une manipulation particulière de la voix en vue d'émettre des sons qui traduisent ou non des mots (la parole). Il peut être accompagné ou pas par d'autres outils (techniques ou non), et a à voir avec l'agréable, le charme. Il produit un résultat harmonieux. Il a pour synonyme le substantif "chanson".

S'agissant de la musique, Marc Honegger dit qu'elle dérive du grec et désigne « d'abord toute activité qui relève des Muses ; ensuite, plus spécialement, le chant et la musique instrumentale »²⁸⁰. Une telle définition peut faire naître un sentiment de malaise. Serait-ce pour éviter pareille situation que le *Dictionnaire de la musique* de Marc Vignal ainsi que le *Dictionnaire encyclopédique de la musique* de Denis Arnold préfèrent passer le mot sous silence ?²⁸¹ Le *Dictionnaire Hachette*, pour sa part, définit la musique comme « l'art de combiner les sons suivant certaines règles » ou encore comme une « suite de sons qui produisent une impression agréable »²⁸². Cette définition du *Dictionnaire Hachette* laisse entrevoir une différence entre le chant et la musique. Si les deux substantifs font référence au "son" et à une certaine "harmonie" de celui-ci, le son du chant est obligatoirement produit par la voix et peut traduire des mots, tandis que celui de la musique n'est ni spécifié ni caractérisé.

²⁷⁷ Marc Honegger, *Connaissance de la musique de A à Z, op.cit.*, p. 161 pour les deux citations successives.

²⁷⁸ *Ibid*, p. 162.

²⁷⁹ Voir entre autres : *Le Petit Larousse illustré* (2018), le *Dictionnaire Hachette* (2019), *Le Lexis, Le Dictionnaire érudit de la langue française* (2009 ; 1979). Notons par ailleurs que le sens que donne le *Dictionnaire étymologique du français* (1994, 1992) est très éloigné de celui que nous connaissons aujourd'hui.

²⁸⁰ Marc Honegger, *Connaissance de la musique de A à Z, op.cit.*, p. 653.

²⁸¹ Nous soulignons que le substantif "musique", en tant qu'une entrée à définir, est absent de chacun de ces dictionnaires qui sont pourtant supposés être le sien.

²⁸² *Dictionnaire Hachette*, Paris, Hachette, 2019, p. 1086 pour les deux citations. Nous retenons cette définition car elle se retrouve dans plusieurs autres dictionnaires, entre autres *Le Lexis, Le Dictionnaire érudit de la langue française* (2009 ; 1979), et *Le Petit Larousse illustré* (2018).

Ainsi, nous pouvons retenir que le chant est une émission de sons vocaux harmonieux tandis que la musique désigne une composition ou un assemblage de sons – de nature vocale et / ou instrumentale – tout aussi harmonieux. Les sons qui composent la musique proviennent non seulement du corps (membres) mais aussi d'instruments ou d'outils techniques et n'ont aucun rapport avec la parole ; ils restent une action "pure", pour paraphraser le *Dictionnaire de la musique*²⁸³.

Nous intéresser à ces deux notions dans cette partie de notre réflexion nous conduit à l'analyse des chants et des musiques de notre corpus afin d'y déceler leurs différentes fonctions. Il s'agit de montrer comment les musiques et les chants de notre corpus contribuent à la représentation de la culture africaine.

La forme des chants et des musiques est diversifiée au sein de notre corpus. En fonction du support (média) sur lequel ils sont retranscrits, elle est tantôt abstraite, suggérée, tantôt concrète, perceptible dans (presque) toute sa matérialité²⁸⁴. La musique et le chant sont représentés de manière métaphorique dans les supports livresques de notre corpus (l'épopée romanesque de Niane, le roman de Véronique Tadjo, la légende Bernard Dadié et la bande dessinée de Marguerite Abouët). Ils y sont présents sous leur forme écrite, à travers la retranscription des paroles des chansons. Ce procédé de retranscription de paroles prive les chants et musiques figurant dans ces supports livresques de notre corpus de leur dimension audible. Ceux-ci ne sont dès lors plus des données à écouter, mais plutôt des données à lire. Nous ne les y retrouvons essentiellement que sous des formes d'ersatz de musiques et de chants. De plus, ils sont peu, voire inexistants dans ces médias, sauf dans la bande dessinée *Aya de Yopougon*. En effet, dans *Soundjata ou l'épopée mandingue* et « La légende baoulé »²⁸⁵, les chants et les musiques sont reconnaissables grâce à des procédés typographiques tels que l'écriture en italique et la mise en forme en retrait-centré du texte du chant. Ces procédés sont souvent renforcés par le champ lexical de la musique qui précède ou accompagne ces paroles de chansons. Nous pouvons citer entre-autres l'usage des verbes « chanter » (*Soundjata ou l'épopée mandingue*, p. 46, 76), « entonner » (*Soundjata ou l'épopée mandingue*, p. 46), « scander » (*S.E.M*, p. 60), ou des expressions comme

²⁸³ Marc Vignal, (Dir.), *Dictionnaire de la musique*, op.cit, p. 247.

²⁸⁴ Voir en annexe 1 de cette partie les tableaux récapitulatifs des chants présents dans les éléments (romans et films) du corpus.

²⁸⁵ Nous parlons ici sans distinction des versions de Dadié et de Tadjo.

« improviser une chanson » (*Soundjata ou l'épopée mandingue*, p. 76), « écouter une chanson » (*Soundjata ou l'épopée mandingue*, p. 76).

Dans la version romanesque que Véronique Tadjo donne de l'histoire de la reine Pokou en revanche, il n'est nulle part question de chants ni même de musique. Ce fait reste surprenant au regard du sous-titre du roman : « *concerto pour sacrifice* ». L'absence de musiques et de chants dans un roman qui se veut un "concerto" reste déroutante dans la mesure où l'on se retrouve face à l'absence de ce qui fait (ou est censé faire) l'essence même de ce roman. Mais avec Véronique Tadjo le concerto s'entend et se perçoit ailleurs que dans la musique et le chant "classiques"²⁸⁶, il se donne notamment à voir dans ce roman à travers les différentes réécritures que Tadjo propose de l'histoire de Pokou.

La bande dessinée *Aya de Yopougon*, contient, pour sa part, de nombreuses musiques et de nombreux chants perceptibles par des procédés typographiques plus explicites. La musique y est beaucoup plus présente et elle y est plus représentée de manière virtuelle contrairement aux autres livres constituant notre corpus. Outre la présence des paroles de chants ainsi que celle du champ lexical de la musique, le lecteur note la présence métaphorique de mélodies. La musique y est représentée par des notes musicales noires et blanches inscrites sans portées²⁸⁷ et disséminées à l'intérieur des cases. Les paroles, quand elles existent, sont dans des phylactères²⁸⁸ et elles sont également ponctuées par des notes de musique. Ainsi la musique et le chant semblent-ils beaucoup plus tangibles dans la bande dessinée *Aya de Yopougon*, même s'ils y restent métaphoriques. Leur présence apparaît comme "réelle" grâce à ce procédé d'écriture adopté par Marguerite Abouët.

En plus, pour ce qui est de la typologie des différents chants et musiques recensés, avec le récit *Aya de Yopougon*, le lecteur-spectateur est en face

²⁸⁶ Le livre de Véronique Tadjo se subdivise en trois grandes parties qui sont chacune des versions de cette légende. Et c'est à travers ce dialogue de versions qu'est censé se lire la symphonie du concerto. Aux pages 13 et 16 du livre *Reine Pokou*, le lecteur note la présence de la typologie particulière mentionnée plus haut, mais l'absence d'éléments du champ lexical de la musique et / ou du chant brouille et rend impossible l'identification catégorique de ces passages en italique comme des chants.

²⁸⁷ La portée désigne dans le domaine de la musique un ensemble de lignes horizontales sur et entre lesquelles sont posées les notes pour composer une partition. Pour plus d'informations, voir Denis Arnold (Dir.), *Dictionnaire encyclopédique de la musique, tome 2*, Paris, Robert Laffont, 1988 (1983), p. 512.

²⁸⁸ Le phylactère (ou le ballon, la bulle, le *fumetto*) dans le domaine de la bande dessinée désigne le tracé qui entoure les paroles ou les pensées des personnages.

d'un style musical essentiellement moderne tandis qu'avec les différentes versions des histoires de Pokou et de Soundiata, le lecteur-spectateur se retrouve plongé dans un style en grande partie traditionnel. La bande dessinée *Aya de Yopougon* est majoritairement constituée de musiques et des chansons populaires des années 1960 à 1980 originaires d'Afrique et d'ailleurs. Nous avons des chansons et un style musical correspondant exclusivement à cette époque. Aucun titre postérieur à la première moitié des années 1990 n'est recensé dans les deux tomes de cette bande dessinée ainsi que dans le film d'animation du même titre que nous analysons dans le cadre de cette étude. Aucune chanson traditionnelle non plus (propre à un terroir) n'y est recensée. On y retrouve généralement des chansons de type moderne. Les principaux canaux de diffusion de la musique et de la chanson dans la version bande dessinée d'*Aya de Yopougon* sont les *maquis*²⁸⁹, la télévision et les radios des véhicules. Le premier tome de la bande dessinée *Aya de Yopougon* compte plus de musiques et chansons que le deuxième tome. Cela peut s'expliquer par le contexte dans lequel s'enracine chaque tome. En effet, dans le premier tome de cette histoire, les personnages, en dehors d'Aya et d'Hervé, sont mûs par une volonté de se distraire, cela peut s'expliquer par le contexte des vacances scolaires que souligne la préface. De ce fait, le lieu de prédilection de la majorité des personnages principaux reste les *maquis* et autres lieux de réjouissance et leur passe-temps favori se résume à regarder la télévision.

Dans le deuxième tome de cette bande dessinée de Marguerite Abouët cependant, cette situation d'insouciance dans laquelle vivent la plupart des personnages laisse place à une situation de prise de responsabilités. Par exemple Moussa, le *génito*²⁹⁰ qui allait souvent *gazer*²⁹¹ à Yopougon est désormais marié et père d'un enfant. Il a par ailleurs rejoint son père (M. Cissoko) dans l'entreprise familiale (La Cissoko). Adjoua, la meilleure amie de Bintou et Aya, celle avec qui Bintou sortait le plus souvent pour "s'amuser" et se divertir est désormais l'épouse de Moussa et la mère d'un petit garçon, Bobby. Les nouvelles situations matrimoniales de Moussa et Bintou (mariés et parents) et professionnelle de Moussa ne les prédisposent plus aux sorties intempestives dans les *maquis*. De plus, Adjoua n'est pas préoccupée que par les tâches du quotidien d'une jeune épouse et mère. Ses parents et elle-

²⁸⁹ Mot de l'argot ivoirien que Marguerite Abouët définit dans le lexique du tome 2 d'*Aya de Yopougon* comme un « restaurant pas cher en plein air où l'on peut danser ».

²⁹⁰ Mot de l'argot ivoirien, selon le petit lexique du tome 1, le substantif *génito* désigne un riche courtisan.

²⁹¹ Mot appartenant à l'argot ivoirien, le verbe *gazer* signifie, d'après le petit lexique du tome 1, « sortir, s'éclater en boîte [de nuit] ou ailleurs [dans les maquis] ».

même sont littéralement harcelés par la famille de son époux Moussa qui conteste la paternité, la légitimité de Bobby, le fils d'Adjoua (et Moussa). Monsieur Sissoko n'hésite pas à demander à Adjoua et ses parents de lui rapporter la preuve que Bobby ressemble bien à un membre de leur famille, et cela dans un délai d'une semaine, au risque d'employer les « grands moyens » (*Aya*, tome 2, la planche 3, la vignette 3). De son côté, Bintou, est encore marquée par la double trahison d'Adjoua et de Moussa²⁹², tient à garder secrète sa nouvelle sa relation amoureuse ; d'autant plus que pour elle il s'agit « de la chance de [s]a vie » (*Aya de Yopougon*, tome 2, la planche 50, la vignette 5 ; *Aya de Yopougon*, [1h02mn58s]). En effet, Grégoire, son amoureux est un parisien (il vit à Paris) qui lui promet le mariage et une vie de princesse en France, précisément dans le quartier de Château Rouge (Paris XVIII^{ème}). De peur de se faire ravir cet amoureux qu'elle considère comme la perle rare, Bintou vit cette relation en toute discrétion et n'expose pas son amoureux en allant avec lui dans les *maquis*. Les amoureux optent au contraire pour des lieux plus discrets. Bintou qui se veut plus prudente cette fois ne présente pas Grégoire à ses amies.

L'adaptation filmique de cette bande dessinée est quant à elle plus fournie en chants et musiques. Ceux-ci sont diffusés par les mêmes canaux que ceux recensés dans la bande dessinée à savoir *les maquis*, la télévision et les radios des véhicules. Et, si de prime abord, le spectateur a l'impression qu'il est face au même répertoire que celui de la bande dessinée, quelques petites divergences sont à noter. Certaines chansons ont été remplacées par d'autres ou sont données dans leur version originale²⁹³. Si dans la bande dessinée *Aya de Yopougon*, la musique et le chant jouent un rôle d'intermède, dans le film d'animation réalisé à partir de cette bande dessinée, ils vont au-delà de ce rôle. Ils peuvent être perçus comme des relais

²⁹² Moussa, le mari d'Adjoua, est en réalité, au début de l'histoire, le *génito*, le riche courtisan de Bintou. Mais celle-ci ne l'aime pas et ne pense qu'à dépenser son argent. Alors chaque fois qu'il invite à sortir, Bintou invite à son tour son ami Adjoua afin de ne pas se retrouver seule avec son courtisan. Lorsqu'Aya l'informe que son fameux *génito* est le fils de l'un des hommes les plus riches du pays, Monsieur Cissoko, le patron de l'usine de fabrication de la bière la plus bue du pays, Bintou regrette son manque d'intérêt vis-à-vis de Moussa et décide de le reconquérir car il est un bon "parti". Mais c'est déjà tard et malgré tout ce qu'elle met en œuvre elle ne peut garder Moussa, car Adjoua attend un bébé et soutient mordicus que son géniteur est Moussa avec qui elle a eu une brève aventure au cours de leurs différentes sorties. Grâce à sa grossesse, Adjoua ravit à son amie Bintou son bon "parti". Après la révélation de la paternité du bébé d'Adjoua et son lot d'indignation, c'est la naissance du bébé qui fait déferler une autre vague de surprise. En effet le fils d'Adjoua, qui est censé être aussi celui de Moussa est le portrait craché et « en couleur en plus » (*Aya*, tome 2, la planche 26) de Mamadou, un autre courtisan de Bintou qu'Adjoua a rencontré par le biais de celle-ci.

²⁹³ Les paroles de ces chansons ont été modifiées dans la version bande dessinée. S'agit-il d'une créativité de la part de l'auteur ou de son souvenir personnel de ces chansons ?

narratifs résumant à eux-seuls des situations, décrivant des personnages ou encore ils sont utilisés pour critiquer des faits sociaux. C'est le cas des chansons *DISCO* du groupe Ottawan, *Bonheur Perdu* de François Lougah, *Bel Abidjan* de Tabou Ley Rochereau ou encore *Amina* de la chanteuse Zaïroise Tshala Muana²⁹⁴.

La chanson *DISCO* décrit la Femme des années 1979-1980. Cette femme libérée qui s'affirme et se cherche une place dans une société jusque-là réservée aux hommes. La chanson est d'ailleurs chantée à deux voix. L'une, masculine, (celle de Patrick Jean-Baptiste) qui dans sa description de la femme ne relève que des attributs péjoratifs tels que "démoniaque", "hystérique", "satanique", "délirante", "immorale" et "suffisante". À côté de cette vision masculine pessimiste de la femme que chante l'interprète Patrick Jean-Baptiste, une autre voix, féminine, celle d'Annette Etilce, s'élève et répond par ces attributs : "désirable", "irrésistible", "super sexy", "hyper belle", "super-simple". Nous avons là une vision méliorative et valorisante de la femme. En se mettant côte à côte, en se superposant dans cette chanson, ces deux voix dressent un portrait antithétique de la femme. Cette chanson intervient dans le film au cours d'une scène où Bintou, invitée au maquis par Moussa, ne rate aucune occasion de courtiser et de se faire courtiser par d'autres hommes. Et, ce sont son espièglerie et sa roublardise qui lui permettent de se tirer d'affaire même lorsqu'elle est démasquée par Moussa. Sa "dextérité" dans la roublardise lui vaut d'ailleurs un compliment de la part de son amie Adjoua qui la félicite d'être « trop forte en "*solutionnages*" rapides » (*Aya de Yopougon*, [04mn05s]). Cette scène montre les deux visions de la femme telles que mentionnées dans la chanson. En effet, d'un côté, lorsque Moussa surprend Bintou qui discute avec un autre homme alors qu'il est son prétendant du jour, c'est cette image péjorative de la femme DISCO (soulignée dans la chanson par la voix de Jean-Baptiste Patrick) qui s'impose à lui. Cela est perceptible dans la question qu'il pose à sa courtisane : « Eh Bintou, tu joues à quoi là ? Je suis là et tu vas voir d'autres hommes » (*Aya de Yopougon*, tome 1, la planche 10). De l'autre côté, l'attitude de Bintou face à cette situation²⁹⁵ montre à quel point elle est fière d'être une femme DISCO, c'est-à-dire "irrésistible", "super-sexy", "hyper-belle" qui ne laisse pas les hommes indifférents.

²⁹⁴ Pour le détail des références de la bande-son du film *Aya de Yopougon*, voir en annexe 2 de cette partie.

²⁹⁵ Elle tire un grand plaisir à manipuler les hommes et à se tirer de cet imbroglio grâce à sa roublardise. Elle affirme que Mamadou, le garçon avec qui elle parle est son cousin. Grâce à ce subterfuge, elle met Moussa dans l'embarras et poursuivant tranquillement sa conversation, elle a l'occasion de donner son numéro de téléphone à son nouveau courtisan.

Outre le portrait de la femme des années 1980, le film d'animation *Aya de Yopougon* critique aussi, en musique, l'infidélité masculine par le biais de la chanson intitulée *Amina* de l'artiste zairoise Tshala Muana. S'adressant probablement à une rivale, du prénom éponyme au titre de la chanson, elle tient ce discours :

*Amina serre-moi la main
Même si tu m'as mise en ballottage
Je ne peux pas te garder rancune
Le monde est fait comme ça
Aujourd'hui c'est toi, demain c'est moi.*
(X2)

*Amina, moi je m'en fous,
Je le savais depuis longtemps
L'homme c'est comme un lit hôpital
Qui reçoit tous les malades
Quand tu es là, c'est toi
Quand je suis là, c'est moi.*
(X2)

*Walaye ! Je m'en vais jeter cauris
Touré me reviendra avant lundi.*
(X8)

La comparaison entre le "lit de l'hôpital" et "l'homme" qui, selon la chanteuse ont tous les deux le même rôle, c'est-à-dire la facilité et la capacité de recevoir sans aucune exception, l'un, tous les malades et l'autre toutes les femmes ; de même que la répétition de la hiérarchisation des présences, mise en évidence par le vers 5 « Aujourd'hui c'est toi, demain c'est moi », le vers 10 « Quand tu es là, c'est toi » et le vers 11 « Quand je suis là, c'est moi », viennent justifier cette idée d'infidélité masculine. De plus celle-ci est présentée comme une réalité très ancienne qui s'inscrit même dans les origines du monde ; cela est perceptible dans le vers 4 « Le monde est fait comme ça » et le vers 7 « Je le savais depuis longtemps ». Cette chanson *Amina* intervient dans les quinze dernières minutes du film. Dans cette séquence, en route avec son père Ignace pour Yamoussoukro, Aya décide d'écouter de la musique et met la

radio de la voiture en marche²⁹⁶. La chanson *Amina* annonce, de manière prémonitoire, l'infidélité d'Ignace car elle survient au moment où Aya, sans le savoir, se rend à l'endroit où son père vit en toute légalité avec sa seconde famille. *Amina* permet également de comprendre l'attitude de Fanta, l'épouse d'Ignace, lorsque celle-ci découvra la trahison de son époux. En effet après la surprise générale de toute la famille lorsque Jeanne, la maîtresse d'Ignace, se présente au domicile conjugal avec leurs deux enfants adultérins (Pamela et Ray) afin qu'ils vivent, eux aussi, désormais chez leur père, Fanta est dévastée par la douleur. Mais, faisant sienne cet adage qu'elle dit à sa fille Aya, « le chien ne changera jamais sa manière de s'asseoir » (*Aya de Yopougon*, Tome 3, la planche 21, la vignette 2), Fanta finit par se résigner et elle accepte l'infidélité d'Ignace. Et elle va même jusqu'à ressentir de la culpabilité concernant l'attitude de son mari. Ce sentiment de culpabilité est mis en évidence à travers cette "confession" qu'elle fait à sa fille Aya : « c'est de ma faute, je me suis laissée aller ces dernières années...il a préféré un petit modèle. » (*Aya de Yopougon*, Tome 3, la planche 21, les vignettes 4-5). Cette attitude de Fanta face à la trahison de son mari pourrait laisser croire que cette dernière partage le point de vue de la chanteuse Tshala Muana pour qui l'infidélité des hommes semble faire partie du quotidien du mariage. Ce point de vue est également soutenu par Bintou. Au cours d'une conversation avec Aya, la jeune déclare qu'elle n'hésiterait pas à se marier avec un homme infidèle, à condition qu'il soit riche. Bintou souligne qu'elle est consciente que ce dernier la trompera « comme la plupart des hommes, mais au moins [qu'elle aura] son nom, sa maison » (*Aya de Yopougon*, tome 1, la planche 63).

Quant à la chanson *Bonheur perdu* du chanteur ivoirien François Lougah, dont le refrain est le suivant :

*Oh ! Bonheur perdu,
Dans la rue, dans la cohue,
Un soir tu reviendras
Un soir chéri(e), un soir²⁹⁷,*

elle intervient uniquement dans le film d'animation et, elle est associée à la séquence

²⁹⁶ Elle est audible exactement à la 66^{ème} minute et 17^{ème} seconde. Dans la bande dessinée, cette chanson intervient dans le tome 1 de la bande dessinée ; dans la séquence où Ignace se rend pour la première fois (et seul) à Yamoussoukro dans le cadre de ses nouvelles fonctions (la planche 58). La chanson annonce ici aussi l'infidélité d'Ignace.

²⁹⁷ Retranscrit par nous.

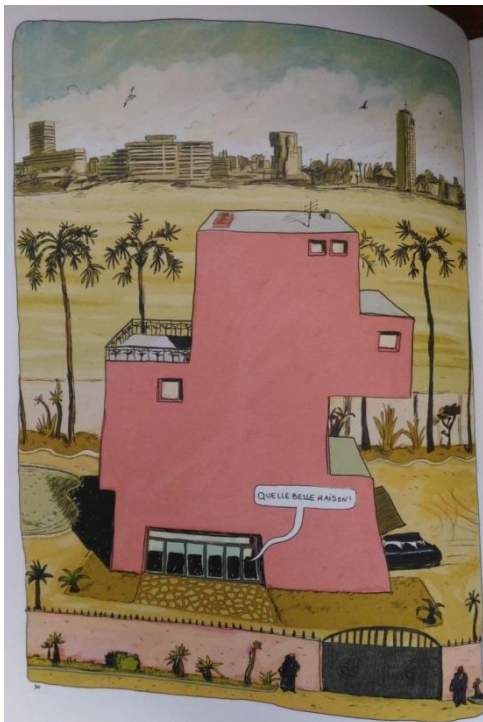
présentant Adjoua vendant des *claclos*²⁹⁸ au marché (*Aya de Yopougon* tome 2, la planche 30, la vignette 1 ; *Aya de Yopougon*, [1h01mn59s]). Cette chanson, *Bonheur perdu*, souligne la déchéance de cette dernière. En effet, grâce à sa grossesse et à son mariage avec Moussa, Adjoua est promise à un avenir radieux et à l'abri de tout souci financier. Ce mariage dissipe pour elle et pour sa famille l'incertitude qui voile l'avenir de la majorité des jeunes gens de Yopougon à cause de leur appartenance à la classe socio-économique moyenne. Pour illustrer l'avenir radieux qui attend désormais Adjoua, Bintou rassure Aya qui continue de se faire du souci pour leur amie en lui disant : « eh Aya, laisse-moi respirer [...] elle aura double "série C" : coiffure et couture. Tu veux quoi encore ? », (*Aya de Yopougon*, tome 1, la planche 95). Et, la version filmique rajoute la précision : « grâce à son mari Moussa » (*Aya de Yopougon*, [42mn27-42mn45]). Ainsi le mariage d'Adjoua représente-t-il une véritable aubaine censée lui faire changer de classe sociale et lui garantir un avenir des plus sûrs. Cependant un contretemps majeur survient et met à mal tous ses projets d'avenir. Si la grossesse est à l'origine du mariage d'Adjoua et Moussa, la naissance du bébé Bobby dont le véritable père n'est pas Moussa en provoque la chute et la dissolution.

Après son divorce, Adjoua perd tout. Elle est obligée de retourner vivre chez ses parents avec son fils Bobby. Si avant son mariage, l'école et l'espoir de rencontrer un *génito* se présentaient comme des moyens d'avoir un avenir radieux, désormais, toute seule et avec un enfant à charge, l'espoir d'avoir un avenir ne serait-ce qu'avec une seule "série C" est anéanti. La seule issue qui s'offre à Adjoua est la vente de *claclos* au marché pour nourrir son fils Bobby. Après une telle ascension sociale, la situation actuelle d'Adjoua pourrait correspondre à la perte du bonheur que chante François Lougah. Ainsi, celle qui semblait être sortie de l'auberge de la pauvreté se retrouve dans « la rue » (vers 2 du refrain de la chanson *Bonheur perdu*) du marché de Yopougon, mêlant sa voix à la « cohue » (vers 2) générale des vendeurs à la criée afin de gagner son pain quotidien. Et, la situation d'Adjoua ne va pas s'améliorant, car le vrai père de Bobby est Mamadou, un jeune homme sans emploi qui vit à Yopougon.

²⁹⁸ Il s'agit d'un met fait à base de banane plantain. Il est généralement vendu par des vendeuses aux coins de rue. Tout comme l'alloco, il est très prisé en Côte d'Ivoire. Dans le "petit lexique" du tome 2 de la bande dessinée, Marguerite Abouët en donne la définition suivante : « petites boulettes de bananes plantains mûres mélangées avec de la farine, des oignons, du sel, un peu de piment/ ou pas, que l'on frit. »



Aya de Yopougon, tome 1, la planche 81, la vignette 3.



Aya de Yopougon, tome 1, la planche 30.

Ces deux illustrations représentent la demeure de la famille Cissoko ; c'est le lieu où Adjoua aurait vécu si son fils avait été le fils légitime de Moussa.



Aya de Yopougon, tome 2, la planche 30, la vignette 1.

Cette vignette montre la vie d'Adjoua à la suite de l'annulation de son mariage.

Toufois, la chanson *Bonheur perdu* de François Lougah n'illustre pas uniquement la vie d'Adjoua. Elle se pose également comme une parole prémonitoire de la future déchéance d'Ignace, le père d'Aya. En effet, celui-ci qui, grâce à une promotion professionnelle²⁹⁹ profite des avantages de sa nouvelle situation professionnelle pour concilier plus librement sa vie de famille et sa relation adultérine. Seulement, la double-vie d'Ignace s'arrête brusquement lorsqu'il perd cette promotion. Il travaille désormais uniquement au siège de la société (à Abidjan) et n'a plus le droit d'avoir une secrétaire personnelle. Cette décision professionnelle a de fortes répercussions sur sa vie privée. Jeanne, qui se retrouve sans emploi et sans logement, refuse de continuer à vivre dans l'anonymat. Ses menaces à l'endroit d'Ignace sont comme une épée de Damoclès sur la stabilité de sa vraie famille. Jeanne finit par mettre fin à leur liaison et elle ramène à Ignace leurs deux enfants. Ce dernier est alors démasqué. Cet épisode de la vie d'Ignace présente une autre situation de "bonheur perdu". « Voici l'amour

²⁹⁹ Il est nommé directeur commercial de son entreprise à Yamoussoukro. Abidjan et Yamoussoukro sont les deux capitales de la Côte d'Ivoire. La famille d'Ignace vit à Abidjan, la capitale économique et travaille à Yamoussoukro (avec sa concubine Jeanne et leurs deux enfants), la capitale administrative et politique. Nous soulignons par ailleurs qu'Ignace et sa maitresse sont logés à Yamoussoukro aux frais de l'entreprise dans laquelle ils travaillent

vaincu »³⁰⁰ comme le dit François Lougah dans le second couplet de la chanson. L'amour d'Ignace et de Jeanne n'a pas pu résister aux épreuves de la vie, notamment à la jalousie. Ainsi cette chanson parle à la fois du destin d'Adjoua et de celui d'Ignace qui, du fait de certaines circonstances, ont vu leurs vies basculer alors qu'ils vivaient dans un bonheur que rien ne semblait pouvoir altérer.

Une autre chanson qui se pose comme un relais narratif est la chanson *Bel Abidjan* du chanteur Tabou Ley Rochereau. Ce titre intervient trois fois tout au long du film. À chaque fois qu'elle se fait entendre, cette chanson accompagne un mouvement bien précis de la caméra, à savoir un long travelling³⁰¹ horizontal et vertical qui a pour but de présenter une vue panoramique de la ville d'Abidjan. Un récit classique, qu'il soit romanesque ou filmique, est essentiellement constitué de deux grandes phases qui s'entremêlent. Il s'agit d'une part des paroles et des actions posées par les personnages et d'autre part, des descriptions. Si dans le récit romanesque ces deux grandes phases s'expriment par des mots, ce n'est pas toujours le cas dans le récit filmique où bien souvent la phase descriptive est dévolue à la caméra. C'est à elle que revient le rôle de *montrer*³⁰². Dans *Aya de Yopougon*, ces séquences descriptives ne sont pas accompagnées de paroles de personnages. La bande dessinée les présente à travers des cases sans cartouches descriptifs. Le film, pour sa part, montre les descriptions par plusieurs plans sans paroles de personnages. Toutefois, dans le film, ces plans descriptifs sont le plus souvent accompagnés de la chanson *Bel Abidjan*. Ainsi, lorsque que la caméra, par différents *travellings*, montre divers paysages de la ville d'Abidjan, notamment la commune du plateau qui en est le centre des affaires, et la commune de Cocody, une des communes les plus riches de la capitale, la voix mélodieuse de Tabou Ley Rochereau, dans une tonalité lyrique, livre au (télé)spectateur, des détails que la caméra ne montrera jamais.

En plus de corroborer certaines informations sur la ville d'Abidjan que donnent le récit (Abidjan est la capitale de la Côte d'Ivoire) et les images descriptives du film³⁰³ (la ville

³⁰⁰ Vers d'un autre couplet de la chanson *Bonheur perdu* de François Lougah.

³⁰¹ La technique cinématographique du travelling consiste en une prise de vue faite en déplaçant physiquement et réellement la caméra, en la faisant rouler par exemple. Pour plus de détails, voir Vincent Pinel, le *Dictionnaire technique du cinéma*, Paris, Armand Colin, p. 2008, p. 307.

³⁰² Nous insistons. Contrairement aux mots, la caméra impose une image "souveraine" là où une description par les mots ferait appel à l'imagination et donnerait naissance à des représentations qui différeraient en fonction de chaque lecteur.

³⁰³ Voir annexe N° 4 de cette partie.

d'Abidjan est bordée par la lagune Ébrié), cette chanson *Bel Abidjan* mentionne d'autres informations. Par exemple, l'adjonction du substantif "métropole" en guise de complément au nom "Abidjan", vient renforcer l'idée de la taille de cette ville-capitale. Mais si l'idée de métropole traduit cette grandeur uniquement sur le plan physique, c'est-à-dire au niveau de la superficie, le dernier vers du refrain vient porter cette grandeur au niveau moral. En effet, selon l'artiste, le « peuple [abidjanais] est si loyal »³⁰⁴. Et, cette loyauté n'a que des répercussions positives sur ladite ville. Elle lui octroie un certain « monopole »³⁰⁵ sur les autres villes africaines dans la mesure où celle-ci se positionne comme une plate-forme incontournable en Afrique. Abidjan est présentée, tout au long de la chanson *Bel Abidjan* comme une ville attractive, un lieu touristique par excellence. Selon Tabou Ley Rochereau, Abidjan, la capitale de la Côte d'Ivoire, est la « ville des visiteurs »³⁰⁶. De plus, par la répétition (six fois) du vers "Bel Abidjan" (vers qui est donné pour titre à ladite chanson), Tabou Ley Rochereau veut insister sur la beauté de cette ville. Abidjan est une belle ville et il ne se lasse pas de dire. Et pour finir, pour lui, tous ces facteurs que sont la taille, la position et la beauté d'Abidjan font d'elle une ville qui peut prétendre à un rapprochement avec d'autres villes outre-Atlantique. C'est ainsi qu'il n'hésite pas à comparer la ville d'Abidjan à la ville de Montréal. Et, cette comparaison est très soulignée car elle est mise en relief dans le refrain de la chanson ; ce qui favorise et facilite une insistance. Ainsi, la perspective adoptée dans le film d'animation *Aya de Yopougon*, en ce qui concerne la musique comme élément d'illustration ou, pour reprendre l'expression d'Adorno et d'Eisler, « l'illustration musicale »³⁰⁷, s'écarte de la tendance que dénoncent ces deux auteurs. Dans *Aya de Yopougon*, l'« illustration musicale » à l'œuvre n'est pas un discours redondant qui n'ajoute rien à l'image présentée, elle n'est pas là uniquement pour l'accompagner. Bien au contraire, la musique y tient un discours qui se rajoute à celui de l'image.

La musique et le chant dans la bande dessinée *Aya de Yopougon* remplissent une fonction essentiellement décorative. Tandis que dans la version filmique de ce même récit, ils assument, alternativement, toutes les six fonctions de la musique de film³⁰⁸. Dans le film *Aya*

³⁰⁴ Voir annexe N° 3 de cette partie.

³⁰⁵ Voir annexe N° 3 de cette partie.

³⁰⁶ Voir annexe N° 3 de cette partie.

³⁰⁷ Théodor W. Adorno, Hanns Eisler, *Musique de cinéma*, Paris, Editions de l'Arche, 1972 (1969), p. 22.

³⁰⁸ *L'Encyclopédie Théma Arts et Culture*, Paris, Larousse, 2000 (1991), p. 416.

de Yopougon, la musique et le chant ont à la fois une fonction, emblématique, conjonctive, explicative, cinématique et mélodramatique. Ces musiques et chants – recensés dans les différentes versions (bande dessinée et film) *d'Aya de Yopougon* et consultables dans les tableaux synthétiques mis en annexe – se posent comme des biens interculturels qui contribuent à consolider une dynamique culturelle. Ils reflètent l'image de la culture populaire de l'Afrique au cours des années 1970-1980. Celle d'une Afrique libre qui s'ouvre au monde, qui va au-delà d'elle-même et au contact d'autres cultures. Cette assertion peut se justifier la présence de chansons telles que celles du groupe Ottawan ainsi que les nombreuses pochettes de disques vinyl de musiques cubaines dans la bande dessinée. Cependant, cette ouverture aux autres cultures ne sous-entend pas un reniement total de soi-même. En effet, la grande majorité des chansons *d'Aya de Yopougon* (le film) est interprétée et composée par des artistes africains dans un style moderne s'inspirant de l'Occident. De la sorte, cette ouverture au monde peut se percevoir dans la réappropriation du style musical et des moyens de distribution occidentaux par des artistes africains. Ces choix laissent croire que dans son projet d'écriture, Marguerite Abouët veut montrer cette Afrique qui, selon elle, ne se perçoit qu'en regardant du côté du peuple. La culture populaire est mise en avant à travers la musique qui est omniprésente dans la vie des personnages *d'Aya de Yopougon*. Une vie qui semble être rythmée par la musique que les habitants de Yopougon consomment abondamment à travers divers moyens (la télévision, la radio, les platines), sous diverses formes (chansons d'artistes, musiques et chansons de publicité, chants fredonnés) et peu importe leur statut social³⁰⁹.

En revanche, avec les histoires de Pokou et Soundjata, le lecteur/spectateur se retrouve face à un autre univers musical. Contrairement à *Aya de Yopougon* dont les musiques et chants sont tirés d'un répertoire de chansons produites et commercialisées essentiellement entre les années 1970-1980, dans les différentes versions des histoires de Pokou et Soundjata, faisant partie de notre corpus, les chansons et les musiques ne sont pas des "produits commerciaux". Nous entendons par l'expression "produits commerciaux" que ces chants et musiques ne sont pas des produits musicaux créés par des artistes dans un but commercial. De ce fait les chants et les musiques de cette partie du corpus n'appartiennent pas au marché de l'industrie de la musique. De plus, les principaux moyens de transmission de ces musiques et de ces chants sont la voix et des instruments de musique. Les médias modernes tels que la radio ou la

³⁰⁹ Tous les personnages de nos textes entretiennent, d'une manière ou d'une autre, un rapport avec la musique la musique. Des plus sages aux plus insoucians, aucun n'est insensible face à la musique et au chant .

télévision ne sont pas présents.

Le recensement des différents chants, mélodies et musiques des versions de la légende de Pokou et de l'épopée de Soundiata que nous étudions fait ressortir, au niveau du style, une prédominance des musiques et des mélodies traditionnelles sur les musiques modernes. Cette remarque qui semble stricte dans les versions romanesques des histoires de Pokou et Soundiata, tend à se relativiser dans leurs versions filmiques.

Pour ce qui est des versions romanesques, dans *Soundjata ou l'épopée mandingue* de Niane la majorité des chants et chansons sont exécutés par les personnages et le principal canal de diffusion reste la voix. Les chants et chansons de même que la musique qui intervient à la page 75, sont présentés comme des improvisations. Ils sont en fait des créations spontanées inspirées de certaines situations de la diégèse. Prenons pour exemple les chants répertoriés aux pages 46 et 47. Ces chants naissent dans un contexte particulier. En tant que moyen d'expression, ils semblent être les mieux adaptés pour traduire les émotions qui submergent leurs exécutants. En effet, Soundjata, le libérateur que tout le Mandingue attend, celui dont la naissance et le destin exceptionnel ont été annoncés avant même que son père et sa mère ne se rencontrent, n'est qu'un enfant handicapé de naissance. La science et la connaissance du monde occulte de sa mère ainsi que celle des guérisseurs de sa contrée se révèlent inefficaces face au mal dont il souffre. Alors qu'il est victime des railleries de ses ennemis et des habitants de son village qui ne croient plus en ce sauveur, Balla, son ami et griot, Sogolon sa mère ainsi que quelques villageois continuent de lui témoigner leur affection. Ces derniers espèrent fermement la réalisation de l'oracle donné sur Soundjata. Ainsi, le jour où ce dernier (après dix années d'infirmité), mû par l'ardent désir de laver un affront fait à sa mère, se met debout et marche, Sogolon sa mère et Balla qui n'ont jamais cessé de croire en la réalisation de ce miracle ne peuvent exprimer leur joie immense autrement que par des chants. Ce fait extraordinaire qu'ils voient se dérouler sous leurs yeux se transforme en une véritable source d'inspiration qui les conduit à composer, instinctivement, trois chants dont deux sont à l'actif de Balla. Cependant, le récit souligne que Balla et Sogolon, la mère de Soundjata, ne sont pas influencés de la même manière par cette scène que l'on pourrait qualifier de surréaliste. En fait, là où Balla est plus spontané, plus prompt à réagir, Sogolon se laisse gagner, certes un instant, par la surprise. Le récit dit :

Dans un grand effort, [Soundjata] se détendit et d'un coup il fut sur ses deux jambes [...]. Alors Balla Fasséké cria l'hymne à l'arc qu'il entonna de sa voix puissante :

*Prends ton arc, Simbon,
Prends ton arc et allons-y
Prends ton arc Sogolon Djata.*

Quand Sogolon vit son fils debout, *elle resta un instant muette*³¹⁰ et soudain elle chanta ces paroles [...]

O, jour, quel beau jour.

O jour, jour de joie

Allah Tout-Puissant

Tu n'en fis jamais de plus beau.

Mon fils va donc marcher. (Soundjata ou l'épopée mandingue, p. 46).

Les deux premières phrases de ce relevé textuel sont reliées par le connecteur « alors ». Celui-ci traduit certes une conséquence, mais il montre ici l'idée d'une proximité, d'un enchaînement rapide des deux actions exprimées dans ces phrases. Il souligne la spontanéité de Balla. De son côté, Sogolon reste interdite, « un instant muette » mais lorsqu'elle retrouve l'usage de la parole c'est également par le chant qu'elle exprime les émotions qui la submergent. Comme si cet instant de mutisme qui précède le chant était celui de la composition de son chant.

Dans cette version romanesque de l'épopée mandingue de Djibril Tamsir Niane, les chants apparaissent d'une manière prompte et souvent inattendue et ils s'inspirent toujours d'une situation précise de la diégèse. Ce qui justifie le fait qu'ils remplissent plusieurs fonctions. Outre l'exaltation et le fait de vanter les mérites d'un personnage perceptibles dans les deux chants précédents et aussi dans ceux des pages 137 et 143, certains chants de ce roman permettent également de déprécier. C'est le cas du chant *Kankigné* à la page 100. Contrairement aux autres chants du livre de Niane, ce chant est le seul à être écrit en langue Malinké (la langue d'origine du récit) et il n'est pas recopié intégralement dans le roman. Le narrateur en cite juste un vers et fait un renvoi en note de bas de page. Cette note mentionne ce qui semble être l'intégralité de ce chant ainsi que sa traduction :

Kankigné Tabébara djougonya

Djan va bogna mayadi

La bataille de Kankigné fut terrible.

Les hommes y furent moins braves que des esclaves.

L'usage de l'adjectif « terrible » pour qualifier le combat de Kankigné d'une part et de

³¹⁰ Nous soulignons

l'autre celui du comparatif d'infériorité « moins que » suivi du substantif « esclaves », utilisé ici comme un comparant, pour désigner les soldats qui participent à cette bataille de Kankigné font ressortir une contradiction entre le devoir et les actes des soldats de l'armée de Soundiata au cours de cet affrontement. Étant de vaillants guerriers, il est attendu d'eux du zèle et de la témérité à toutes les étapes d'un combat. Cependant, lorsqu'il décrit cette « attaque-surprise » (*Soundjata ou l'épopée mandingue*, p. 99), le narrateur dit :

Soudain, on entendit le son des cors d'alerte ; les hommes eurent à peine le temps de prendre leurs armes que le camp fut encerclé par les ennemis qui surgissaient des ténèbres. [...] Les ennemis *pullulaient*³¹¹ comme des sauterelles. Djata et les cavaliers de Mena n'ayant pu être encerclés se portèrent au secours de Tabon Wana qui semblait *écrasé sous le nombre* [...]. Le fils de Sogolon brisa l'*étai* qui étouffait Tabon Wana. (*Soundjata ou l'épopée mandingue*, pp.99-100).

Il ressort de cette description qu'une faction de l'armée de Soundiata connaît un moment de faiblesse au début de la bataille (probablement dû au caractère inattendu de cette bataille qui survient à la tombée de la nuit alors que l'armée s'apprête à se nourrir et à se reposer). Malgré le revirement qui intervient pendant la bataille, en effet, « les archers de Wagadou s'étaient vite ressaisis » (*Soundjata ou l'épopée mandingue*, p. 100), et la fuite en avant de l'armée ennemie « abandonnant beaucoup de captifs aux mains des hommes de Sogolon-Djata » (*Soundjata ou l'épopée mandingue*, p. 100), les griots qui composent ce chant semblent ne retenir que la défaillance, aussi brève fut-elle, de leurs soldats. Et la comparaison : « les hommes y furent moins dignes que des esclaves », marquée par le comparatif d'infériorité "moins que" souligne la gravité de cette défaillance. En réduisant, dans ce chant, la dignité de ces intrépides guerriers³¹² en dessous de celle que mériteraient des esclaves, les griots semblent vouloir rappeler à ces soldats le respect que le peuple leur témoigne mais aussi et surtout l'espoir qu'il place en eux quant à la préservation de sa liberté. Cette démarche des griots vise certainement à susciter chez ces soldats la hardiesse nécessaire afin de les amener à poser les actes correspondants aux attentes du peuple. Ce chant exprime non seulement la faiblesse dont a fait preuve l'armée de Soundiata à une période cruciale de la quête de légitimité de ce dernier de même que pour la libération du Worodougou, mais il traduit aussi l'effroi et le désarroi que cette faiblesse a pu susciter chez les Mandingues puisqu'ils continuent de s'en souvenir grâce aux griots.

³¹¹ Nous soulignons les mots en italique dans cet extrait.

³¹² Soundiata et ses guerriers ont déjà remporté une bataille contre ces mêmes adversaires quelques jours auparavant. Voir les pages 92 à 94 du livre *Soundjata* de Niane.

De plus, le chant peut servir de ruse cela se voit avec le griot de Soundiata. Balla Fasséké qui est retenu prisonnier par Soumaoro Kanté, l'ennemi de Soundiata, s'introduit furtivement dans la chambre de Soumaoro alors que ce dernier est absent. L'accès de cette chambre est exclusivement réservé à son propriétaire et quiconque ne respecte pas la défense d'y entrer est tué des mains de Soumaoro lui-même. En y pénétrant Balla Fasséké sait le risque qu'il court. Cependant, en plus d'y entrer, il pousse la hardiesse en jouant du balafon de Soumaoro ; ce balafon qui « était celui d'un maître-sorcier [et dont] le roi Soumaoro était le seul à jouer » (*Soundjata ou l'épopée mandingue*, p. 75) ; de fait, « jamais griot n'y avait touché car toutes les oreilles n'étaient pas faites pour en entendre la musique » (*Soundjata ou l'épopée mandingue*, p. 75). À la suite à cette double profanation, Balla Fasséké pour qui l'irruption de Soumaoro dans la chambre, tenant son « sabre au poing » (*Soundjata ou l'épopée mandingue*, p. 76), ne laisse aucun doute sur l'imminence de sa mort, n'a la vie sauve que par l'« improvisa[tion d']une chanson au roi :

Le voilà, Soumaoro Kanté.

Je te salue, toi qui t'assieds sur la peau des rois.

Je te salue, Simbon à la flèche mortelle.

Je te salue, ô toi qui portes des habits de peau humaine. (Soundjata ou l'épopée mandingue, p. 76).

Ainsi, grâce à cette chanson improvisée louant la cruauté de Soumaoro, Balla Fasséké échappe à la mort et mieux, il voit sa vie être positivement transformée. En effet, du statut de captif, Balla Fasséké devient le griot de Soumaoro et obtient de ce fait l'autorisation de jouer du balafon du roi-sorcier. Cette scène montre comment la chanson peut être utilisée dans une perspective flatteuse, comme un subterfuge. Elle corrobore aussi les effets psychologiques que la musique ou la chanson peuvent avoir sur leurs auditeurs. Et cela est perceptible dans le changement radical qu'on note dans l'attitude de Soumaoro. Lui que le récit présente comme furieux et sur le point d'ôter la vie à Balla Fasséké, se trouve littéralement changé à l'écoute du chant ; il en oublie sa colère, mieux « son cœur se remplit de joie » (*Soundjata ou l'épopée mandingue*, p. 76). Ce chant improvisé par Balla intervient dans la vie de Soumaoro comme un élément déclencheur. C'est par lui que ce roi décrit comme sanguinaire et irrespectueux fait l'expérience du pardon. Balla est bien le seul à qui Soumaoro dont le « plus grand plaisir était de fouetter publiquement des vieillards respectables » (*Soundjata ou l'épopée mandingue*, p. 79-80), pardonne la profanation de sa chambre secrète et de son balafon sacré.

Pour finir, dans *Soundjata ou l'épopée mandingue* de Djibril Tamsir Niane, le chant est aussi utilisé comme une arme de combat. L'épisode du jeu de *Wori*³¹³ relaté aux pages 60-61 en est une illustration. Après sa guérison miraculeuse, Soundjata est contraint à l'exil par sa belle-mère Sassouma. Avec sa mère Sogolon et sa fratrie, il trouve refuge chez le roi Konkon, le roi d'une ville nommée Djedeba. Quelques mois après l'arrivée de Soundjata et sa famille dans cette ville, la reine-mère Sassouma fait parvenir de l'or au roi Konkon en lui demandant de tuer Soundjata. Le roi accepte le marché et pour mettre son plan à exécution, il invite Soundjata à jouer au *Wori*, jeu dans lequel le roi excelle. Cette partie de jeu est fondée sur des conditions assez singulières que le roi ne manque pas de préciser à Soundjata : « si je gagne – et je gagnerai – je te tue » (*Soundjata ou l'épopée mandingue*, p. 60). À cette condition unilatérale, Soundjata ajoute la sienne : « si je gagne je ne te demande que ce sabre » (*Soundjata ou l'épopée mandingue*, p. 60). La partie de *Wori* entre le roi et Soundjata s'annonce exceptionnelle car les enjeux y afférant sont diamétralement opposés. Pour l'un la victoire contre la vie et pour l'autre la victoire contre un sabre. En dépit de cette contradiction au niveau des enjeux, les protagonistes entament leur partie de jeu, sûrs, chacun, de l'emporter. En fait, bien plus qu'une simple partie de jeu, le roi Konkon et Soundjata mènent un vrai combat. L'un pour maintenir sa réputation et respecter un marché macabre et l'autre pour avoir la vie sauve et obtenir un sabre. Mais contrairement à la définition du jeu de *Wori* proposé dans le roman, la suite du récit permet de comprendre que ce n'est pas par le simple fait de disposer de petits cailloux dans des trous creusés dans un tronc d'arbre que les deux protagonistes livrent ce combat. Des chants accompagnent leurs gestes. Voici celui que chante le roi Konkon pendant qu'il joue :

I don don, don don Kokodji.

Wori est l'invention d'un chasseur.

I don don, don don Kokodji.

Je suis imbattable à ce jeu.

*Je m'appelle « roi-exterminateur. » (*Soundjata ou l'épopée mandingue*, p. 60)*

À ce chant du roi Konkon, Soundjata, lorsqu'il prend la main, répond par ce chant :

I don don, don don Kokodji.

Autrefois l'hôte était sacré.

I don don, don don Kokodji.

³¹³ Dans la note de la page 58 (et suivants) de son roman, D. T. Niane définit le *Wori* comme « un jeu très en vogue en Haute Guinée et au Soudan Occidental ; c'est une sorte de jeu de dames, où les pions sont de petits cailloux disposés dans des trous creusés dans un tronc d'arbre.

Mais l'or est d'hier.

Moi je suis d'avant-hier. (Soundjata ou l'épopée mandingue, p. 61).

L'issue de ce "jeu-combat" est imminente après ces deux répliques. Le roi avoue sa défaite et annonce la victoire de Soundjata. Cette victoire ne résulte pas uniquement de la distribution ou de la position des petits cailloux dans le tronc d'arbre, mais elle est en réalité le fruit de la réplique que Soundjata donne au chant du roi Konkon. Tandis que dans son chant le roi met en avant son invincibilité et sa cruauté, Soundjata, dans le sien, rappelle à ce dernier qu'en acceptant le marché de la reine Sassouma (de l'or contre la vie d'un hôte) il ne respecte pas l'hospitalité auquel tout étranger a droit selon la coutume Mandingue³¹⁴. Ce faisant Soundjata fait savoir au roi Konkon qu'il est informé du marché que ce dernier a conclu avec la reine Sassouma ; en d'autres termes, de la trahison du roi Konkon. C'est par son chant que le roi Konkon perd le combat ; c'est par le sien que Soundjata remporte la victoire.

Ainsi les chants et musiques présents dans l'épopée romancée *Soundjata ou l'épopée mandingue* de Niane sont des compositions spontanées. Inspirés d'une situation précise du récit, ils s'y ancrent. Et, même s'ils se perpétuent avec la transmission de l'histoire, ils restent liés à leurs différentes situations d'origine. Ces chants sont, tout long du texte, exclusivement véhiculés par la voix, et ils sont, pour la plupart, des compositions de griots.

Pour sa part, la version de l'histoire de la reine Pokou intitulée « La légende baoulé » de Bernard Binlin Dadié comprend deux chants exécutés par le peuple baoulé en fuite devant leurs ennemis. Ces chants sont donnés dans la langue d'origine qu'est le Baoulé. Nous qualifions le premier chant de "chant d'exil" (« La légende baoulé », p.183). C'est un chant d'appel à l'aide que le peuple baoulé entonne face à l'imminence du danger qu'est l'exil. Ce danger est matérialisé non seulement par la présence des ennemis qui sont à la poursuite du peuple en fuite mais également par l'hostilité des espaces que traverse ce dernier. Ce chant qui rythme la fuite du peuple baoulé est remplacé par un autre à l'instant où semble se présenter une issue à ce douloureux exil. À la suite de l'annonce du sorcier selon laquelle la traversée (au prix d'un très grand sacrifice) du fleuve auquel les a conduits leur fuite les sauvera, le peuple baoulé entame un nouveau chant que nous nommons "le chant de l'espoir" (« La légende baoulé », p. 184) :

³¹⁴ Voir *Soundjata ou l'épopée mandingue*, p. 58.

Ebe nin flê nin bâ
Ebe nin flâ nin nan
Ebe nin flê nin dja
Yapen s'è ni dja wali
Quelqu'un appelle son fils
Quelqu'un appelle sa mère
Quelqu'un appelle son père
Les belles filles se marieront (« La légende baoulé », p. 184).

Ce chant traduit l'éventualité d'une fin proche à cet exil. Il révèle l'idée d'une stabilité bientôt retrouvée, l'idée d'une future reconstruction des structures sociales notamment celle de la famille. L'allusion à la notion de famille y est perceptible à travers l'emploi des substantifs « fils », « père » et « mère » de même que par l'évocation du mariage dans le dernier vers. Nous constatons que tout comme les chants recensés dans la version romanesque de *Soundjata ou l'épopée mandingue*, ceux de « La légende baoulé » de Bernard Binlin Dadié sont des productions spontanées. Ils sont créés à la suite d'une situation précise à laquelle le peuple baoulé se trouve confronté pendant le récit et à laquelle ces derniers restent attachés. De plus, ces chants expriment essentiellement l'un les souffrances et les craintes d'un peuple en fuite, et l'autre l'espoir de retrouver une vie meilleure.

En ce qui concerne les versions filmiques des histoires de Pokou (*Pokou, princesse ashanti*) et de Soundjata (*Soundjata Keïta, le réveil du lion*) du réalisateur Abel Kouamé, les musiques font ressortir la présence de nombreux instruments de musique. Les instruments recensés peuvent être classés en deux groupes. D'un côté nous avons les instruments traditionnels tels que le *balafon*, la *kora*, la castagnette (sous diverses formes), la flûte, le *djembe*, le tambour et le *djomolo*³¹⁵, dont certains sont spécifiques à l'Afrique. Et de l'autre, nous avons un instrument moderne occidental, le piano-synthétiseur qui a la capacité de reproduire les sons de divers autres instruments de musique.

Dans le film d'animation *Soundjata Keïta, le réveil du lion* du réalisateur Abel Kouamé, une vingtaine d'extraits musicaux ont été recensés. Ces chants sont en majorité des chants monodiques. Ils sont exécutés en langue française³¹⁶ sur un rythme traditionnel et ils

³¹⁵ Les substantifs en italique désignent des instruments de musique africains.

³¹⁶ Les chansons et chants du film *Soundjata, le réveil du lion* sont pour la plupart exécutés en français. Seuls, la chanson du générique et le chant de Balla à l'occasion de l'accession de Soundjata au grade de général d'armée ne le sont pas. La chanson du générique est entièrement chantée en Bambara tandis que le chant de Balla associe le français et le Bambara.

sont pour la plupart des productions de Balla, le griot de Soundiata. Plus qu'une activité ou un divertissement, chanter semble être le mode d'expression privilégié de Balla. Ce recours de Balla à la musique est très constant, comme si le chant représentait pour lui un moyen de marquer sa présence. En effet, toutes les occasions sont pour lui prétextes à fredonner un chant. De telle sorte que son répertoire musical donne à voir deux grandes tendances. D'un côté nous distinguons des chants que nous pouvons qualifier de "sérieux" car véhiculant un message important³¹⁷ et de l'autre, de courtes phrases scandées à l'improviste, au détour d'une situation ou d'un événement banal du quotidien³¹⁸. En guise d'illustration de la première tendance, nous pouvons citer le chant de l'incipit du film. Sur un paysage présentant le ciel orangé d'un coucher de soleil dans la savane africaine, s'élève une voix :

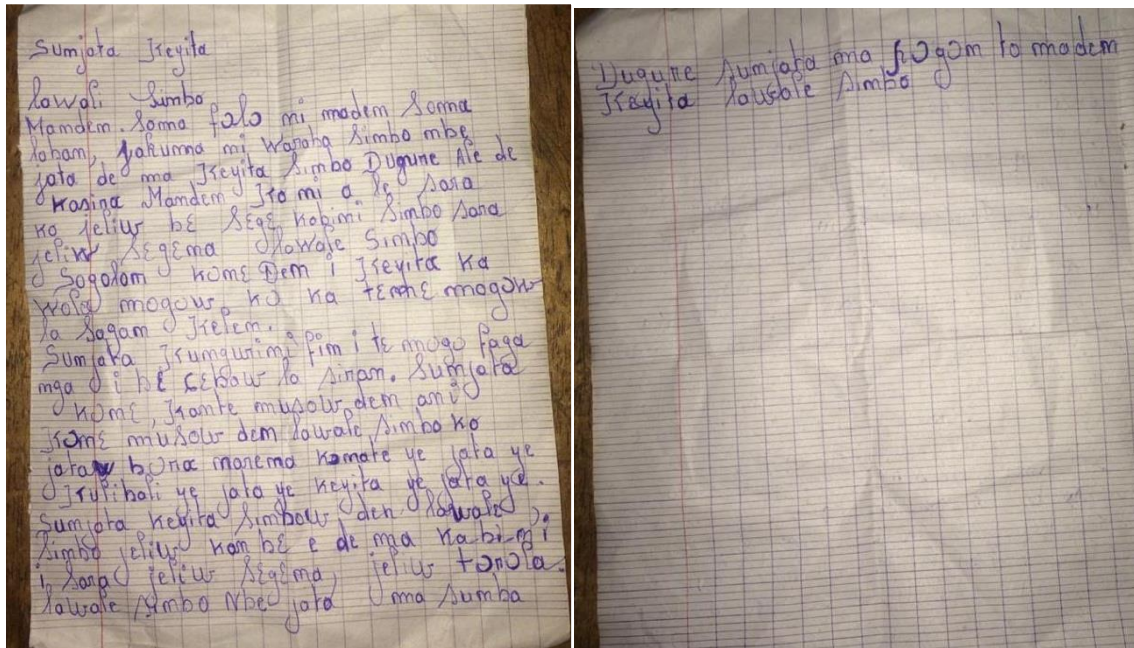
*Oh ! Beautés de Niani et de tout le Mandé
 Vous tombez bien (X2)
 Le prince lion Soundiata s'entraîne peu
 Ah ! Tous ces muscles
 Toute cette adresse, ça s'entretient.
 Oh ! Beautés de Niani et de tout le Mandé
 Noura, Oumou, Bintou
 Attention à vos yeux
 Attention à vos cœurs
 Attention car ce qui va se passer
 Va vous marquer pour l'éternité. (Soundiata, le réveil du lion, [02mn 35s-03mn14s]).*

Ce chant fournit au spectateur deux informations importantes. Il situe le cadre spatial de l'histoire que raconte le film, en l'occurrence la ville de Niani dans le royaume mandingue et il identifie également Soundiata, le personnage principal. Nous soulignons que même si le titre du film est éponyme à son personnage principal, dans cette séquence, lorsque le griot Balla chante le vers « le prince-lion Soundiata s'entraîne un peu », il montre Soundiata du doigt et la caméra, à son tour, fait un gros plan sur Soundiata. La fonction d'identification qui résulte de ce chant de Balla est renforcée par le fait que dans cette séquence qui comprend sept personnages, Soundiata est le premier à être aussi clairement désigné. Même Balla qui révèle l'identité de Soundiata y reste "anonyme" ; son identité n'est relevée que plus tard.

³¹⁷ Certains de ces chants que l'on pourrait qualifier de "sérieux" sont spontanés et d'autres sont préparés à l'avance.

³¹⁸ On pourrait penser que Balla ne s'exprime que par le chant . Par exemple, pour saluer Noura, l'amoureuse de Soundiata, Balla fredonne cette phrase : « oh ! La belle Noura ! » ; Pour vanter la beauté de l'étoffe de la reine Sogolon, la mère de Soundiata : « oh ! Il est vraiment beau le tissu de notre reine ! ». Ou encore, pour inciter Soundiata à raccompagner Noura chez elle, Balla chante : « oh! La belle Noura ! Diata va te raccompagner sur son beau cheval ! N'est-ce pas Diata ?! ».

Par ailleurs, La chanson du générique initial de ce film, reprise aussi au générique final, se présente comme une illustration parfaite du style musical traditionnel qui sous-tend tout le film *Soundiata, le réveil du lion*. Ce chant de générique est un chant vocal monodique accompagné de divers instruments de musique que sont la flûte, la kora et le balafon. Il est exécuté en langue bambara par une femme. Le contenu de son chant nous permet de déduire qu'elle est une griotte³¹⁹.



Paroles du chant du générique du film *Soundiata, le réveil du lion* d'Abel Kouamé.

Cette retranscription en langue bambara est proposée par Mademoiselle Camara Maïmouna, une étudiante en Licence 3 spécialité expertise comptable à l'IAE (UPEC).

Ce chant s'ouvre avec la mention du nom du personnage principal héros du film et il se poursuit avec ses éloges. En effet, la griotte commence par louer l'homme visionnaire qu'a

³¹⁹ Dans le cadre de la traduction de cet extrait musical, nous avons eu recours à de nombreuses personnes originaires d'espaces où le Bambara est parlé. Mais bon nombre d'entre elles, après avoir écouté l'extrait étaient bien souvent déroutées. Le travail de traduction d'un texte en langue bambara vers le français, (deux langues qu'elles pratiquent pourtant) ne s'avérait pas aussi aisé qu'elles se l'imaginaient. Selon une de nos traductrices, originaire du Burkina Faso et du Mali, il existe plusieurs niveaux de langue dans le Bambara, et celui-ci, parlé dans un certain niveau peut se révéler très codé. De plus, le message qu'il transmet se voit surcodé lorsqu'il est émis par des griots (comme dans le cas de notre extrait). Car les griots utilisent énormément d'images lorsqu'ils s'expriment. Cette remarque nous a permis de mieux comprendre le désarroi de la plupart de nos traducteurs. La majorité des traducteurs sollicités ayant préféré faire des résumés à la place d'une traduction littérale, nous n'avons retenu ici que deux traductions qui vont au-delà du simple résumé. Celles-ci ont été retenues, parce qu'en plus de reprendre les mêmes idées que les résumés, elles traduisent le chant de manière beaucoup plus exhaustive. Ces traductions se trouvent dans l'annexe de ce chapitre.

été Soundiata Kéïta et souligne le fait que celui-ci, aurait prédit que les griots du royaume mandingue souffriraient après sa mort. Elle confirme ensuite la réalisation de cette parole quand elle affirme que depuis la mort de Soundiata, les griots ont effectivement connu de nombreuses souffrances et que celles-ci se perpétuent même à notre époque contemporaine. Après cette "présentation", suivent des informations relatives à sa généalogie, son règne ainsi qu'à sa vision du monde. Ce chant du générique initial fournit de nombreuses informations au spectateur. On peut à titre d'exemple, retenir que Soundiata est un prince qui, lorsqu'il a accédé à son tour à la royauté, a refondé le royaume mandingue. Il a également donné aux griots une place importante. Ce chant nous apprend également que si Soundiata a fini par être un roi adulé, il a cependant connu une enfance terrible. Son handicap ainsi que la laideur de sa mère ne faisaient pas de lui un privilégié. De ce fait, pour être ce grand roi qu'il est devenu à la suite de son père, il a dû poser des actes méritoires. Ce n'est qu'à ce prix que Soundiata, celui qui « est né après tous les autres », en est arrivé à « dépass[er] tout le monde » ; et bien que « n'a[yant] jamais tué personne », il est capable de « fai[re] peur aux gens »³²⁰. Le spectateur apprend, grâce à ce chant, que Soundiata a une grande renommée dans le Mandingue et que celle-ci s'est acquise à travers des actes valeureux que celui-ci a posés. La griotte termine son chant par des réflexions philosophiques existentielles telles que l'impuissance de l'homme, aussi puissant soit-il, face à la mort, avant de prodiguer quelques conseils. La position liminaire de ce chant de même que son exécution en langue Bambara – que nous qualifions de "couleur locale" – viennent contribuer à ancrer le film dans un cadre de référence qui est l'aire culturelle Mandingue.

Dans le film *Pokou, princesse ashanti* du réalisateur Abel Kouamé, ce style musical traditionnel est perceptible à travers la chanson que nous désignons, dans le cadre de cette thèse, comme "la chanson des prêtresses". Celle-ci est audible dans différentes séquences du film. Le spectateur l'entend par exemple dans celle où Pokou fait son initiation chez les prêtresses (*Pokou, princesse ashanti*, [2mn59s-3mn45s]). Bien que lors du montage, cette chanson qu'exécutent les prêtresses ait été superposée à une autre musique obtenue à l'aide du synthétiseur (qui reste un instrument de musique moderne), cette chanson se perçoit comme représentative du style traditionnel du fait de plusieurs éléments. D'abord par son rythme ternaire, ensuite par les instruments qui composent sa musique originale, notamment

³²⁰ Confèrent les différentes traductions du chant du générique du film *Soundiata Keïta, le réveil du lion* en annexe 5 de cette partie.

"l'*ahoco*" et le hochet sonaille³²¹ et enfin du fait de sa fonction narrative même qui reste ancrée dans la tradition ashanti. En effet, Il s'agit d'une chanson (chantée en langue Baoulé Akan)³²² qui appartient exclusivement au registre musical d'une catégorie sociale a dénommée les *Komians* qui sont des prêtres et prêtresses traditionnels³²³. Cette "chanson des prêtresses" est exécutée par les *Komians* au cours de leurs différentes cérémonies ou rituels ; elle servirait à invoquer la présence de leurs génies. Dans le film *Pokou, princesse ashanti*, c'est dans la langue Baoulé – sa langue d'origine du peuple auquel appartient ladite légende – qu'elle est chantée. Et chaque fois que cette chanson s'y fait entendre, elle est associée à la présence des *Komians* (prêtresses) du roi – groupe auquel appartient Pokou – ou à l'apparition du génie de Pokou ; un génie représenté par une poupée de bois de sexe féminin. L'association de cette chanson aux prêtresses ou au génie de Pokou montre celle-ci n'a pas été "détournée" de sa fonction de base lors de son insertion dans le film. En revanche, en dépit de la prise en compte, voire du respect de la fonction sociale de cette "chanson des prêtresses" dans le film *Pokou, princesse ashanti*, celle-ci reste difficile à retranscrire et à traduire car les paroles sont quasiment inaudibles³²⁴. En effet, lors du montage, à cet extrait qui aurait été enregistré dans des conditions réelles, a été superposée une autre musique aux notes beaucoup plus aiguës obtenues à l'aide d'un synthétiseur. Cette superposition entraîne un accroissement de cette autre musique au détriment des paroles qui sont en grande partie brouillées et qu'on n'entend plus que sous la forme d'un murmure³²⁵.

³²¹ Le film montre les prêtresses jouant uniquement le hochet sonaille comme accompagnement musical de cette chanson.

³²² Les Akan sont un groupe ethnique de la Côte d'Ivoire réunissant plusieurs langues telles que l'Agni, le Baoulé. Pour plus d'informations, voir par exemple Henriette Dagri Diabaté, *Le Sanvi, un royaume Akan (1701-1901), tome 1*, Abidjan, Les Editions CERAP, Paris, Karthala/IRD, 2013, pp. 31-32 ou encore René Allou Kouamé, *Les Akan, peuples et civilisations*, Paris, L'Harmattan, 2015 ; voir René Kouamé Allou, *Les Akan, peuples et civilisations*, Paris, L'Harmattan, 2015.

³²³ Sur les *Komians*, voir René Kouamé Allou, *Les Akan, peuples et civilisations, op. cit.*, pp. 828-829

³²⁴ Des investigations auprès de la maison de production Afrikatoon dans le but d'avoir accès aux paroles de cette chanson qui reste quasiment inaudible dans le film, se sont soldées par un échec. Toutefois nous avons pu obtenir l'information selon laquelle le brouillage des paroles au détriment de la musique est intentionnel. En effet ladite chanson a été enregistrée en situation réelle au cours d'une cérémonie traditionnelle et l'enregistrement a été modifié lors du montage de sorte à privilégier la musique sur les paroles.

³²⁵ Madame Rosine Kouamé, locutrice de la langue Baoulé, après écoute de l'extrait de "la chanson des prêtresses", a accepté de nous en proposer une traduction. Selon elle, le chant dit à peu près ceci :
« *Le grand chef [le génie] de la forêt vient de faire son entrée au sein de notre assemblée. Réjouissons-nous !
Le grand chef [le génie] de l'air vient de faire son entrée au sein de notre assemblée. Réjouissons-nous !
Le grand chef [le génie] de l'eau vient de faire son entrée au sein de notre assemblée. Réjouissons-nous !* ».

À côté de ce style traditionnel, il y a des musiques et des chants modernes. Parmi ceux-ci, nous relevons par exemple la musique qui illustre le combat opposant Pokou à Kongouè-Bian. Cette musique est audible dans une séquence qui dure 2 minutes et 55 secondes (*Pokou, princesse ashanti*, [56mn-58mn55s]). Elle est essentiellement composée à l'aide du synthétiseur et les sons qu'on y entend sont ceux du piano, du violon, de la guitare électrique et du tambour ; tous des instruments modernes. La modernité de cette musique se lit dans le choix de ses instruments ainsi que dans la mélodie qui en résulte.

Par ailleurs, l'utilisation du synthétiseur induit une idée de récréation, d'imitation, de mimétisme. L'exemple sur lequel nous allons nous fonder – et qui est aussi l'un de ceux par lesquels le lecteur note la présence d'une référence intermédiaire – est celui de la transcription du son (la musique, la chanson ou une conversation) dans un texte écrit. Dans un texte, le son ne s'"entend" pas au sens traditionnel du terme, il se donne plutôt à lire, il se rend perceptible au moyen de typographies particulières telles que l'utilisation de l'écriture italique ou l'emploi de verbes relatifs à l'acte de chanter. Et c'est au lecteur, à partir des éléments de cette mise en scène, de donner vie à cet élément sonore qui lui est proposé. Ces processus d'identification et de réactualisation de la présence d'un élément médiatique à travers les codes du nouveau support médiatique qui le reçoit, Irina Rajewsky les appelle la référence intermédiaire et elle nomme « *als ob* »³²⁶ l'effet esthétique qui en découle. Cet effet est le résultat du fonctionnement, de manière métaphorique, d'un média au sein d'un autre.

Nous traduisons l'expression « *als ob* » ici par l'expression "effet illusoire" dans la mesure où il s'agit de la présence allégorique d'un média dans un autre. Si avec le livre, le son est donné de façon symbolique en vue d'une réactualisation, avec le film ce n'est pas le cas car le son peut être enregistré et y être inséré directement. Le spectateur n'a pas besoin de

Nous souhaitons souligner lorsque nous avons contacté madame Rosine Kouamé, elle nous a mis en relation avec monsieur Mathias Kouadio Kouamé, son frère, qui est lui-même un *Komian*. À la suite de notre demande de traduction et après l'écoute de l'extrait, monsieur Mathias Kouamé a refusé de nous la traduire. Selon lui, cette chanson a une dimension sacrée très importante car elle fait appel aux génies et autres esprits de la nature. Par conséquent, il précise qu'il n'est pas recommandé de la chanter en dehors des cérémonies et assemblées des *Komians*. Il justifie cette interdiction par le fait que « l'on n'évoque pas les génies sans aucune raison ». Il nous a aussi précisé qu'il s'agit d'un chant de louange que les *Komians* adressent à leurs génies et qu'il est exécuté pour attester leur présence effective. Informations recueillies par entretien téléphonique entre Paris et Abidjan le 29 juillet 2019. C'est à la suite du refus de monsieur Mathias Kouamé de nous fournir son aide que madame Rosine Kouamé est devenue notre traductrice en précisant que puisqu'elle n'est pas une *Komian*, son rapport à ce chant se résume à une approche profane.

³²⁶ Irina Rajewsky, *Intermedialität*, op.cit, pp. 39-40.

deviner par le biais de descriptions détaillées, la présence d'un son dans un film car il l'entend. Néanmoins, le recours au synthétiseur, du fait de sa capacité à recréer, mimer les sons de différents instruments de musique, installe l'audition de certaines chansons et musiques des films *Pokou, princesse ashanti* et *Soundiata Keïta, le réveil du lion* dans cet "effet illusoire", dans la mesure où il ne s'agit pas, dans ces cas, du son originel des instruments de musique, mais d'une simple reprise. Prenons par exemple le son du violon dans la musique du combat entre Pokou et Kongouè Bian (*Pokou, princesse ashanti*, [56mn-58mn55s]). Le son du violon y est bel et bien réel cependant il ne provient pas vraiment d'un violon, mais plutôt du synthétiseur utilisé pour le reproduire. L'effet musical ainsi obtenu est une illusion du son de l'instrument de musique réel. Autrement dit, les sons synthétisés d'un violon ou d'une trompette ne sont pas *réellement*³²⁷ les sons du violon ou de la trompette car ils ne proviennent pas *directement*³²⁸ de ces instruments de musique. Ainsi, le recours au synthétiseur dans ce film qui raconte, dans un discours direct, une histoire du XVIII^{ème} siècle, se présente comme un moyen plus ou moins subtil d'introduire de la modernité dans le traditionnel.

De plus, au nombre des éléments musicaux modernes auxquels le réalisateur Abel Kouamé a recours nous pouvons citer la musique rap qui est présente dans ses deux films que nous étudions dans cette thèse. Par exemple, dans *Soundiata Keïta, le réveil du lion*, lorsque le griot Balla est chargé d'aller annoncer à Soumangourou Kanté, le roi sanguinaire et ennemi du royaume mandingue, que Soundiata le défie en duel, il choisit le rap comme moyen privilégié pour véhiculer son message et scande ces paroles qu'il accompagne d'un rythme semblable aux *beats*³²⁹ des chansons rap :

Soundiata ! Soundiata ! Roi ! Roi !
Pourquoi pas ?! (X2)
Soumangourou, il t'attend dans deux lunes

³²⁷ Nous soulignons.

³²⁸ Nous soulignons.

³²⁹ Georges Lapassade et Philippe Rousselot, *Le rap ou la fureur de dire*, Paris, Loris Talmart, 1996. Lapassade et Rousselot définissent le "beat" ou "breakbeat" comme « le tempo, le rythme, le battement ou la mesure musicale » (p. 128) dans le rap. Kheira Belhadj-Ziane dans son livre *Le rap underground, un mythe actuel de la culture populaire*, Paris, L'Harmattan, 2014, souligne que le "beat" est la musique du rap mais qu'il a ses origines dans la culture Hip Hop. C'est une technique qui permet d'obtenir une musique « en passant en boucle les passages instrumentaux d'une chanson [existante], c'est-à-dire les percussions et les basses », p. 27. Le *beat* désigne, autrement dit, la musique qui accompagne les paroles dans le rap.

Dans deux lunes à Kirina

Si tu n'as peur ! (Soundiata Keïta, le réveil du lion, [1h01mn42s-1h02mn13s]).

Ainsi, c'est à travers une chanson rap que Balla informe Soumangourou du combat décisif qui scellera le sort du royaume mandingue³³⁰.

Dans *Pokou, princesse ashanti*, le personnage de Dakon (le cousin de Pokou et l'héritier du Trône royal) exprime lui aussi le dilemme socio-familial auquel il est confronté par le chant ci-dessous exécuté dans un style rap.

Tronquer l'art contre le pouvoir;

Le prince doit faire son devoir.

Même si ça lui brise le cœur;

À sa famille il doit faire honneur.

Le problème c'est d'être à la hauteur. (X2); (Pokou, princesse ashanti, [28mn23s-28mn40s]).

Héritier du trône du royaume Ashanti après l'assassinat de son oncle, le prince Dakon est beaucoup plus attiré par l'art que par les questions politiques ; deux choses qui semblent inconciliables du point de vue des coutumes ashanti du XVIII^{ème} siècle. Dans le rap qu'il chante, seul dans la forêt, le prince héritier met en évidence la dichotomie qui existe entre le choix qu'il doit opérer et ses désirs personnels tout en soulignant que « faire honneur » à « sa famille » reste la priorité d'un prince héritier dans le royaume Ashanti, peu-importe le sacrifice à faire. Il termine son chant en faisant part de son angoisse et de ses appréhensions face à ses futures charges royales.

Les structures de ces deux films ne présentant pas de récits enchâssés, le téléspectateur est par conséquent supposé voir l'histoire dans son contexte d'"origine" (au XII^{ème} siècle pour *Soundiata* et au XVIII^{ème} siècle pour *Pokou*). Ainsi, en les visionnant, il est censé se retrouver "plongé" dans ces différentes époques. Lorsque ces chants et musiques modernes sont extradiégétiques comme la musique illustrant le combat entre Pokou et Kongouè Bian (*Pokou*,

³³⁰ Selon les deux versions de l'épopée mandingue de notre corpus, le royaume mandingue est un ensemble de plusieurs royaumes organisés en une confédération. Bien qu'ayant chacun leur roi, ils sont placés sous la tutelle d'un roi unique, le "Mandé-Mansa", le roi du Mandé. Ce chef suprême du Mandé, « choisi à l'unanimité » par tous les rois des royaumes constituant le Mandingue, est le roi du royaume de Niani qui a d'ailleurs été choisi comme la capitale du Mandingue. Soumangourou Kanté, roi du Sosso, dans sa soif de pouvoir, décide de vassaliser tous ces royaumes en les annexant au sien. Après avoir, à la mort de leur père, usurpé la place de roi de Niani et du Mandé qui revenait à son frère Soundiata, le roi Dankaran, ne pouvant soutenir les assauts de Soumangourou Kanté, s'enfuit en laissant non seulement Niani, mais aussi tout le Mandé livré à lui-même. Pour freiner l'élan de Soumangourou et ramener la paix au Mandé, Soundiata décide d'affronter ce dernier en duel. Le vainqueur de ce combat sera le roi du Mandé.

princesse ashanti, [56mn-58mn55s]), cette présence de musique moderne dans le film peut se lire comme une marque de l'époque contemporaine au cours de laquelle le récit est narré, réactualisé. Dès lors, cette musique n'appartient pas, à proprement dit, à la trame diégétique, mais elle est rajoutée au cours du montage, afin de combler les moments de silence ou autres bruits de la caméra et conserver la dynamique du film. Dans ce cas, la musique extradiégétique, si elle est moderne, peut être perçue comme servant de passerelle entre le passé et le présent ; elle devient l'élément qui permet au téléspectateur de faire l'aller et le retour entre son présent et le présent de l'histoire à laquelle il prend part en visionnant le film. Elle lui permet de "voyager" entre ces deux époques. En revanche, lorsque les chansons et musiques modernes sont intradiégétiques telles que le rap de Balla pour l'annonce du duel entre Soundiata et Soumangourou (*Soundiata Keïta, le réveil du lion*, [1h01mn42s-1h02mn13s]).ou encore le rap par lequel Dakon exprime son dilemme (*Pokou, princesse ashanti*, [28mn23s-28mn40s]), le téléspectateur est confronté à un anachronisme qui se manifeste sous la forme d'une fusion temporelle. L'exécution de ces musiques modernes par des personnages appartenant à une époque antérieure crée un franchissement des limites temporelles³³¹. Avec ces exemples, les versions filmiques des histoires de Pokou et Soundiata

³³¹ Le rap est un style musical qui voit le jour dans la deuxième moitié du XXème siècle au sein des communautés Afro-américaines et Latino-américaines. Le rap fait partie de la grande culture Hip-Hop. Cette culture Hip-Hop s'est développée dans le courant des années 1970 aux Etats Unis (Bronx) dans le fief des minorités ethniques Afro-américaines et Latino-américaines. Le Hip-Hop prend sa source dans l'Histoire des Etats Unis, en particulier dans l'histoire des Noirs qui, en dépit de l'abolition de l'esclavage et des droits que leur reconnaît désormais la société américaine, sont sujets à une ségrégation sociale légalisée qui s'étend sur tous les plans. Cette ségrégation bafoue en réalité tous leurs droits. Du fait de cette organisation sociale, les Noirs vont vivre pendant plus de soixante ans dans des conditions inhumaines ainsi que dans une atmosphère de violence qui vont se prolonger même après l'abolition de la ségrégation. C'est dans ce contexte socio-politique de grande violence que naît le Hip-Hop en 1973 sous l'impulsion de Clive Campbell. Ce "mouvement" qui va très vite se muer en une véritable culture, se présente, à ses origines, comme des « fêtes de rues » (Kheira Belhadj-Ziane) promulguant un style musical inédit mis au point par Campbell et qui conquiert la jeunesse marginalisée du Bronx. Ainsi, le Hip-Hop est-il perçu comme un moyen festif de « contrer [toutes] ces violences » sociales à l'œuvre dans la société américaine du XXème siècle. C'est de ce mouvement musical que découle le rap.

Alors que le Hip-Hop consiste essentiellement à « scander des onomatopées » pour accompagner un « *breakbeat* », une musique obtenue en passant « en boucle les passages instrumentaux d'une chanson », le rap va quant à lui garder la notion de *beat* et remplacer ces onomatopées par un texte « poétique et rythmé », un « Message » (George Lapassade et Philippe Rousselot). Ce texte exprimé dans « un langage articulé, à la fois chanté et parlé » (Kheira Belhadj-Ziane) accompagne, comme dans le cas du Hip-Hop, des "*breakbeats*", ou autres "*stratches*". Les films de notre corpus dans lesquels le rap est convoqué mettent en scène quant à eux un temps diégétique correspondant au XII^{ème} siècle pour *Soundiata, le réveil du lion*, et au XVIII^{ème} siècle pour *Pokou, princesse Ashanti*. Pour plus d'informations sur la naissance et les enjeux sociaux du rap, nous indiquons ces textes pour leur simplicité et leur clarté : Kheira Belhadj-Ziane, *Le rap underground, un style actuel de la culture populaire*, Paris, L'Harmattan, 2014, et George Lapassade et Philippe Rousselot, *Le rap ou la fureur de dire*, Paris, Editions Loris Talmart, 1996, David Diallo, « La musique rap comme forme de résistance ? », *Revue de recherche en civilisation américaine* [En ligne], 1 | 2009, mis en ligne le 12 mai 2009,

que propose le réalisateur Abel Kouamé, débordent de leur cadre historique d'origine et se mêlent plus étroitement à la contemporanéité du spectateur. Il devient dès lors difficile de distinguer le temps du récit du temps de la narration ; tous les deux, certes distincts et éloignés l'un de l'autre, se retrouvent parfois associés au point de ne faire qu'un *seul et unique*³³² temps.

En plus, le caractère peu habituel, voire surprenant, de cette fusion temporelle est beaucoup plus perceptible dans la mesure où celle-ci ne déroute pas uniquement le spectateur mais, elle ne laisse pas certains personnages desdits films indifférents non plus. C'est le cas du rap de Balla. Lorsqu'il se présente devant le roi Soumangourou, Balla commence sa chanson en imitant vocalement la musique qui est censée accompagner son chant³³³ avant de se mettre à chanter. Face à cette nouvelle sonorité musicale, le roi Soumangourou Kanté et Fakoli, le général de son armée, restent béats d'étonnement. Cet étonnement que suscite ce rythme chez le roi Soumangourou Kanté et Fakoli³³⁴ peut se lire comme la mise en évidence de l'étrangeté (la nouveauté) de ce rythme musical exécuté par Balla en comparaison des habitudes musicales de l'époque.

L'utilisation de la musique comme un moyen de franchissement d'un cadre, du passage d'un espace à un autre espace est également perceptible dans la "chanson des prêtresses" du film *Pokou, princesse ashanti* ([2mn59s-3mn45s]). L'audition de cette chanson dans ce film est très réglementée ; elle a lieu à chaque fois dans un contexte précis. Tout au long du film, la chanson des prêtresses ne se fait entendre que lors d'occasions particulières telles que les cérémonies des prêtresses ou lorsqu'au cours de son agonie la grande prêtresse confie à Pokou la charge du clan des prêtresses, faisant ainsi d'elle la nouvelle grande prêtresse ; ou encore lorsque Pokou est en contact réel avec son génie protecteur. Cette dernière circonstance est la plus récurrente. Cette scène de dialogue entre Pokou et son génie

consulté le 19 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/rrca/80>. Cette indication bibliographique n'a aucune prétention à l'exhaustivité.

³³² Nous insistons.

³³³ Cette musique est appelée le "beat" ou encore l' "instrus" en français. Voir David Diallo, « La musique rap comme forme de résistance ? », *Revue de recherche en civilisation américaine* [En ligne], 1 | 2009, mis en ligne le 12 mai 2009, consulté le 19 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/rrca/80>, p. 2. Ici, Balla joue à la fois le rôle du DJ (musicien) et du MC (parolier).

³³⁴ Saisis d'étonnement, ils ouvrent grands les yeux et la bouche pendant toute la durée de la prestation de Balla.

se répète trois fois. Les humains et les génies, ou encore les entités spirituelles, n'appartenant pas au même monde, dès lors que s'instaure une communication entre Pokou et son génie, il s'opère un franchissement spatial. Les limites du monde tangible et du monde invisible sont comme rendues poreuses, voire dissoutes et ces deux mondes, en principe distincts l'un de l'autre, se retrouvent fusionnés le temps de l'interaction. Ainsi, à chaque fois que cette chanson des prêtresses se fait entendre pour signifier – comme le disent ses paroles – la présence effective des "esprits", des génies, le récit déborde du cadre du monde réel pour intégrer dans sa trame le monde invisible. Il passe d'une réalité concrète à une autre réalité non matérielle. Et, cet acte de passage est signalé par le retentissement de ladite chanson. De plus, à l'écran, ce franchissement spatial se perçoit aussi à travers la buée de couleur violette qui entoure le génie de Pokou, telle une aura. Cette buée comparable à une lucarne, s'ouvre à chacune de ses apparitions et elle se referme tout de suite après sa disparition comme pour signifier l'ouverture et la fermeture du passage qui sépare ces deux mondes.

Par ailleurs, en tant que moyen de communication, la musique occupe différentes fonctions dans les films *Pokou, princesse ashanti* et *Soundiata Keïta, le réveil du lion*. À titre d'illustration, nous pouvons encore une fois citer le rap. Cette forme musicale n'a pas la même fonction dans chacun des films du réalisateur Abel Kouamé. En effet, dans le film *Soundiata Keïta, le réveil du lion*, le rap de Balla, par ses paroles et toute la gestuelle s'apparentant à la provocation qui l'accompagne, laisse voir l'attitude contestataire du griot vis-à-vis du pouvoir totalitaire de Soumangourou Kanté. Étant poltron de nature, lorsque Balla est chargé d'aller porter l'annonce du duel, il refuse car il éprouve une grande peur pour celui qu'il nomme « le barbare » (*Soundiata Keïta, le réveil du lion*, [59mn50s-1h00mn02s]). Mais lorsqu'il se laisse convaincre, il choisit de s'exprimer à travers le rap. Cette musique est diamétralement opposée, dans sa forme (style) et dans son fond (fonction) au style traditionnel que Balla utilise la plupart du temps dans le récit filmique. Si avec ce style traditionnel, il chante les louanges de Soundiata et ses proches, face à Soumangourou, il n'est point question d'éloges mais d'une "déclaration de guerre". Et c'est dans le rap que Balla semble trouver la force nécessaire pour "affronter", à sa manière, Soumangourou le « barbare ». Le rap lui fournit un regain d'audace. Lorsqu'il se met dans la peau d'un rappeur, le griot Balla va jusqu'à interrompre Soumangourou (qu'il craint énormément) alors que ce dernier conteste le fait que Soundiata, qui n'est qu'un simple général d'armée, a un griot³³⁵.

³³⁵ Les griots sont réservés aux rois selon Soumangourou.

Balla tutoie Soumangourou dans sa chanson, il fouette son orgueil en renchérissant sur la convocation en duel : « si tu n'as pas peur ! » et il termine sa chanson en se retrouvant très près de celui qu'il avait peur d'approcher auparavant. Pour Balla, le rap est un chant de guerre et de contestation dans lequel il puise la force pour surpasser ses craintes et affronter l'ennemi. D'ailleurs, la fin de la chanson marque en quelle que sorte un "retour au réel". Balla qui s'est approché trop près de Soumangourou recule, il se remet à trembler de peur et à vouvoyer le roi sanguinaire. Ce revirement assez significatif dans la posture de Balla renforce l'idée selon laquelle le rap semble revêtir une dimension contestataire très forte chez ce griot. Tout se passe comme si pendant cette séquence où il devient un "rappeur", Balla, que l'on pourrait surnommer le poltron, est investi d'un courage invisible ; cette scène semble se dérouler en dehors de l'univers mis en place par les actes ainsi que la posture du griot depuis le début du film.

Cependant pour Dakon, dans le film *Pokou, princesse ashanti*, le rap a une toute autre fonction. À la limite du lyrisme, il est pour lui le moyen d'extérioriser ses états d'âme, notamment le dilemme auquel il est confronté et la douleur que celui-ci peut lui causer. En effet, tout au long du film, Dakon apparaît comme un personnage sans profondeur, il semble juste être un figurant. Il apparaît en tout quatre fois sans poser d'action concrète hormis le fait de fredonner des chansons. Mais, c'est à travers ce rap qu'il exécute quelques instants avant sa mort que le (télé)spectateur prend conscience du drame intérieur que vit ce personnage. C'est toute la dualité qui régit sa vie (et qui va lui coûter la vie) que Dakon résume dans son rap. Seul en forêt, face à l'imminence de la tournure radicale que va prendre sa vie, la musique, et surtout le rap, devient le seul refuge de Dakon. Ce n'est que par elle qu'il arrive à exprimer son mal-être.

Ainsi, tantôt moyen de contestation, tantôt moyen d'expression de sentiments plus intimes, le rap est ici plébiscité comme un style musical à part entière, c'est-à-dire qu'il ne se limite pas uniquement à une seule thématique. Ce choix de présenter la musique rap sous ces deux angles montre que ce style musical ne sert pas seulement à dire la fureur, mais qu'il consiste plutôt en la *fureur de dire*³³⁶ tous les thèmes, de véhiculer tous les messages.

³³⁶ Georges Lapassade, Philippe Rousselot, *Le rap ou la fureur de dire*, op. cit. Concernant cette "correction" de l'image du rap comme une musique strictement contestataire, l'on peut lire aussi : David Diallo, « La musique rap comme forme de résistance ? », Loc. cit. Dans cet article, l'auteur affirme que « qualifier simplement la musique rap de forme de résistance est fortement réducteur dans la mesure où ce mode d'expression rassemble sans conteste une grande variété de thèmes et de discours », (p. 2). Kheira Belhadj-Ziane précise

De plus, la musique et le chant servent également souvent de prétexte au jeu narratif. Cela se voit dans la chanson de l'oraison funèbre de Dakon³³⁷. Alors que la question de la succession au trône du roi est en cours et que Dakon, l'héritier légitime se prépare pour son intronisation, il est assassiné par le notable Kongouè Bian et son fils, le général Kouadio Tê³³⁸. À la mort de Dakon, une *voix-off*³³⁹, celle d'une femme, entonne une chanson dont le contenu permet de dire qu'il s'agit de l'oraison funèbre de Dakon. Sur un rythme de *soul* musique principalement accompagné d'une reprise, par le synthétiseur, des sons du piano et de la batterie, cette *voix-off* fait une présentation du défunt. Dakon est un personnage qui jusqu'à sa mort, reste quasiment absent de la trame du film. Il y apparaît trois fois de manière sporadique. Ces brèves apparitions de Dakon ainsi que son manque d'action significative dans la progression du récit font de lui un personnage très peu connu du spectateur. Les paroles de cette chanson confirment qu'en tant que le cousin de Pokou, Dakon était un prince passionné d'art et plus particulièrement de poésie dont il cherchait d'ailleurs à réinventer les codes classiques. Il y est également présenté comme un soldat et le futur héritier du trône royal. La chanson rappelle la jeunesse de Dakon au moment où il est fauché par la mort et énumère ses qualités que sont la gaieté, la simplicité et l'humilité tout en soulignant la place qu'il occupait dans le cœur des membres de sa famille. Dès les premières notes de cette chanson, à l'écran, l'angle de la caméra se rétrécit et tout au long de l'oraison, défilent des plans *flash-back*³⁴⁰ présentant diverses étapes de la vie du défunt entre autres son enfance, quelques moments passés avec sa cousine Pokou et la scène de son assassinat. Ce rétrécissement de l'écran positionne cette séquence, qui dure 2 minutes et 18 secondes, (*Pokou, princesse ashanti*, [30mn10s-32mn28s]), comme un intermède spécialement réservé à Dakon et qui s'insère dans

également que « les rappers racontent et scandent leur vision de la vie et leurs expériences quotidiennes. Ils dénoncent les conditions de vie difficiles des ghettos Noirs Américains [...] mais leurs textes sont aussi très souvent moralisateurs et ludiques », (p.30), *Le rap underground, un mythe actuel de la culture populaire*, op. cit.

³³⁷ Voir les paroles de cette chanson en annexe 6. Ces paroles ont été retranscrites par nos soins.

³³⁸ Kongouè Bian et son fils Kouadio Tê sont respectivement conseiller du roi et général d'une faction de l'armée ashanti. Cependant, leur ambition et leur grande cupidité vont les conduire à poser des actes criminels dont les conséquences seront la division au sein du peuple ashanti et la fuite de Pokou et ses suivants.

³³⁹ Vincent Pinel, *Dictionnaire technique du cinéma*, 2^{ème} édition, op. cit. Au cinéma, la *voix off* désigne une « voix qui ne provient pas de la bouche d'un des interprètes présents dans la scène », p. 323, ou encore « le commentaire extérieur », p. 200.

³⁴⁰ Vincent Pinel, *Dictionnaire technique du cinéma*, 2^{ème} édition, op.cit. Le *flash-back* est une technique cinématographique qui induit un retour en arrière dans la narration. Il consiste en un « plan, [une] scène ou [une] séquence qui rompt temporellement avec l'action en cours pour évoquer une action antérieure », p. 126.

la trame du film. En suspendant ainsi le récit pour mettre en évidence ce personnage, cet intermède amène le spectateur à focaliser son attention sur Dakon et à lui accorder de ce fait plus d'importance.

Le caractère interrogatif de cette oraison, de même que l'injonction : « rendez [moi] mon Dakon »³⁴¹ peuvent laisser prétendre que son exécutante s'adresse à un interlocuteur (réel ou fictif) – qui pourrait être le (télé)spectateur – et avec qui elle (veut) partage(r) sa tristesse. La narratrice-chanteuse pose les questions suivantes : « Qui sera celui-là qui mettra de la joie dans nos quotidiens ? / Où est passé ce petit qui faisait notre bonheur dans un éclat de rire ? / Où est-ce soldat dans la fleur de l'âge qui devait être roi ? »³⁴²Ces questions interpellent le (télé)spectateur qui est pris à témoin dans l'expression de la douleur que cause la mort de Dakon à la narratrice. La tonalité lyrique de cette chanson est accentuée par le rythme lent et sanglotant de la soul musique. « Tu vas me manquer tu sais ? », – « Toi aussi cousine chérie ! » (*Pokou, princesse ashanti*, [16mn10s-16mn45s]), la chanson se termine sur ces phrases échangées auparavant entre Pokou et Dakon alors que ce dernier allait en voyage dans un royaume voisin ; comme si elles avaient été dites en prémonition de l'ultime voyage de Dakon, autrement dit, de sa mort. L'agencement qui juxtapose le plan final de la séquence de l'oraison – présentant Dakon gisant sans vie sur le sol de la forêt – et un plan montrant Pokou, dans sa chambre, prise d'un malaise subit et se tenant la poitrine, illustre le lien fort qui unit les deux cousins. En effet Pokou qui ressent toutes les souffrances de Dakon comprend que ce dernier vient de mourir, avant même que la nouvelle de sa mort ne soit portée au village.

Cette oraison se présente dans le film *Pokou, princesse ashanti* telle une lucarne qui invite le (télé)spectateur à connaître un peu plus, bien qu'à titre posthume, le personnage de Dakon et à se rendre plus solidaire de la peine qu'éprouvent sa famille ainsi que tout le royaume Ashanti à la suite de sa mort. Et, les procédés narratifs et cinématographiques qui sont utilisés ont pour vocation de susciter une implication plus effective du (télé)spectateur dans l'expression de la douleur causée par la mort de Dakon.

³⁴¹ Confère les paroles du chant en annexe 6 de cette partie.

³⁴² Confère les paroles du chant en annexe 6 de cette partie.

ANNEXES

ANNEXE 1 : Tableaux synthétiques des musiques et chants du corpus.

Aya de Yopougon, le film, Marguerite Aboüet et Clément Oubrerie.

Nature Durée	Musique	Chant sans musique	Chant accompagné de musique
[Début - Fin] (Durée) Titre, auteur et année	[00mn – 01mn13s] (1mn13secondes) Fond sonore de la publicité de la Solibra	[04mn20s- 04mn35] (15 secondes)	[01mn13 - 02mn26] (1mn 13 secondes) <i>Dissan na mbera</i> (Super mama Djombo, 1980)
	[10mn57s - 11mn] (3 secondes) Jingle	[56mn15s - 56mn22s] (7 secondes) Chant fredonné par Hyacinte.	[02mn26s- 03mn55s] (1 mn 29 secondes) <i>Ziboté</i> (Ernesto Djédjé, 1977)
	[22mn45s - 24mn27s] (1 mn 35 secondes) <i>Télégramme, Bembeya jazz national, 1985.</i>	[1h17mn52 - 1h17mn59] (7 secondes) Aya fredonne un chant	[03mn55s- 04mn20s] (25 secondes) <i>DISCO</i> (Ottawan, 1980)
	[28mn59s - 29mn10s] (9 secondes) Suspens		[07mn – 08mn06s] (1mn06 secondes) <i>Dissan na mbera</i> (Super mama Djombo, 1980)
	[37mn02 - 37mn17] (15 secondes) <i>Audrey, Marc Durst, 2011.</i>		
	[50mn42s – 52mn11s] (1 mn 29 secondes) Suite pour violoncelle N°1- prélude BWX1007		[08mn45s - 9mn44s] (59 secondes) <i>Les jaloux saboteurs</i> (Maître Gazonga, 1984)
	[59mn06s – 59mn25s] (14 secondes) <i>Bonheur perdu, François Lougah, 1977.</i>		[12mn07s – 12mn45s] (38 sec Musique afro-cubaine
	[1h00mn02s - 1h00mn06s] (4 secondes) Jingle		[14mn43s - 15mn08s] (28 secondes) Publicité du savon mongaga)
			[16mn29s – 16mn51s] (55 secondes) <i>Bel Abidjan</i> (Tabou Ley Rochereau, 1969)
			[17mn22s – 17mn36s] (14 secondes) <i>Bel Abidjan</i>

			[24mn49s – 25mn56s] (1 mn 7 secondes) <i>Yarabi</i> , Bembeya jazz national, 1985.
			[30mn08s - 30mn39s] (31 secondes) Publicité BIAO
			[40mn07s - 42mn23s] (2 mn 16 secondes) <i>Les jaloux saboteurs</i> , Maitre Gazonga, 1984.
			[49mn30s – 49mn57s] (27 secondes) <i>Bel Abidjan</i>
			[55mn47s – 56mn15s] (28 secondes) <i>Sweet mother</i> , Prince Nico Mbarga, 1976.
			[57mn19s - 58mn15s] (56 secondes) Publicité margarine Blue Band.
			[1h01mn51s – 1h02mn05] (14 secondes) <i>Bonheur perdu</i> , François Lougah, 1977
			[1h06mn17s - 1h06mn59s] (42 secondes) <i>Amina</i> , Tshala Muana, 1988.
			[1h10mn50s – 1h11mn27s] (37 secondes) <i>Bonheur perdu</i>
			[1h12mn13s – 1h12mn45s] (32 secondes) <i>Bonheur perdu</i>
			[1h19mn08s – 1h24mn24s] (5 mn 16 secondes) <i>Les jaloux saboteurs</i> .

Aya de Yopougon, La bande dessinée, Marguerite Aboüet et Clément Oubrierie.

Tome 1

Nature Amplitude	Musique	Chant sans musique	Chant accompagné de musique
Planche Numéro de case Nombre de cases Titre si possible	9 5-6 2 cases	12 1-2 2 cases	8 1 1 case (plan-case) <i>DISCO</i> (Ottawan)
	10 1-3; 5-6 5 cases		9 1- 4 4 cases <i>DISCO</i>
	11 1 – 4 4 cases		11 5 1 case <i>Bonheur perdu</i> (Lougah François)
	23 1 - 4 4 cases		58 2-6 5 cases <i>Amina</i> (Tshala Muana)
	24 1; 3-6 5 cases		59 1-3 3 cases <i>Mon cœur balance,</i> (Daouda Koné)
	25 1 1 case		90 1-6 6 cases Chants élogieux du Disc-Jockey
	91 1-5 5 cases		92 1 – 5 5 cases Idem
			93 1-5 5 cases Idem

Dans ce premier tome, Les chants et la musique s'étendent sur moins d'un tiers du volume global de la bande dessinée. Ils sont présents sur quatorze (14) planches sur les quatre-vingt-seize (96) qu'il compte au total, et plus particulièrement au sein de cinquante-huit (58) cases sur les cinq-cent-six (506) cases de la bande dessinée. La musique et les chants ne sont donc

pas omniprésents, mais leur présence reste tout de même remarquable au sein de ce tome.

Aya de Yopougon, La bande dessinée, Marguerite Aboüet et Clément Oubrierie.

Tome 2

Nature Amplitude	Musique	Chant sans musique	Chant accompagné de musique
Planche Numéro de case Nombre de cases		104	21
		4	3
		1 case	1 case
		« Les jaloux saboteurs », fredonné par Aya.	<i>Collégienne d'Abidjan</i>
		106	22
		1	5
		1 case	1 case
Chant des enfants accueillant leur père.	Sweet mother ?! reprise ?!! Simona !!		
		70	
		1	
		1 case	
		Eléphant (Chantal Taïba)	
		71	
		1	
		1 case	
		Idem	
		103	
		1	
		1 case	
		Les jaloux saboteurs	
		104	
		1	
		1 case	
		Idem	

Dans ce deuxième tome, les chants et musiques représentent moins d'un tiers du volume. L'on note leur présence au sein de six (6) planches sur les cent-six (106) que contient ledit volume et, de manière plus précise, dans six (6) cases sur les cinq-cent-soixante-huit (568) cases que comprend la bande dessinée. Il est clair que la musique n'est pas omniprésente dans ce volume, contrairement au premier tome.

Soundiata Keïta, le réveil du lion, Le film, Abel Kouamé.

Nature Durée	Musique	Chant sans musique	Chant accompagné de musique
[Début→ Fin] (Durée) Type de musique/ chant / instrument	[1mn49s-2mn07s] (18 secondes) Musique instrumentale du chant de la griotte en fond sonore. Les instruments utilisés sont le balafon, la flûte, le tambour et la kora.	[8mn32s-8mn33s] (1 seconde) Salutation chantée de Balla à Noura.	[0mn20s-2mn15s] (1mn55secondes) Musique instrumentale accompagnée du chant d'une griotte en langue malinké dédiée à Soundiata Kéita Les instruments utilisés pour la musique sont la flute, la kora, le balafon.
	[4mn46s-6mn15s] (1mn 26 secondes) Musique typiquement instrumentale jouée par le balafon, la castagnette, la percussion africaine (tambour). La musique continue en sourdine sur les échanges des personnages. Puis par la suite on constate l'ajout	[8mn54s-9mn01s] (7 secondes) Eloges du tissu de Sogolon par Balla.	[2mn19s-3mn14s] (40 secondes) Musique accompagnée des éloges de Soundjata par son griot Balla. Les instruments utilisés pour la musique sont le balafon et la percussion africaine (tambour).

	<p>d'un xylophone au niveau des instruments de musique.</p>		
	<p>[8mn23s-9mn22s] (59 secondes) Musique typiquement instrumentale en sourdine et survolée par les propos des personnages. Les instruments de musique sont le balafon et la percussion africaine (tambour).</p>	<p>[11mn25s-11mn33s] (8 secondes) Chant de Balla</p>	
		<p>[13mn08s-13mn28s] (20 secondes) Chant vocal monodique qui se fait à l'unisson par les soldats de Soumangourou Kanté.</p>	<p>[7mn05s-8mn16s] (1mn 11 secondes) Chant accompagné de musique dans un style dansant. Les instruments de musique utilisés sont la percussion africaine (tambour), la flute, le xylophone. Ce chant est exécuté par Soumagourou Kanté. Il y fait ses éloges et dresse son portrait moral. Le chœur est fait par son voutour et les crânes des rois qu'il a tués.</p>

	<p>[11mn40s-12mn37s] (57 secondes) La musique est faite avec la kora, la percussion africaine (tambour), le piano et la flute.</p> <p>Nous avons la création et la mise en scène d'une ambiance amoureuse alors que Soundjata raccompagne Noura, la jeune fille dont il est amoureux, chez elle. Le chant s'arrête sur un refus net de Soundjata à une demande de Noura.</p>	<p>[21mn10s-21mn32s] (22 secondes) Même chant des troupes de Soumangourou Kanté.</p>	<p>[9mn23s-10mn41s] (1mn18 secondes) Chant d'entraînement troupes de Niani. Les instruments sont le tambour et la castagnette.</p>
	<p>[12mn38s-13mn07s] (29 secondes) Musique instrumentale survolée par les paroles ou les échanges des personnages, l'instrument de musique ici est la guitare basse.</p>	<p>[23mn42s-23mn44s] (2 secondes) Chant de Balla.</p>	<p>[40mn40s-41mn25s] (45 secondes) Même chant des troupes de Niani.</p> <hr/> <p>[46mn15s-47mn46s] (1 mn 31 secondes) Chant de Balla pour la promotion de Soundjata dans l'armée du Mena. L'instrument de musique utilisé est la percussion africaine (Djémbé)</p>

<p>[19mn48s-20mn05s] (17 secondes) Musique métallisée créée grâce au synthétiseur. Il annonce une tension et changement de monde.</p>	<p>[23mn55s-24mn01s] (6 secondes) Chant de Balla pour encourager Noura et Soundiata à croire en leur amour.</p>	<p>[1h1mn45s-1h2mn11s] (26 secondes) Chant de Balla annonçant à Soumangourou le duel proposé par Soundiata.</p>
	<p>[33mn15s-33mn42s] (27secondes) Chant de Balla correspondant au chant à l'arc dans le livre (lorsque Soundiata se lève)</p>	<p>[1h14mn15s-1h15mn55s] (1mn 40 secondes) Chant du générique initial.</p>
<p>[25mn49s-27mn] (1 mn 11 secondes) Musique grave. L'instrument utilisé est le Bolon (instrument à corde proche de la kora).</p>	<p>[53mn56s-54mn15s] (19 secondes) Même chant des troupes de Soumangourou Kanté</p>	<p>[1h15mn55s-fin] Même chant de Soumangourou Kanté, deuxième partie du : générique final.</p>
<p>[27mn48s-28mn33s] (45 secondes) Même musique.</p>	<p>[1h14mn22s-1h14mn36s] (14 secondes) Louanges à Soundiata Kéita.</p>	
<p>[33mn43s-34mn38s] (55 secondes) Musique instrumentale. L'instrument utilisé est le piano qui joue en sourdine en faisant des progressions d'accords.</p>		

	<p>[35mn51s-36mn34s] (17 secondes) Musique en sourdine produite par le balafon, la percussion africaine (Djembé).</p>		
	<p>[37mn-37mn41s] (41 secondes) Même musique.</p>		
	<p>[38mn04s-38mn29s] (25 secondes) Même musique</p>		
	<p>[38mn30s-39mn32s] (1 mn 02secondes) Musique produite par le Djembé joué selon le rythme mandingue.</p>		
	<p>[53mn25s-53mn54s] (29 secondes) Musique en sourdine. L'instrument utilisé est le tambour.</p>		
	<p>[56mn28s-57mn12s] (44 secondes) Musique du balafon</p>		
	<p>[57mn48s-58mn31s] (42 secondes) Musique métallisée obtenue grâce au synthétiseur. Création d'une atmosphère mystique, inquiétante.</p>		
	<p>[1h0mn28s-1h01mn] (32 secondes) Musique en sourdine.</p>		

	<p>L'instrument utilisé est le tambour.</p>		
	<p>[1h03mn27s-1h04mn12s] (45 secondes) Les instruments de musique sont la kora, le balafon, la percussion africaine (Djémbé), et la flute. Cette musique instrumentale est exécutée en descrescendo dans cet extrait.</p>		
	<p>[1h04mn23s-1h04mn57s] (34 secondes) Reprise de la musique précédente. Nous soulignons que Balla est montré en train de jouer une kora.</p>		
	<p>[1h05mn-1h05mn45s] (45 secondes) Musique métallisée à effet spécial créant une atmosphère tendue. La musique a été composée à l'aide d'un synthétiseur.</p>		
	<p>[1h05mn47s-1h09mn28s] (3 mn 41 secondes) Musique grave et</p>		

aigüe à effets spéciaux.
Elle simule le bruit d'un tourbillon et instaure une atmosphère de bataille, hostile. La musique a été créée au synthétiseur et comprend les sons de la cymbale et d'un instrument de percussion.

[1h09mn29s-1h10mn31s]
(1 mn 02 secondes)
Alternance de sons graves et légers créés à l'aide du synthétiseur et instaurant une atmosphère mystique.

[1h10mn50s-1h11mn12s]
(22 secondes)
Musique métallisée aigüe créée à l'aide du synthétiseur.

[1h12mn03s-1h12mn39s]
(36 secondes)
Musique de balafon, de flûte et de Djembé.

Soundjata ou l'épopée mandingue, Djibril Tamsir Niane.

Nature Amplitude	Chants	Musique
Page	p.46	Evoquée page 75.
Nombre de pages	1 page	
Nombre de paragraphes	(3 paragraphes)	
	p.60	
	1 page (1 paragraphe)	
	P.61	
	1 page (1 paragraphe)	
	p.76	
	1 page (2 paragraphes)	
	p.100	
	1 ligne	
	p.137	
	1 page (1 paragraphe)	

Pokou, princesse ashanti, le film, Abel Kouamé.

Nature Durée	Musique	Chant sans musique	Chant accompagné de musique
[Début → Fin (Durée) Titre/ instrument	[01mn13s-01mn45s] (11 secondes) Musique grave créée à l'aide du synthétiseur puis l'on y a rajouté le son de la flûte.	[09mn52s-09mn58s] (6 secondes) Court chant fredonné	[Début – 1mn13s] (16 secondes) Générique Musique crée au synthétiseur, le piano est ensuite rajouté.
	[01mn51s-01mn59s] (6 secondes) Musique obtenue à	[10mn32s-10mn45s] (13 secondes) Même court chant	[02mn59s-03mn41s] (42 secondes) Chant d'initiation

	l'aide de la flûte et de la castagnette africaine.	fredonné.	<i>komian</i> . Les instruments utilisés sont la castagnette (africaine), le tambour, les battements de mains et le piano-synthétiseur
	[2mn00s-2mn08s] L'instrument utilisé est le tambour		
	[02mn44s-02mn59s] (14 secondes) Musique du piano	[28mn25s-28mn40s] (15 secondes) (chant fredonné par Dakon)	[03mn46s-04mn33s] (47 secondes) Même chant d'initiation <i>komian</i> avec les mêmes instruments mais une présence moindre du synthétiseur.
	[03mn21s-03mn41s] (11 secondes) Piano et synthétiseur. La musique est Crescendo et donne à entendre une tension dramatique.	[39mn07s-39mn24s] (17 secondes) Chant ludique du général Kouadio Tê ; ce chant montre la psychologie puérile du personnage.	[05mn17s-05mn18s] (1 seconde) Chant bref: "Abla Pokou hé!"
	[04mn18s-05mn16s] (58 secondes) Musique du piano.		[11mn43s-11mn47s] (4 secondes) Court refrain fredonné
	[7mn46s-7mn53s] Musique du piano et de la kora.		[14mn05s-14mn07s] (2 secondes) Chant bref: "Abla Pokou".
	[17mn03s-20mn40s← (3 mn 37 secondes) Musique métallique à		[30mn18s-32mn34s] 2 mn 16 secondes) Oraison funèbre de

	effet spécial créée au synthétiseur. (elle soutend le cauchemar de Pokou et crée une tension dramatique)		Dakon.
	[21mn04s-21mn37s] (33 secondes) Musique métallique à effet spécial créée au synthétiseur traduit des tensions.		[32mn42s-33mn] (18 secondes) Chant des <i>komian</i> (prêtresses)
	[21mn49s-22mn07s] (18 secondes) Musique métallique à effet spécial créée au synthétiseur.		[44mn30s-44mn36s] (6 secondes) Même chant des prêtresses.
	[22mn10s-22mn20s] (10 secondes) Musique métallique à effet spécial créée au synthétiseur.		[54mn16s-54mn24s] (8 secondes) Idem
	[24mn54s-26mn55s] (2 mn 01 seconde) Musique de flute ?!		[59mn59s-1h00mn4s] (5 secondes) Court refrain: "Abla Pokou hé!")
	[34mn22s-34mn59s] (37 secondes) Musique métallique, obtenue à l'aide du synthétiseur. La musique traduit une tension dramatique.		[1h06mn10s-fin] (Générique final).
	[37mn20s-38mn06s]		

	(46 secondes) Musique métallique obtenue à l'aide du synthétiseur.		
	[39mn31s-39mn52s] (21 secondes) Musique métallique obtenue à l'aide du synthétiseur.		
	[39mn31s-39mn52s] (11 secondes) Musique métallique obtenue à l'aide du synthétiseur.		
	[41mn-41mn11s] (11 secondes) Musique métallique obtenue à l'aide du synthétiseur.		
	[44mn46s-45mn31s] (45 secondes) Musique métallique obtenue à l'aide du synthétiseur.		
	[47mn34s-48mn15s] (41 secondes) Musique métallique obtenue à l'aide du synthétiseur.		
	[48mn42s-49mn13s] (31 secondes) Musique métallique obtenue à l'aide du synthétiseur.		

	[49mn52s-50mn45s] (53 secondes) Musique grave obtenue à l'aide du piano et du tambour.		
	[56mn02-58mn55s] (2 mn 53 secondes) Bataille contre Kongouè Bian. La musique est dansante et a été composée grâce au synthétiseur. L'on y retrouve le son du piano, du violon, de la guitare électrique et du tambour.		
	[59mn17s-59mn40s] (23 secondes) Son du tambour		
	[1h5mn58s-1h6mn13s] (15 secondes).		

« La légende baoulé » (Pokou), Bernard Binlin Dadié

Nature Amplitude	Chants	Musique
Page	P. 183	0
Nombre de pages	1	
Nombre de paragraphes	(1 paragraphe) P.184 1 (4 paragraphes) Le même chant est répété sur deux paragraphes à chaque fois.	

Reine Pokou, Concerto pour un sacrifice, Véronique Tadjo

Nature	Chants	Musique
Amplitude	0	0

Interprétation

Ces tableaux synthétiques montrent le panorama musical de notre corpus. Les informations qui en résultent laissent voir une grande hétérogénéité aussi bien au niveau des styles de musique qu’au niveau des instruments utilisés.

ANNEXE 2 : Tableau synthétique des références de la bande-son du film *Aya de Yopougon*, Marguerite Abouët, Clément Oubrerie.

Ce tableau synthétique a été élaboré à partir de la bande-son proposée par les réalisateurs dans le générique final du film. A partir de cette liste, nous avons fait des recherches afin de retrouver les références de ces différentes chansons. Ce qui a mis en évidence une grande diversité à divers niveaux (lieux, style musical, origine...) d’une part, mais d’autre part aussi une similitude (époque) au niveau de cette bande-son. Nous retenons également qu’aucune de ces chansons n’a été composée spécialement pour le film ; bien au contraire, toutes les chansons de cette bande-son sont issues de l’industrie musicale existante.

Titre	Groupe-interprète	Auteur(s) compositeur(s)	Pays	Année	Source
D.I.S.C.O	OTTAWA N	Daniel Vangarde/ Jean Kluger	France	1979	https://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb39672147h
Suite pour violoncelle N°1- Prélude BWV1007		Johann Sebastian Bach	Allemagne	1720	https://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb13909393z
Bonheur perdu	François Lougah	Joseph Miezani Bogini	Côte d’Ivoire	1977	https://www.discogs.com/Fran%C3%A7ois-Lougah-Fran%C3%A7ois-Lougah/release/3082104
Amina	Tshala Muana	Tshala Muana	Côte d’Ivoire	1981	https://www.discogs.com/fr/Tshala-Muana-Amina-

					Tshebele/release/1757843
Les jaloux saboteurs	Maître Gazonga	Maître Gazonga	Côte d'Ivoire	1984	
L'enfant et la gazelle	Myriam Makeba	Eddy Marnay / Hubert Giraud	France	1975	https://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb38033711d
Télégramme	Bembeya Jazz National	Bembeya Jazz National	France	1986	https://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb38119552n
Yarabi	Bembeya Jazz National	Bembeya Jazz National	France	1987	https://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb38137475z
Guantanamo	Beny Moré	Beny Moré	USA	1958	https://www.discogs.com/Beny-Mor%C3%A9-Y-Su-Orquesta-Asi-Es-Beny/release/10394671 https://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb38332539h
Ziboté	Ernesto Djédjé		France	1977	https://www.discogs.com/fr/Ernesto-Dj%C3%A9dj%C3%A9-Le-Roi-Du-Ziglibithy/release/1876438
Sweet mother	Prince Nico Mbarga			1977	https://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb37841438k
Tambola Na Mokili	Johnny Bokelo	Johnny Bokelo	France	1968	https://www.discogs.com/Johnny-Bokelo-Et-Son-Orchestre-Conga-Ndeko-Na-Ngai-Okeba-Tambola-Na-Mokili/release/6181001
Bel Abidjan	Tabu Ley Rochereau		France	1969	https://www.discogs.com/Le-Seigneur-Rochereau-Et-LAfrican-Fiesta-

					National-Le-Peuple-L'Afrique-Danse-No-4/release/3059287
Dissan Na Mbera (Sûr Di Nô Pubis)	Super Mama Djombo	Super Mama Djombo	Portugal	1978	https://www.discogs.com/fr/Super-Mama-Djombo-Na-Camban%C3%A7a/release/3100950

ANNEXE 3 : Paroles de la chanson *Bel Abidjan*³⁴³

Bel Abidjan

*Toi rendez-vous des grands cœurs
 Abidjan, ville des visiteurs
 Chasse de ton ciel les nuages gris noirs
 Tu es la capitale de la Côte d'Ivoire
 Oh bel Abidjan
 Fierté de l'Afrique
 Abidjan au bord de l'Atlantique
 Du Port-Bouët quand on atteint Cocody
 Ensuite dit : « oui papa Houphouët Boigny »*

Refrain

*Oh bel Abidjan métropole
 Que tu ressembles à Montréal
 Abidjan tu as le monopole
 Comme ton peuple est si loyal*

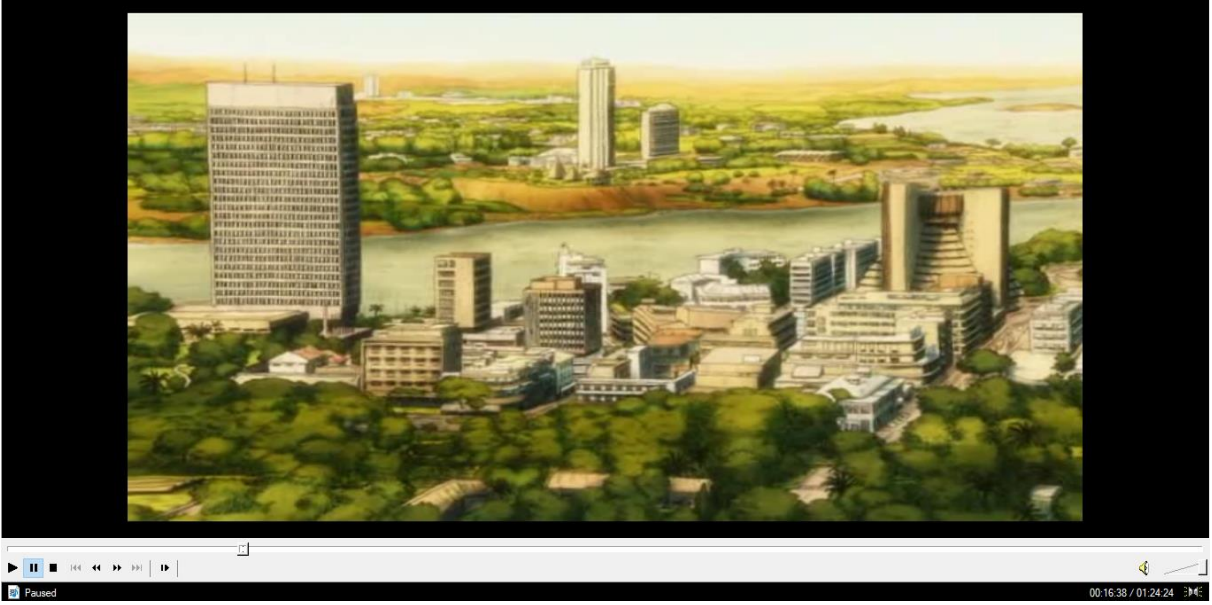
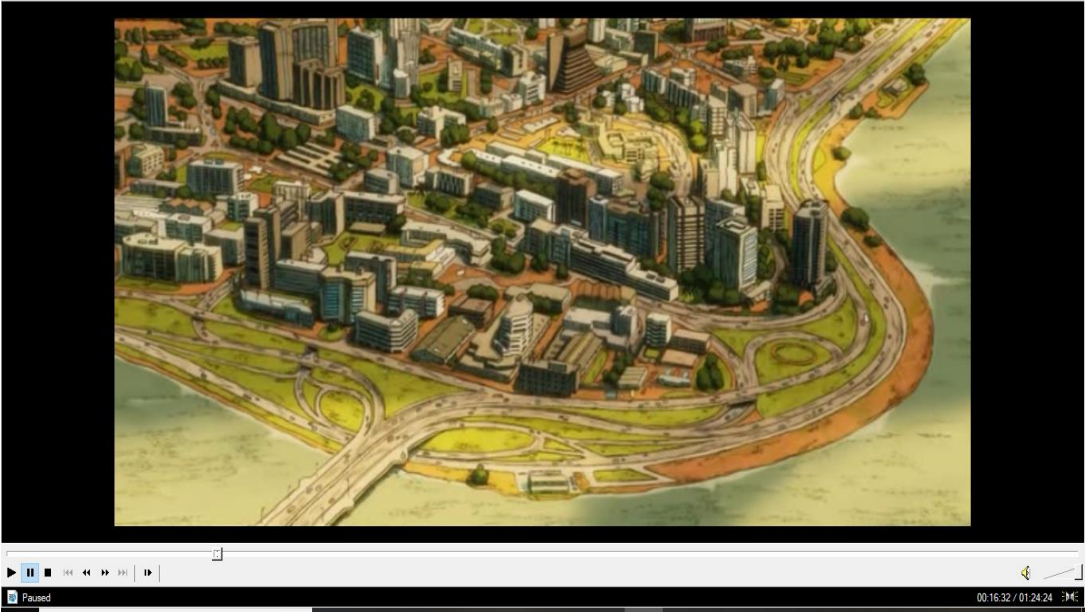
Sous un soleil lourd

*Les ivoiriens se ruent au grand marché de Treichville
 Les musulmans prient dans un coin [...]
 Voilà le charme d'une grande ville
 Bien sûr au plateau les magasins regorgent des articles de Paris
 Qui parlent d'Abidjan parle Hôtel Ivoire, de gratte-ciel de Cocody.*

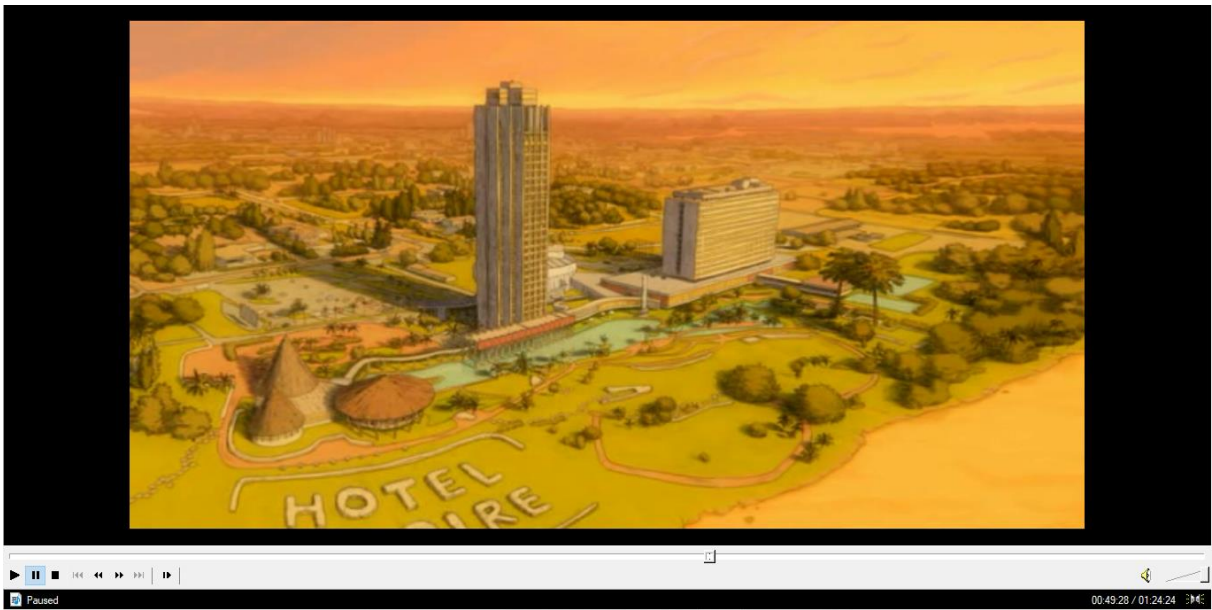
Refrain

³⁴³ La retranscription des textes de chanson est faite par nous.

ANNEXE 4 : Pictogrammes des plans descriptifs de la ville d'Abidjan tirés du film *Aya de Yopougon*.







ANNEXE 5: Paroles du chant du générique du film *Soundjata Keïta, le réveil du lion* d'Abel Kouamé.

Soundjata Keïta, "Lawalen Simba"
 le lion de l'époque, "Nouhou Saba
 Katan", "mandé Sama fala".
 le 1^{er} féticheur ou connaisseur
 du mandé; "ani mandé Sama
 labon": et le dernier connaisseur
 ou féticheur du mandé.
 Je m'adresse à toi "Djata", Keïta
 Samba Doucouré, c'est lui
 qui pleurait pour le sort des griots
 après sa mort et depuis la mort
 du lion: "Simba", les griots ont
 souffert; fils de Sogolon Koné,
 Keïta née après les autres et
 dépassé tout le monde; tu ne
 tues personne mais par contre

tu fais trembler les grands
 hommes; Soundjata Keïta
 fils d'une malienne et de son
 une Koné, le lion de l'époque:
 "Lawalen Simba"; on dit que les
 "djatas" vient de Naréna; les
 Konaté sont des "djatas", les Keïta
 et les Coulibaly le sont également.
 Soundjata Keïta fils de "Simba":
 le lion, "Lawalen Simba": le lion
 de l'époque, les griots s'adressent
 à toi aujourd'hui depuis ta mort
 les griots ont souffert et ils conti-
 nuent à souffrir, le lion de l'é-
 poque; Soundjata tu n'as pas l'air
 de sembler au Mandé, Keïta,
 le lion de l'époque: "Lawalen Simba"

Traduction littérale en langue française proposée par Mademoiselle Maïmouna Camara, étudiante en Licence 3, spécialité expertise comptable à l'IAE (UPEC).

Traduction N°1 :

Soundjata Kéïta, "le lion de l'époque" [sous-entendu de ton époque, du XIIe siècle]

[Toi] le premier féticheur ou connaisseur du Mandé

Et le dernier connaisseur ou féticheur du Mandé.

Je m'adresse à toi "Djata"!

Keïta Samba Doucouré, c'est lui qui pleurait pour le sort des griots après sa mort.

Et, depuis la mort du lion, les griots ont souffert.

Fils de Sogolon Koné !

Kéïta ! Né après les autres, [tu es passé devant] tout le monde.

Tu n'as tué personne, par contre, tu fais trembler les grands hommes.

Soundjata Kéïta, fils d'une Koné ! "Le lion de l'époque" !

On dit que les Kéïta viennent de Naréna.

Les Konaté sont des "Djata", les Kéïta et les Coulibaly le sont également. Soundjata Kéïta !
 fils de lion, "le lion de l'époque" !

Les griots s'adressent à toi aujourd'hui. Depuis ta mort, les griots ont souffert et ils continuent de souffrir.

"Le lion de l'époque" ! Soundjata Kéita, tu reste incomparable au Mandé.

Keita ! "le lion de l'époque" !

Traduction littéraire effectuée par nous à partir de la traduction littérale ci-dessus proposée par Mademoiselle Camara Maïmouna, étudiante en Licence 3, spécialité expertise comptable à l'IAE (UPEC).

Traduction N°2

Ce chant parle de Soundjata Kéita. Il est exécuté par une griotte. Celle-ci fait ses éloges. Selon elle Soundjata avait prédit qu'à sa mort les griots connaîtront des tribulations. Elle dit également que Soundjata Kéita est né après les autres mais qui a dépassé tout le monde ; qu'il n'a tué personne mais qu'il fait peur aux gens. La griotte parle de la mère de Soundjata qui est elle-même une Koné [une fille de la famille Koné]. Elle parle également du père de Soundjata, il est le fils de Makan Konaté. La griotte poursuit en disant qu'il n'y a personne comme Soundjata dans le Mandé. Dans le générique final la chanson se poursuit et aux éloges de Soundjata succèdent des conseils et des réflexions existentielles. La griotte dit par exemple que l'être humain n'est rien. Que l'on meurt souvent avec nos envies. Et que même avec le rêve d'acheter une voiture, face à la mort l'on oublie la voiture.

Traduction de Monsieur Niamey, un étudiant avec qui nous partagions quelques fois la même salle d'étude à Alfortville et qui nous a apporté son aide à travers cette retranscription expliquée. Il est un locuteur de la langue bambara.

ANNEXE 6 : Paroles de l'oraison funebre de Dakon³⁴⁴

C'était le prince Dakon, il avait trouvé une nouvelle façon de dire ses poèmes.

C'était le prince Dakon, il avait trouvé une nouvelle chanson pour dire ses poèmes.

Où es-tu Dakon ? (X2)

Je veux voir Dakon (X2)

Qui sera celui-là qui mettra de la vie dans nos quotidiens ?

Où est passé ce petit qui faisait notre bonheur dans un éclat de rire ?

Où est ce soldat, dans la fleur de l'âge, qui devait être roi ?

Rendez [moi] mon Dakon.

Je veux voir Dakon (X3).

« Tu vas me manquer tu sais ? / Toi aussi cousine chérie ! »

³⁴⁴ Paroles retranscrites par nos soins.

CHAPITRE 2 : AU FIL DU MÉDIA (ÉCRAN ET PAGE) : ENTRE FIDÉLITÉ ET CRÉATIVITÉ

La réflexion menée au cours de ce chapitre s'ancre dans la question de la transposition intermédiaire³⁴⁵ qui interroge les cas de reprises ou encore de réécriture d'un thème au sein de divers médias. Ce faisant, cette pratique peut (et devrait même) être envisagée comme une forme de traduction selon une étude d'Umberto Eco que l'on pourrait résumer tout en paraphrasant le titre : traduire c'est *Dire presque la même chose*³⁴⁶. Ceci, dans la mesure où, chaque fois qu'une donnée passe d'un support médiatique à un autre, au-delà du changement de support, c'est son mode de communication, le langage par lequel il s'exprime qui change. À l'expression transposition intermédiaire, nous préférons celle de réécriture intermédiaire qui, selon nous, met plus en évidence la question esthétique³⁴⁷. La notion de "média" est principalement abordée dans ce chapitre en tant que "support", "canal". Celle de "fidélité" quant à elle, donne lieu au surgissement d'une idée de conformité à une source première. Pour aller plus loin, nous pouvons dire qu'elle pourrait traduire l'idée d'une certaine quête de légitimation. Mais, dans le cadre de cette réflexion nous ne retenons que la première approche du mot. Se hasarder dans les sentiers de la deuxième serait une entreprise bien trop périlleuse dans la mesure où, dans leur version originelle, la plupart des récits de notre corpus sont des textes oraux. Par la "créativité", nous entendons ce qui est spécifique à chaque réécriture, relevant ainsi de l'inventivité de son auteur. Ainsi, ce chapitre se propose de voir comment les différents médias, que sont le livre et l'écran dans le cadre de notre thèse, se saisissent de ces récits et les traitent. Autrement dit, il s'agit d'analyser les différentes transformations qui peuvent intervenir lors du changement de média en vue d'analyser leur impact dans ce processus de diffusion (consciente ou inconsciente) de la culture africaine.

³⁴⁵ Encore appelée l'adaptation cinématographique. Irina Rajewsky nomme cette pratique la *Medienwechsel*.

³⁴⁶ Umberto Eco, *Dire presque la même chose*, Paris, Grasset, 2007. Dans cet essai Umberto Eco attire l'attention sur les difficultés, les problèmes liés à la traduction d'une langue à une autre. L'on peut voir, tout au long de son analyse que la traduction ne se limite pas uniquement à changer de langue. Se limiter à ce niveau donnerait bien souvent lieu à des résultats vides de sens. Au contraire, la traduction induit une prise en compte de plusieurs autres facteurs parmi lesquels le facteur culturel ; ce qui implique, bien souvent, le fait de négocier.

³⁴⁷ Nous soulignons ce point déjà dans l'introduction générale de cette thèse.

I. AYA DE YOPOUGON : INVARIANTS ET TRANSFORMATIONS

1. SUR LE PLAN STRUCTUREL ET AU NIVEAU DES MEDIAS

Le récit *Aya de Yopougon* (la bande dessinée et le film d'animation) se présente sous la forme d'un récit à tiroir. Il est constitué de plusieurs micro-histoires relatant le quotidien de ses personnages principaux (Aya, Bintou, Adjoua, Moussa et leurs familles respectives). Le film ne reprend pas toutes ces micro-histoires ou ne leur accorde pas la même importance que la bande dessinée. Il fait des choix et ceux-ci sont perceptibles dans la narration qu'il adopte. Ainsi, la narration du film, en s'inspirant de la bande dessinée, oscille entre la linéarité et la "sélection-alternée". Par la narration "sélectionnée-alternée", nous désignons le fait pour le metteur en scène de choisir des vignettes et/ou des planches³⁴⁸ de la bande dessinée dont il s'inspire et de les insérer dans le scénario du film en ne tenant pas compte de leur position dans le texte source. Il les fait passer avant ou après leurs positions originales (de départ).

Dans l'incipit du film *Aya de Yopougon* par exemple, après l'insertion d'une vraie publicité en guise d'exergue, la narration s'aligne sur celle des planches un à trois du premier tome de la bande dessinée. Mais de la planche trois, elle ne retient que les trois premières cases et supprime les vignettes quatre et cinq. Cet incipit peut être schématisé de la manière suivante :

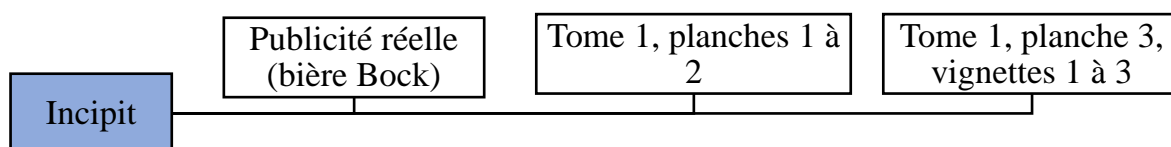


Figure 1 : Schéma illustratif de la composition de l'incipit du film d'animation *Aya* en rapport avec la bande dessinée.
Légende : Le carré de couleur bleue désigne la scène ou la séquence à schématiser, les carrés de couleur blanche désignent une narration linéaire entre la bande dessinée et le film.

Cette scène inaugurale (*Aya de Yopougon*, [0mn24s-02mn26s]) est commentée par Aya en *voix-off*. Celle-ci présente les membres de sa famille et de celles de ses amies Bintou et

³⁴⁸ Dans le lexique de la bande dessinée, la "planche" correspond à la page sur laquelle sont dessinées les images ; et la "vignette", aussi appelée la "case", désigne chaque dessin figurant sur la planche. La case est généralement délimitée un cadre et isolée des autres par un espace blanc (un vide). Selon les théoriciens de la bande dessinée, elle constitue l'unité de base significative de la narration.

Adjoua³⁴⁹, tout en situant le cadre spatio-temporel ainsi que le contexte social du film. La trame du film se poursuit avec la planche huit. Elle s’aligne de nouveau sur la narration de la bande dessinée (toujours le premier tome) jusqu’à la planche dix-sept. De cette dernière elle ne retient que les deux dernières cases. Le film d’animation opère de nombreuses sélections, aussi bien au niveau des planches qu’à l’intérieur même de celles-ci. La planche 17, par exemple, montre Aya, Adjoua et Bintou qui discutent chez cette dernière. Leurs conversations sont des moments très hétéroclites au cours desquels elles abordent divers sujets. Ici, Adjoua et Bintou s’attèlent entre autres à faire à Aya un compte rendu assez alléchant de leur soirée de la veille tandis qu’Aya de son côté attire leur attention sur l’importance de l’école. Dans la bande dessinée, en prélude à ces différents sujets cités, les jeunes filles commencent leur conversation en tournant en dérision le père d’Adjoua dont le système de surveillance familiale présente de grandes défaillances³⁵⁰ ; le film supprime cette partie de leur conversation. La narration se poursuit de nouveau jusqu’à la planche vingt-cinq de laquelle elle ne retient que les deux premières cases et repart à la planche trente-six. L’on revient par la suite, au reste de la planche vingt-cinq jusqu’à la planche vingt-six. Et l’histoire se poursuit avec la planche trente et la narration reste de nouveau linéaire jusqu’à la planche trente-cinq.

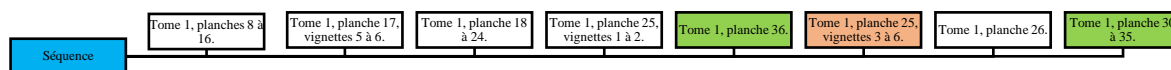


Figure 2 : Schéma illustratif de la composition d’une séquence du film *Aya* (faisant alterner narration linéaire, bonds en avant et retour en arrière dans la position initiale des planches et des vignettes telles qu’elles figurent dans la bande dessinée *Aya*. **Légende :** Le rectangle de couleur bleue désigne la scène ou la séquence à schématiser. Les rectangles de couleur blanche désignent une narration linéaire entre la bande dessinée et le film. Les rectangles de couleur verte indiquent un bond en avant entre la narration du film et la position des planches (et /ou des vignettes) concernées dans la bande dessinée. Les rectangles de couleur rouge indiquent un retour en arrière entre la narration du film et la position des planches (et /ou des vignettes) concernées dans la bande dessinée.

Cette longue séquence (*Aya de Yopougon*, [2mn27s-7mn07s]) est composée de huit scènes dont, par exemple, les scènes un, six et sept montrent comment la vie nocturne est très animée à Yopougon, et ce, aussi bien chez les adolescents que chez les adultes ; tandis que la deuxième scène invite le téléspectateur à assister à une des « discussions interminables » (*Aya*

³⁴⁹ La présentation de ces trois familles uniquement vient consolider l’idée que la trame principale du film est construite autour des trois jeunes filles.

³⁵⁰ Tous les enfants de Hyacinte sont interdits de sorties nocturnes. Pour s’assurer du respect de cette règle, chaque soir, Hyacinte procède à un comptage strict des... pieds des occupants de la chambre des enfants. Et cela, quel que soit l’état dans lequel il se trouve lorsqu’il rentre de ses virées nocturnes, qu’il soit ivre ou lucide.

de *Yopougon*, tome 1, la planche 16) des trois amies concernant leurs projets d'avenir.

Dès le début du film, toutes les suppressions de planches et de vignettes ainsi que les réaménagements et les repositionnements, montrent une narration modifiée. Ce remaniement narratif ne se fait d'ailleurs pas uniquement au sein d'un seul tome, les deux tomes sources s'interpénètrent de temps en temps³⁵¹. Par exemple, alors que le récit, se situant aux planches trente-sept et trente-huit du tome un, présente la fin d'une conversation entre Bintou et Aya, la narration filmique déborde du tome un de la bande dessinée et fait intervenir la case deux de la planche soixante-onze du tome deux.

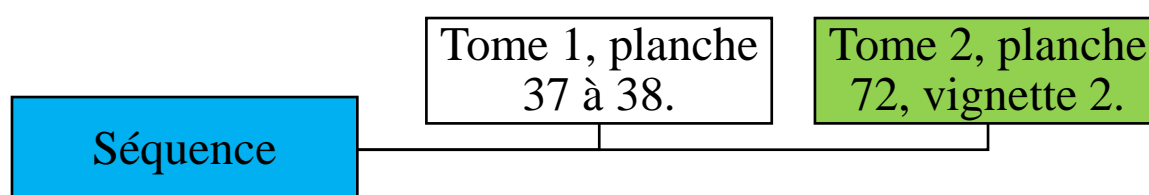


Figure 3 : Schéma illustratif de la composition d'une séquence du film *Aya* faisant intervenir un bond en avant dans la position initiale des planches et des vignettes des tomes 1 et 2 de la bande dessinée *Aya*. La légende de ce schéma correspond à celle du schéma précédent.

Il s'agit d'une case descriptive du paysage de la commune du Plateau ; le centre des affaires et l'une des plus belles communes de la ville d'Abidjan. L'insertion de cette case du tome deux de la bande dessinée alors que le récit filmique se situe encore au premier tome à ce moment de la narration, vise à créer une correspondance entre la musique du film et les images présentées à l'écran. En effet, à ce moment précis du film est diffusée la chanson *Bel Abidjan* du chanteur Tabou Ley Rochereau qui vante la beauté de la capitale ivoirienne. La convocation de cette case qui présente, dans un plan panoramique, la commune du Plateau – notamment ses gratte-ciels, ses autoroutes, la lagune Ébrié qui la borde – vient illustrer la musique et créer un effet de monstration beaucoup plus intense. En plus de cette "réorganisation" des planches, il existe d'autres transformations au niveau même de la narration. Certaines planches de la bande dessinée source ont été entièrement supprimées, et d'autres, parmi celles qui ont été retenues ont vu des cases leur être supprimées. Par exemple, en ce qui concerne les planches à moitié supprimées dans le premier tome, les scénaristes ne retiennent que les trois premières cases de la planche trois et ils suppriment toutes les cases suivantes. De plus, les quatre premières cases de la planche dix-sept, la case six de la planche

³⁵¹ Cela n'est pas systématique, voire même rare, mais reste très important et significatif du point de vue de l'intermédialité.

quarante-cinq, de même que les deux premières cases de la planche soixante-neuf ne font pas partie du récit filmique. Pour ce qui est des planches entièrement supprimées, toujours dans ce premier tome, nous pouvons citer les planches quatre à sept, les planches trente-neuf à quarante-deux, et les planches cinquante à cinquante-un.

PLANCHES	VIGNETTES SUPPRIMÉES
Planche 3	Vignettes 3 à 5
Planche 17	Vignettes 1 à 4
Planche 45	Vignette 6
Planche 65	Vignettes 1 à 2

Tableau des vignettes supprimées dans *Aya de Yopougon 1*

Pour le tome deux, ce sont entre-autres, les planches sept, onze et douze, dix-huit à dix-neuf, vingt-deux, vingt-neuf, trente-deux et trente-trois, cinquante-quatre, soixante-douze, soixante-dix-sept et soixante-dix-huit, les planches quatre-vingt-deux à quatre-vingt-cinq et la planche quatre-vingt-treize qui ont été supprimées.

TOME	PLANCHES SUPPRIMÉES
Tome 1	Planches 3 à 7 / planches 39 à 42 / planches 50 à 51
Tome 2	Planche 7 / planches 11 à 12 / planches 18 à 19 / planche 22 / planche 29 / planches 32 à 33 / planche 54 / planche 72 / planches 77 à 78 / planches 82 à 85 / planche 96.

Tableau des planches entièrement supprimées dans *Aya de Yopougon 1 et 2*.

Toutes ces vignettes et / ou ces planches supprimées au sein des deux tomes de cette bande dessinée peuvent être classées en deux grandes catégories. Certaines ne sont que des scènes qui reprennent des détails du récit, tandis que d'autres sont relatives aux histoires secondaires qui se greffent au récit principal.³⁵²

³⁵² Par exemple, pour les planches supprimées dans le tome 1, les planches 4 à 7 montrent Adjoua et Bintou qui se préparent pour une sortie en boîte de nuit. Les planches 39 à 42 quant à elles relatent l'épisode d'une mésaventure d'Aya avec un courtisan importun. Dans le tome 2, les planches cinquante-quatre et quatre-vingt-treize relatent la relation amoureuse (un amour "interdit") qui existe entre Albert, le frère d'Adjoua, et Innocent, le coiffeur du quartier. Et, les planches soixante-douze et quatre-vingt-deux laissent penser qu'Ignace

En guise de transformations, nous notons également la transformation d'un cartouche³⁵³ de la bande dessinée en une image animée³⁵⁴ dans le film. Nous observons aussi que certaines planches et ou vignettes, éloignées les unes des autres au sein des albums de la bande dessinée, sont fusionnées afin d'en faire des scènes ou des séquences uniques dans la version filmique. C'est le cas au sein du deuxième tome, des planches trente-quatre et cinquante qui sont fusionnées avec les deux premières cases de la planche soixante-huit³⁵⁵.

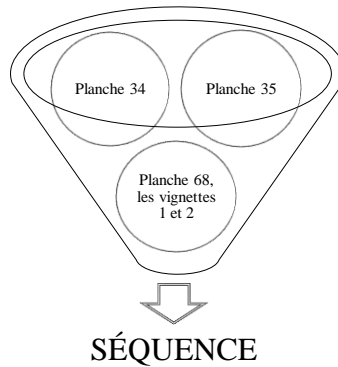


Figure 4: Schéma illustratif de la fusion de certaines planches et vignettes (au sein du tome 2 d'*Aya*) dans le film d'animation *Aya de Yopougon*.

Nous avons aussi, dans le premier tome, les planches cinquante-deux à cinquante-cinq qui sont combinées à la planche cinquante-sept.

aurait également une aventure avec une jeune femme, une vendeuse de bananes plantains, dans un village sur le chemin de Yamoussoukro.

³⁵³ Dans le vocabulaire de la Bande Dessinée, le cartouche – ou récitatif – désigne un encadré rectangulaire figurant sur la planche et qui contient des éléments de narration et/ou de description assumés par le narrateur du récit.

³⁵⁴ Le cartouche de la planche 28 du tome 2.

³⁵⁵ Ces différentes planches représentent diverses scènes de conversation entre les trois amies. Dans la bande dessinée, elles sont disséminées à travers le récit, comme l'indiquent les numéros des planches auxquelles elles appartiennent. Toutes ces conversations sont regroupées en une seule et unique séquence (*Aya* [1h02mn33s - 1h03mn31s]) qui se déroule dans le film.

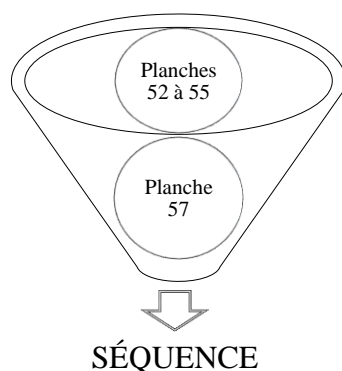


Figure 5: Schéma illustratif de la fusion de certaines planches (au sein du tome 1 d'Aya) dans le film d'animation Aya.

Ces fusions induisent une modification de l'espace-temps du récit filmique ainsi que celui de la bande dessinée. Et, les différentes transformations qu'elles produisent donnent plus de force à l'action (ou aux actions) décrite(s), ou rendent les faits relatés plus pertinents dans le film. Par exemple, s'agissant du cartouche de la planche vingt-huit du tome deux que nous avons mentionné plus haut, il est relatif à l'annulation du mariage d'Adjoua et de Moussa. Dans la bande dessinée, la nouvelle de l'annulation de ce mariage est transmise au lecteur par un simple cartouche stipulant que : « le mariage d'Adjoua et Moussa fut vite annulé, et le calme revint à Yopougon. Enfin presque... » (*Aya de Yopougon*, tome 2, la planche 28). Pour rester proche de ce procédé, le film aurait pu choisir de mentionner cette information par le biais d'une *voix-off*. Mais, au contraire, il le représente par une scène très courte, composée d'une seule image montrant les familles de Moussa et d'Adjoua (*Aya de Yopougon*, [59mn03s-59mn10s]). Dans cette scène, M. Sissoko, le père de Moussa, se tient debout, l'air menaçant, au-dessus des membres de la famille d'Adjoua qui eux, sont assis et tremblent de peur. Les prises de vue utilisées ici, à savoir la contre-plongée pour M. Sissoko et la plongée³⁵⁶ pour Adjoua et sa famille, renforcent ces différentes positions. Sans dire un mot, M. Sissoko déchire une feuille de papier qui semble être l'acte de mariage des deux jeunes gens. La position ainsi que l'attitude des deux familles en présence dans cette scène laissent percevoir leurs sentiments et leurs états d'âme. Les parents de Moussa sont en colère tandis

³⁵⁶ La contre-plongée et la plongée sont des effets obtenus grâce à l'axe de la prise de vue. Une image en contre-plongée s'obtient « lorsque l'axe optique de l'objectif [de la caméra] est incliné vers le haut ». Une telle prise de vue confère une position surplombante du sujet ou de l'objet filmé ou photographié. Le contraire de la contre-plongée est la plongée qui consiste à incliner l'axe optique de l'objectif vers le bas au moment de la prise de vue, mettant le sujet ou l'objet filmé ou photographié dans une position d'écrasement, une position d'infériorité. Voir Vincent Pinel, *Le dictionnaire du cinéma*, op.cit.

que ceux d'Adjoua sont craintifs³⁵⁷. Cette scène, à travers la position surplombante de Sissoko, ainsi que le fait que ce soit lui qui annule le mariage en en déchirant l'acte (alors qu'il n'a aucune compétence pour annuler un mariage³⁵⁸), soulève, à elle toute seule la question des inégalités sociales.

Le contraste qui résulte des positions (sociale et physique) de même que les actes des deux familles protagonistes montrent l'impuissance des personnes ayant des revenus modestes face aux riches. En plus de sa position dominante, Sissoko le riche est également le seul à agir car c'est lui qui déchire l'acte de mariage pendant que les parents d'Adjoua sont réduits au silence et n'osent rien contester. Ils sortent de la maison de la famille Sissoko quelques instants plus tard, toujours empreints d'une douloureuse émotion perceptible à l'expression de leurs visages. Cette scène peut également être mise en relation avec la planche quinze du tome deux de la bande dessinée qui la renforce bien. Dans cette planche, Ignace, Hyacinthe et Koffi ont une discussion concernant l'ultimatum et les menaces proférées par Sissoko en ce qui concerne l'identité du véritable père du fils d'Adjoua. :

- Ignace : Non mais, *ces riches* ! Vous vous rendez compte ? Qu'est-ce qu'ils croient ? Que nous sommes des menteurs ?

- Koffi : *On* ne fait pas partie de *leur* monde, c'est tout ! [...] Un *riche* n'épouse pas une *pauvre*³⁵⁹, c'est connu.

[...]

- Ignace [à Hyacinthe] : [...] il t'a déjà menacé, non ?

- Hyacinthe : Je m'en fous, même. Il ne me fait pas peur. (*Aya de Yopougon*, tome 1, la planche 15)

Les mots en italiques dans ce relevé textuel montrent une dichotomie sociale. D'un côté, les substantifs « riches » (2 fois) et « pauvre » font ressortir deux catégories sociales. Et de l'autre, les principaux rapports qu'entretiennent ces deux classes sociales sont perceptibles dans la dernière réplique de Koffi : « on ne fait pas partie de leur monde ». Cette conversation, par les mots mis en italiques, laisse transparaître l'idée d'une division sociale

³⁵⁷ Voir l'annexe 1 de ce chapitre.

³⁵⁸ Sissoko n'a aucune habilitation à annuler un mariage. Encore plus ici, dans la mesure où le mariage contracté entre Moussa et Adjoua a été célébré et béni par un pasteur ; il s'agit donc d'un mariage religieux. L'attitude de Sissoko peut se justifier par le fait qu'il soit l'un des rares personnages de cette bande dessinée dont la dénomination soit toujours précédée de la civilité "monsieur". Cette civilité s'assimile particulièrement à un signe de respect, voire à une sorte de légitimation dans l'espace social ivoirien. La suprématie de Sissoko se montre donc ici sous un aspect illimité dans la mesure où, il n'est nulle part mentionné qu'une procédure légale avait été entamée.

³⁵⁹ Nous soulignons les mots en italique.

basée sur la fortune et que dénoncent les trois pères de familles. Ils pointent également du doigt l'abus d'autorité que Sissoko tire de sa classe sociale. Ainsi, le choix de représenter la dissolution du mariage de Moussa et d'Adjoua par une scène au lieu d'une *voix-off* dans le film, peut bien vouloir confirmer l'idée qu'une image vaut mille mots.

En ce qui concerne la modification de l'espace-temps de la planche cinquante-sept et sa fusion avec les planches cinquante-deux à cinquante-cinq (toutes ces planches appartenant au premier tome), ces choix viennent renforcer la pertinence des faits relatés dans ces planches. En effet, dans la bande dessinée, Adjoua se sent malade et décide d'aller voir la mère d'Aya qui est « guérisseuse à ses heures perdues » (*Aya de Yopougon*, tome 1, planche 1) pour qu'elle l'ausculte. Aya arrive chez elle quelques instants après que sa mère a annoncé à Adjoua que ses malaises ne sont pas le résultat d'une maladie mais plutôt les signes d'une grossesse. Aya voit son amie s'enfuir de la chambre, effondrée et en pleurs. Elle s'en étonne, questionne sa mère qui, par son attitude, lui fait soupçonner qu'Adjoua ne souffre pas d'un simple *palu*³⁶⁰ comme le pensaient les deux adolescentes, mais qu'elle est enceinte. En dépit de la gravité de cette nouvelle (il s'agit d'adolescentes), des liens qui unissent ces deux jeunes filles (elles sont meilleures amies) et, en dépit surtout de l'état dans lequel cette nouvelle met Adjoua, Aya ne semble pas être très affectée. Elle ne cherche pas à rattraper son amie effondrée, ne serait-ce que pour la consoler. Ce n'est que le lendemain matin qu'Adjoua vient, elle-même, en parler à Aya. Avec une telle disposition des faits et des actes de ces deux personnages, dans la bande dessinée, l'état d'Adjoua semble ne revêtir aucune urgence ; on pourrait même y lire un allègement des difficultés auxquelles cette dernière fait face. En revanche, la fusion-juxtaposition de ces trois planches dans le film vient, d'une certaine manière, replacer ces faits dans le contexte d'urgence qui les caractérise tout en rendant la séquence beaucoup plus réaliste.

Nous retenons de l'analyse qui précède que la trame du film subit de nombreuses modifications même si elle paraît, dans l'ensemble, très proche de celle de la bande dessinée source. On se retrouve face à un couple action-temps modifié, différent de celui du texte source. Il ressort que cette recomposition de la narration lors du montage vise à donner une certaine fluidité au film. Elle obéit à une contrainte du nouveau média qui accueille le récit. En effet, le média du livre offre une plus grande liberté d'approche au lecteur car il lui donne,

³⁶⁰ Le nom donné au paludisme (malaria) dans le langage familier ivoirien.

entre autres, la possibilité de marquer des pauses dans sa lecture, de revenir à des pages antérieures afin de mieux comprendre certains faits ou encore, la progression du récit. Le cinéma, quant à lui, n'offre pas une telle flexibilité. Un long métrage est (normalement) donné à voir lors d'une seule projection, dans un laps de temps bien défini et sans possibilité d'interruption ni de rembobinage de la pellicule³⁶¹. De ce fait, tous les éléments constitutifs du film, à savoir, le scénario, les plans et séquences ainsi que le jeu des acteurs, doivent permettre, chacun à leur niveau, à la fois une bonne accessibilité et une bonne compréhension du message véhiculé.

De plus, pour ce qui est relatif à la compréhension de la diégèse, avec le texte (la bande dessinée), le lecteur peut être quelque peu dérouté en ce qui concerne le véritable héros de l'histoire, mais avec le film, l'équivoque est levée. En effet, en tenant compte du titre du livre, le lecteur peut supposer qu'il s'agit de l'histoire d'Aya, ou encore d'une histoire dans laquelle ce personnage joue un rôle principal. Mais en réalité, le livre offre au lecteur, différentes histoires enchâssées dont Aya est la narratrice mais dont elle n'est pas forcément le personnage principal. Dans ces deux premiers tomes, elle s'y retrouve être un personnage certes important, mais secondaire ; elle fait partie soit des adjuvants soit des opposants selon l'histoire et surtout selon ses valeurs. Elle peut être essentiellement perçue comme la clé d'entrée, celle qui sert de pont, de transition entre toutes ces histoires enchâssées. Et, ce n'est qu'après la lecture des albums que le lecteur se rend compte que l'auteur y met en scène un héros d'un type particulier, qui n'a ni quête, ni motivation : l'espace, plus précisément la commune de Yopougon. La commune de Yopougon, dans cette bande dessinée, se présente comme le héros parce qu'il semble être l'élément qui engendre toutes les micro-histoires constituant le récit ; il en est l'élément catalyseur et aussi le centre d'attraction. Ce constat est beaucoup plus perceptible dans l'incipit du film. Dans celui-ci, Aya présente les personnages clés de l'histoire et la commune de Yopougon tout en concluant par cette formule : « Alors bienvenue à Yopougon !!! » (*Aya de Yopougon*, [02mn-26s]). Dès lors, il semble beaucoup plus clair qu'il ne s'agit plus essentiellement de l'histoire d'Aya, ni de celle de ses amies et leurs familles, mais qu'il s'agit plutôt de percevoir comment ces micro-histoires font de

³⁶¹ Nous restons dans le cadre d'un visionnage "classique" de long métrage dans une salle de cinéma (qui est d'ailleurs, le mode de diffusion pour lequel le film *Aya de Yopougon* a été conçu), ou à la télévision. Ces contraintes peuvent changer, voire même disparaître en cas de possession à titre individuel du DVD du film ou dans le cadre d'un visionnage par le biais de supports médiatiques plus contemporains comme les plateformes de diffusion de films via internet.

Yopougon un quartier si « intéressant », « réputé » (*Aya de Yopougon*, [1mn55-2mn05s]) et digne d'intérêt selon Aya.

Par ailleurs, le recours à l'intermédialité et plus précisément à la catégorie qu'Irina Rajewsky nomme la *Medienwechsel* (la transposition intermédiaire) que nous désignons la réécriture intermédiaire – et qui correspond aux cas d'adaptations cinématographiques et de transpositions littéraires – confère une nouvelle poétique au film. L'appréhension de la temporalité (le temps de l'histoire surtout) ne se fait plus de manière objective et claire comme dans le livre grâce aux indices temporels (les dates, les références historiques), elle se fait de manière plus subtile, voire subjective à travers la publicité, la musique. En tant qu'outils et moyens de communication, les médias sont omniprésents dans la bande dessinée *Aya de Yopougon*. De la télévision au téléphone en passant par la radio et autres presses écrites, ils sont convoqués sous deux formes principales à savoir la présence physique d'une part, et la présence suggestive (l'évocation et / ou la mention) d'autre part³⁶².

Sur l'ensemble des tomes 1 et 2, la télévision apparaît onze (11) fois et est mentionnée une (1) seule fois. Le téléphone quant à lui apparaît trente-deux (32) fois, est évoqué deux (2) fois et est mentionné une (1) fois. La radio pour sa part n'est jamais représentée matériellement c'est-à-dire de manière visuelle, elle est en revanche mentionnée une (1) fois et, la plupart du temps, elle est évoquée³⁶³. S'agissant de la radio dans cette bande dessinée, il est surtout question de la radio intégrée dans les véhicules. De ce fait, l'évocation est

³⁶² La présence physique désigne la présence matérielle du média concerné au sein de la planche de bande dessinée. C'est-à-dire que lorsque le lecteur lit la planche de bande dessinée, il y aperçoit le dessin du média dont il est question. La présence suggestive désigne pour sa part, la présence de manière abstraite, ou par convention, du média. Cela veut dire que le média en question n'est pas physiquement représenté sur la planche de la bande dessinée, mais certaines conventions entre le scénariste et le lecteur le rendent présent en dépit de son absence matérielle. Par la présence suggestive, le média concerné se rend visible non plus grâce à la présence de son image au sein de la bande dessinée, mais par le biais de différentes autres modalités. Parmi ces modalités, dans *Aya de Yopougon*, nous retrouvons deux principales modalités que nous désignons l'évocation et la mention. La "mention" désigne le fait de nommer un média quelconque (que ce soit par un personnage ou par le narrateur). Ainsi, dès lors qu'un média est mentionné, il se fait présent dans l'histoire et y prend place. L'évocation est une autre modalité. Elle consiste à rendre un média présent non pas par sa représentation physique, mais à travers celle de certaines de ses caractéristiques. L'évocation pourrait se rapprocher de la synecdoque, dans son fonctionnement. En effet, tout comme cette dernière, elle procède par une extension de la compréhension et de la prise en compte des caractéristiques du média concerné. Par exemple, dans la vignette 1 de la planche 4 du tome 1, la présence du phylactère retranscrivant une sonnerie de téléphone laisse supposer la présence d'un téléphone.

³⁶³ La radio est mentionnée dans la planche 58 du tome 1 et évoquée aux cases 1 à 3 de la planche 59 du même tome ainsi qu'à la case 5 de la planche 22, la case 3 de la planche 70, et la case 1 de la planche 71 du tome 2.

essentiellement faite à travers la retranscription des paroles de chansons dans des bulles dont les pointes sont orientées vers des voitures. Ce procédé crée une grande assimilation entre la voiture et la radio de voiture. Cette dernière lui est quasiment substituée³⁶⁴. La presse écrite est également présente d'une part, à travers une photographie du magazine *Amina* (*Aya de Yopougon*, tome 1, la planche 69, la vignette 1) ainsi que la mention, à deux reprises, du mot "magazine" (*Aya de Yopougon*, tome 1, la planche 69, la vignette 1 ; la planche 88, la vignette 2), d'autre part par la recrudescence de la mention du journal *Calamité Matin* tout au long des deux tomes du récit. *Calamité Matin* désigne un quotidien, le seul d'ailleurs dont il est question dans la bande dessinée. Hyacinte, le père d'Adjoua y est journaliste. De ce relevé, il ressort que le téléphone et la télévision sont les médias les plus convoqués dans la bande dessinée *Aya de Yopougon*. Tous ces médias se retrouvent également dans le film d'animation mais avec des fréquences plus ou moins différentes. Le téléphone, par exemple, y apparaît deux fois moins que dans la bande dessinée. Il est surplombé par la télévision qui y devient beaucoup plus omniprésente. La convocation de la radio et de la presse écrite s'aligne plus ou moins à celle de la bande dessinée.

Dans la bande dessinée, tout comme dans le film, ces médias remplissent leurs fonctions classiques, à savoir informer et divertir³⁶⁵. Mais à ces fonctions classiques s'ajoutent d'autres rôles. La télévision et les magazines, par exemple, ne servent pas uniquement à transmettre des informations, ils se présentent comme un moyen d'ouverture au monde, aux autres cultures. Par exemple, les magazines et la télévision sont pour les jeunes filles de Yopougon une référence en ce qui concerne la définition de certaines normes, notamment dans le domaine de la beauté. Le récit présente comme étant à la mode pour les jeunes filles du récit *Aya de Yopougon*, ce qui est en vogue à Paris et dans d'autres villes européennes selon les images que véhiculent la télévision et les magazines. C'est ainsi que pour les grandes occasions, certaines ne veulent que des « robes(s) Catherine Deneuve [...] choisi[es] [...] dans les magazines » (*Aya de Yopougon*, tome 1, la planche 88, les vignette 1 et 2), tandis que d'autres, quitte à ressembler à des écolières en uniforme, affectionnent tout particulièrement les robes « qui [sont] à la mode à Paris » (*Aya de Yopougon*, tome 1, la planche 92, la vignette 4). Cette vision du monde se fait beaucoup plus perceptible à travers

³⁶⁴ Voir l'annexe 2 de ce chapitre.

³⁶⁵ Par exemple, le téléphone sert à communiquer, la radio, à écouter de la musique, la télévision, à visionner des images, à s'informer, etc.

une scène qui a lieu au cours de la réception donnée à l'occasion du mariage de Moussa et d'Adjoua. Parmi les invités, un jeune homme s'étonne de voir deux jeunes femmes habillées à l'identique, il engage la conversation afin de mieux comprendre la situation.

[Le jeune homme] : Eh, vous avez eu deux robes pour le prix d'une ou quoi ?

[La première jeune femme] : Et alors ? C'est ça qui est à la mode à Paris.

[Le jeune homme] : Vous êtes allées voir là-bas ?

[La deuxième jeune femme] : Tu es un ignorant dêh, Tu ferais mieux de t'acheter la télé, mon frère.

[La première jeune femme] : Laisse-le, allons danser oui ! (*Aya de Yopougon*, tome 1, la planche 92, les vignettes 4 à 5).

Ces exemples révèlent le rôle prépondérant que jouent les médias dans la mise en place d'éléments de référence ainsi que dans l'acquisition du savoir, de la connaissance. La discussion qui s'instaure entre les trois invités du mariage illustre cette idée. En effet, alors que face à sa surprise, les jeunes filles essaient de le convaincre qu'elles sont habillées en conformité à la tendance parisienne, le jeune homme reste perplexe. Il souhaite que les jeunes femmes authentifient cette information par des arguments autres que ceux issus d'images médiatiques. Devant l'expression de tant d'incrédulité de la part du jeune homme, le verdict des jeunes femmes est sans appel. Elles ont, selon elles, affaire à un « ignorant » avec qui il semble impossible de discuter, car l'une des jeunes femmes, pour mettre un terme à ce dialogue de sourds, invite son amie à aller profiter de la soirée qui bat son plein. Dans le film, le substantif « ignorant » est remplacé par le substantif *gaou* issu du langage populaire ivoirien. Selon les dictionnaires courants, un "ignorant" est une personne « qui n'a pas la connaissance [de quelque chose] » ou encore « qui manque d'instruction, de savoir »³⁶⁶. Le mot *gaou* quant à lui, est défini par Marguerite Abouët comme un synonyme du substantif "idiot"³⁶⁷. Mais selon le contexte, le mot *gaou* peut aussi signifier "démodé". De plus, le jeune homme est qualifié d'ignorant, de *gaou* par les deux jeunes femmes parce que selon elles il n'aurait pas la télévision chez lui. La non-possession de la télévision est présentée comme étant la cause du manque d'instruction du personnage. Ne pas être informé de ce qui a lieu en France, par le biais de la télévision, équivaut, pour ces jeunes dames, à un état de manque total de connaissances intellectuelles et de culture générale. Et, le fait de ne pas vivre en conformité avec la mode parisienne – toujours par le prisme des médias – est perçu comme

³⁶⁶ *Le Grand Robert de la langue française*, Tome 3, Le Robert-VUEF, 2001, p. 2053 pour les deux citations.

³⁶⁷ Voir le bonus ivoirien du tome 2.

synonyme d'une non-conformité à des normes sociales établies.

Dès lors, le rapport à la télévision en particulier et aux autres médias tels que les magazines en général, dans *Aya de Yopougon*, se donne à lire à la fois comme un indicateur d'érudition et de références à respecter. Les médias contribuent puissamment à la construction de l'imaginaire social tout en influençant fortement le rapport au monde des personnages. De ce fait, pour n'avoir pas adhéré à la vision des deux jeunes femmes de Yopougon, ce jeune homme est perçu comme une personne non-instruite et démodée. Voire comme un marginal dont l'unique moyen d'intégration réside dans la recommandation qui lui est faite par l'une des jeunes filles et qui pourrait s'interpréter comme un conseil : « tu ferais mieux de t'acheter une télé, mon frère » (*Aya de Yopougon*, tome 1, la planche 92, la vignette 5). Cette insistance vient confirmer l'opinion des jeunes filles selon laquelle la télévision représente l'unique moyen d'envisager un rapport au monde fiable et d'accéder à la connaissance. En revanche, cette réplique du jeune homme : « vous êtes allées voir là-bas ? » (*Aya de Yopougon*, tome 1, la planche 92, la vignette 5), lorsque les jeunes filles l'informent qu'elles sont vêtues conformément aux tendances en vigueur à Paris, plutôt qu'une question révélant son "ignorance", peut aussi se lire comme une posture³⁶⁸ contestataire vis-à-vis de cette conception des médias par son entourage. Loin de révéler un manque (matériel : le téléviseur, ou immatériel : le savoir), cette question du jeune homme fait intervenir la notion de contrôle ou de vérification. En effet, il soulève, par son interrogation, la question du rapport "juste" entre le téléspectateur et les informations que diffusent la télévision et les médias. Tout au

³⁶⁸ Selon le dictionnaire *Larousse*, la posture fait référence à une attitude particulière du corps ou à la situation morale d'une personne (voir le *Grand Larousse Universel*, tome 12, 1995 (1984), p.8384). Autrement dit, la posture désigne l'ensemble des éléments (avis, interventions, réactions, toutes les façons particulières de tenir son corps...) par lesquelles une personne rend perceptible son opinion, le parti qu'elle choisit d'adopter face à une situation. En littérature, la notion de "posture" est également très présente et se rattache surtout à celle d'"auteur", selon la conception qu'en fait Jérôme Meizoz dans son livre *Postures littéraires, mises en scènes modernes de l'auteur*, Genève, Slatkine Erudition, 2007. Meizoz y définit, la posture en littérature, qu'il nomme d'ailleurs "posture d'auteur", comme « la mise en scène médiatique d'un trait physique ou d'un geste de *l'homme célèbre* » (P.15, nous soulignons les mots et expressions en italique). Pour lui, étudier la posture d'un auteur consiste à analyser sa "conduite" : « la présentation de soi, les conduites publiques en situation littéraire » ainsi que son "discours" : « l'image de soi donnée *dans* et *par* le discours » (P.21) dans le but de révéler l'image que cet auteur voudrait donner de lui. Ce que Meizoz nomme la « nouvelle identité énonciative » (P.18). Bien entendu, dans cette partie de notre analyse, la convocation de la notion "posture" ne fait pas totalement référence à l'approche de Meizoz dans la mesure où nous ne l'utilisons pas en parlant des auteurs des textes de notre corpus, mais au contraire, elle intervient en référence à un personnage. Nous pouvons donc conclure qu'elle est prise ici dans son sens général, à savoir, traduire son opinion, à travers aussi bien des mots que par des mouvements corporels.

long du récit, les médias sont présentés tels des "énonciateurs suprêmes"³⁶⁹ par la plupart des personnages et tout ce que ces médias projettent ou véhiculent est bien souvent accueilli par ces personnages comme une vérité indiscutable qui finit par s'ériger en référence absolue.

Aucun discours ne semble surpasser celui des médias ; le discours médiatique apparaît comme *le*³⁷⁰ discours par excellence. Contrairement à cette approche très doxologique³⁷¹ des médias qu'ont presque tous les personnages du récit *Aya de Yopougon*, ce jeune homme invite plutôt ses interlocutrices à une approche beaucoup plus raisonnée de ceux-ci. Son interrogation n'est pas une réfutation systématique de l'information transmise. Bien au contraire, elle se présente comme *la* réserve par laquelle ce personnage montre qu'il ne considère pas tout ce que transmettent les médias comme des axiomes. Elle illustre et matérialise l'éthos du personnage sceptique qu'il veut transmettre. En effet, si avec la bande dessinée *Aya de Yopougon*, les différentes tonalités de cette conversation ne sont pas perceptibles d'entrée de jeu, dans le film d'animation en revanche, on se rend compte que dès le début de la conversation, le jeune homme aborde les jeunes filles sur un ton espiègle qui peut être perçu comme de l'ironie.

Sa première question « Eh, vous avez eu deux robes pour le prix d'une ou quoi ? », adressée aux jeunes filles, est posée avec une tonalité vocale qui laisse entendre, en filigrane, un rire moqueur. Celles-ci ne semblant pas apprécier la plaisanterie, lui répondent sur un ton plus sérieux et solennel. Elles défendent leur point de vue en ponctuant leurs arguments d'une gestuelle très vigoureuse. Les divers mouvements de têtes et de bras, de même que les dandinements et les trépignements montrent l'état d'exaspération dans lequel se trouvent les jeunes filles alors qu'elles essaient d'expliquer à leur interlocuteur la raison de la similarité de leurs tenues. Face à toute cette agitation, le jeune homme se montre plutôt calme et après

³⁶⁹ Par la notion d'« énonciateur suprême », nous faisons allusion à la capacité toute puissante des médias à émettre des discours mais surtout à leur immense aptitude d'influence due sans nul doute à la force de persuasion qui leur est intrinsèque.

³⁷⁰ Nous soulignons.

³⁷¹ Tout au long du récit, les personnages alignent leurs idées à celles des médias qu'ils fréquentent. Par exemple, les habitants de la commune de Yopougon l'ont « [re]baptisé "Yop City", pour faire comme dans film américain » (*Aya de Yopougon*, tome 1, la planche 3, la vignette 3). À la suite de la diffusion d'une publicité de la « crème "bébé d'or" », Aya soutient que cette crème est le remède dont Bobby, le fils d'Adjoua a besoin pour ses érythèmes fessiers (*Aya de Yopougon*, tome 2, la planche 29, les vignettes 1-2.). Adjoua prénomme son fils "Bobby" en référence au feuilleton américain culte Dallas, en espérant que cette homonymie transmettra à son fils la gentillesse de l'acteur de la série (*Aya de Yopougon*, tome 2, la planche 31, la vignette 4).

avoir écouté leurs arguments, pose – toujours avec son air malicieux – qui devient alors perceptible autant dans la bande dessinée que dans le film, sa seconde question : « Vous êtes allées voir là-bas ? ». L'air moqueur qu'adopte ce personnage masculin tout au long de la conversation laisse transparaître sa position ou encore sa posture. « Vous êtes allées voir là-bas ? », cette interrogation peut se donner comme un appel à une modification de la relation qui lie l'utilisateur des médias à ceux-ci. À ses interlocutrices très médiaphiles ce personnage suggère une prise de distance vis-à-vis des informations véhiculées par les médias. Il leur propose ainsi une véritable éducation aux médias. Pour ce faire, il n'hésite pas à adopter une attitude circonspecte face aux arguments de ces dernières et à faire preuve de raillerie. Face à la référence collective qui semble n'être issue que d'un monde (une réalité) imaginé(e) et fantasmé(e), ce personnage lance une invitation au retour à la réalité ; une invitation à tenir compte de références basées sur des expériences concrètes, sans le prisme des médias.

Par ailleurs, le téléphone, pour sa part, n'est pas seulement un moyen de communication au sein de notre corpus ; il ne sert pas uniquement à transmettre des informations dans un délai très rapide tout en abolissant les questions relatives à l'espace-temps. Dans le tome premier de la bande dessinée, le téléphone est visible pour la première fois à la planche trois. Dans la dernière case de cette planche, un téléphone (fixe ou à fil) est posé sur une table en bois recouverte d'une nappe blanche. L'arrière-plan vert de cette vignette carrée est hachuré sphériquement au crayon noir sur les côtés, ce qui laisse apparaître une sorte d'ouverture au centre de la case, derrière le téléphone. Cette ouverture semble être le lieu d'où est sorti ce téléphone ou au contraire, un néant prêt à l'engloutir. En haut, à droite, une main de femme se trouve juste au-dessus du téléphone³⁷². Cette vignette ne comporte aucun dialogue. En revanche, le contenu de son cartouche ainsi que celui du cartouche de la vignette précédente révèlent ceci : « les maquis se remplissaient, ça sentait le début des vacances, (*Aya de Yopougon*, tome 1, la planche 3, la vignette 4) et c'est alors que les choses commencèrent à se gâter... » (*Aya de Yopougon*, tome 1, la planche 3, la vignette 5). L'arrière-plan de la vignette hachuré de noir crée un effet sinistre, comme l'annonce d'un malaise que renforce le contenu du cartouche. L'inscription : « et c'est alors que les choses commencèrent à se gâter... », souligne l'idée d'une déstabilisation du calme et du repos qu'est censée représenter la période des vacances scolaires. La composition de cette vignette 5 avec le téléphone y figurant en gros plan, de même que le cartouche l'accompagnant,

³⁷² Voir l'annexe n°3 de ce chapitre.

présentent ce téléphone comme étant un élément perturbateur. C'est comme si ce téléphone, que s'apprête à saisir la main, va bousculer la quiétude de ce quartier. Cette idée se confirme dans la suite du récit. En effet, la main appartient en réalité à Bintou qui, invitée au *maquis* par un de ses nombreux courtisans, appelle son amie Adjoua pour l'y convier elle aussi afin de lui présenter son nouveau prétendant. Au fil de la lecture, cette sortie se révèle être la source de nombreux rebondissements du récit³⁷³.

Cependant, cette fonction narrative du téléphone telle qu'étudiée dans la bande dessinée est disparaît dans le film d'animation. Dans celui-ci, la scène liée à l'implication du téléphone dans certaines péripéties de l'intrigue est supprimée. Le téléphone n'y joue alors que son rôle de base, c'est-à-dire qu'il est un moyen de communication "traditionnel". De plus, son utilisation fréquente baisse considérablement dans le film.

L'utilisation et la mise en scène des médias présentent quelques divergences entre la bande dessinée et le film d'animation. *Aya de Yopougon* La télévision ne joue qu'un rôle "figuratif" dans la bande dessinée mais elle acquiert une fonction narrative et sociologique dans le film. Le téléphone pour sa part, ne sert uniquement qu'à communiquer dans le film, tandis que dans la bande dessinée, au-delà de cette fonction, il peut être considéré, selon une lecture synecdotique, comme un des éléments perturbateurs du schéma narratif.

2. AU NIVEAU DE L'ANCRAGE CULTUREL DU RECIT

Tout comme la langue, le vêtement occupe une place importante dans la construction de l'identité³⁷⁴. Au-delà de la composition du titre de la bande dessinée qui, par la mention du

³⁷³ C'est au cours de cette soirée qu'Adjoua rencontre officiellement Moussa, le nouveau courtisan de son amie Bintou, qu'elle finit par épouser après une aventure avec ce dernier qui s'est soldée par une grossesse. À cette soirée également, Bintou fait la connaissance d'un – autre – nouveau courtisan, Mamadou, qu'elle présente à son amie Adjoua qui a une relation amoureuse avec lui également. La naissance de l'enfant d'Adjoua expose au grand jour la double trahison de la jeune fille et conduit à l'annulation de son mariage avec Moussa – qui se présentait pourtant comme le meilleur parti (financier) pour une jeune fille de Yopougon – car Mamadou se révèle être le véritable géniteur de cet enfant.

³⁷⁴ Sur cette question, lire Nicolas Herpin qui dans ses articles « Comment les gens qualifient-ils les tenues vestimentaires ? », dans *Economie et statistique*, n°168, Juillet-Août 1984. Sociologie et statistique. pp. 37-44 ; disponible sur le site https://www.persee.fr/doc/estat_0336-1454_1984_num_168_1_4882, et « L'habillement

substantif "Yopougon" laisse deviner le cadre spatial du récit, un des éléments d'ancrage de celui-ci dans son contexte culturel se perçoit à travers la tenue vestimentaire des personnages : le pagne contribue à révéler "l'identité" culturelle de la bande dessinée *Aya de Yopougon*.

Défini par divers dictionnaires généraux comme un « vêtement porté à la hauteur hanches, fait d'une pièce de tissu enroulée autour du corps de manière à cacher le sexe »³⁷⁵, ou encore comme un « morceau d'étoffe ou de matière végétale tressée, drapé autour de la taille »³⁷⁶, le pagne moderne représente un élément spécifique à de nombreux pays de l'Afrique Occidentale et Centrale notamment, depuis les années 1960³⁷⁷. Sa conception et son approche au sein de ces aires culturelles vont d'ailleurs au-delà de cette définition classique que donnent les dictionnaires.

Même si l'usage du pagne en Afrique remonte à la période précoloniale, l'aspect du pagne ainsi que sa fabrication et son usage y ont beaucoup évolué³⁷⁸. Si autrefois, le pagne était essentiellement produit grâce au tissage manuel et ne servait qu'à satisfaire le besoin de se couvrir, de nos jours la notion de pagne, dans sa modernité, induit une idée de production industrielle et, le besoin de se couvrir se trouve sous-tendu d'une visée esthétique. À notre époque, le pagne en Afrique désigne une pièce d'étoffe de coton³⁷⁹ sur laquelle sont imprimés

et le corps » dans *Economie et statistique*, n°196, Février 1987. Dossier : Le commerce en mouvement. Comportements vestimentaires. pp. 55-63 ; disponible sur le site https://www.persee.fr/doc/estat_0336-1454_1987_num_196_1_5060, présente un point de vue très contemporain sur la place et le rôle (souvent inconscient) que nous accordons, tant individuellement que collectivement, à la tenue vestimentaire. Documents consultés le 15/05/2018.

³⁷⁵ *Le Grand Larousse Universel*, tome 11, Paris, Larousse, 1995 (1984), p.7734.

³⁷⁶ *Le Petit Larousse Illustré*, Paris, Larousse, 2018, p. 826.

³⁷⁷ Nous partageons la thèse de Dieudonné Mukundila Kembo et Béatrice Lalinon Gbado et aliés, selon laquelle le pagne moderne (ou le pagne industriel selon D. M. Kembo) est un élément culturel et identitaire fort d'une certaine partie de l'Afrique post coloniale. À propos de cette thèse, voir les trois essais de Dieudonné Mukundila Kembo : *Le pagne africain et sa symbolique, femmes et féminité au travers de motifs d'un objet majeur de la culture africaine*, Paris L'harmattan, 2015 ; *Le pagne, une réalité socioculturelle africaine*, Paris, Les Impliqués Éditeur, 2016 ; *Appellations de pagnes africains, construction et sémantique*, Paris, L'Harmattan, 2018. Et aussi le livre-album de Béatrice Lalinon Gbado et Al., *Les messages du pagne*, Cotonou, Ed. Ruisseaux d'Afrique, 2017, non paginé.

³⁷⁸ Dieudonné Mukundila Kembo, *Appellations de pagnes africains, construction et sémantique*, op.cit, chapitre 1 : "Contexte du pagne africain" pp 43-59.

³⁷⁹ Le coton demeure la première fibre utilisée pour la fabrication du pagne moderne par la firme hollandaise Vlisco qui depuis 1846 est l'initiatrice de la fabrication du pagne moderne distribué en Afrique et qui est, par conséquent, leader de ce marché. Le pagne en coton reste donc le pagne de qualité supérieure et son coût reste le plus élevé du marché en dépit de la concurrence. Notons que de plus en plus, depuis les années 2000,

des motifs composés de dessins, de lignes, de trames et de couleurs plus ou moins chaleureuses ou lumineuses. Il peut servir de vêtement sous son aspect brut, ou au contraire peut subir diverses manipulations (entre les mains d'un styliste) en vue d'aboutir à des tenues vestimentaires beaucoup plus élaborées. Une des particularités du pagne, tel que perçu dans certaines cultures africaines, réside dans ses couleurs et ses motifs. Ainsi le pagne se différencie-t-il des autres étoffes par sa décoration qui associe, très esthétiquement, des dessins, des items géométriques et des couleurs, de sorte à donner à voir un produit final "artistique"³⁸⁰. En tant que pièce d'étoffe, le pagne en Afrique, ou encore le morceau d'étoffe auquel les Africains attribuent le nom générique de "pagne", se distingue des autres tissus par la manière dont il est imprimé et qui devient sa spécificité. Sans cela, le pagne n'est rien ; il devient un tissu, une étoffe quelconque.³⁸¹

La présence du pagne moderne est perceptible dans les espaces liminaires des deux albums de la bande dessinée *Aya de Yopougon*³⁸². Dès les pages de couverture, le lecteur est plongé dans l'univers du pagne moderne et cette "excursion" se poursuit tout au long du récit³⁸³. À l'intérieur des deux tomes de cette bande dessinée, les personnages, hommes et femmes, arborent des tenues confectionnées avec le pagne. Toutefois, le trait du dessin de Clément Oubrerie – oscillant entre le croquis et le dessin abouti – ne permet pas toujours l'identification des motifs de certains pagnes à cause de l'"illisibilité" de ces motifs. L'une des formes sous lesquelles le pagne est le plus porté dans cette bande dessinée est celle que nous désignons le port "classique". C'est-à-dire que le pagne est noué au niveau de la taille et assorti d'un tee-shirt. Ce style dit "classique" est l'un des plus répandus en Côte d'Ivoire ; il est privilégié dans le cadre de l'exécution des tâches quotidiennes. À côté de ce style

le marché du pagne est littéralement envahi par d'autres types de matières synthétiques telles que le nylon ou encore le stretch.

³⁸⁰ Cette opinion se justifie par le fait que dans les pays où le pagne est utilisé, il existe également d'autres types d'étoffes unies ou avec également des motifs, mais à ceux-ci il n'est pas attribué le nom "pagne" ; ce genre d'étoffe est simplement désigné par le mot "tissu".

³⁸¹ Les couleurs et les motifs du pagne sont très importants en Afrique, ils restent les critères fondamentaux de l'adoption ou du dédain d'un pagne par son public. Le livre-album *Les messages du pagne, op.cit* de Béatrice Lalinon Gbado, souligne qu'en Afrique, le pagne est semblable à une « grande galerie de motifs, un musée de formes et de couleurs ».

³⁸² L'on retrouve le pagne sur les pages de couverture des six tomes de la bande dessinée. Il est visible, à la fois, sur les premières, deuxième, troisième et quatrième de couverture des tomes 1, 2, 3 et 6. Pour le tome 5, le pagne apparaît uniquement sur la quatrième de couverture et pour le tome 4, sur la troisième de couverture.

³⁸³ La présence du pagne dans le récit s'étend aux six tomes qui constituent la série *Aya de Yopougon*.

vestimentaire, nous retrouvons le pagne sous d'autres styles. Certains personnages féminins sont vêtus d'ensembles "maxi", d'autres de complets "trois pièces"³⁸⁴, d'autres encore de robes ; et, les personnages masculins arborent des chemises à manches courtes ou longues. Toutes ces tenues sont confectionnées à l'aide du pagne.

Hormis ce style vestimentaire diversifié ayant pour matière de base le pagne, il y a également des tenues de style "européen" et "occidental", telles que les costumes (avec ou sans la cravate), les pantalons *Jean's*, les polos, les pantalons de coupe féminine, ou encore les robes "Catherine Deneuve" (*Aya de Yopougon*, Tome 1, la planche 88, la vignette 1). La bande dessinée représente un style vestimentaire diversifié et caractérisé par un mélange de textiles et de styles. Toutefois, la présence du pagne sous ses différentes coutures reste prédominante.

Dans le film d'animation *Aya de Yopougon*, en revanche, cette forte présence du pagne s'estompe pour laisser place à des tenues aux tissus plus neutres. À cet effet, parmi les cases de la bande dessinée dans lesquelles les personnages sont vêtus du pagne africain et qui ont été adaptées au cinéma, nombreuses sont celles dans lesquelles les vêtements confectionnés avec le pagne ont été substitués à d'autres types de tenues. Et, même lorsqu'il apparaît dans le film, sur la base d'une apparition sur deux, le pagne se trouve dépourvu de ses motifs qui constituent l'une de ses caractéristiques fondamentales. Ce faisant, il est en quelque sorte dépouillé de ce qui fait son "essence africaine". Ainsi, nous pouvons dire que dans le film *Aya de Yopougon* le pagne disparaît presque et cède la place aux tissus neutres. À titre illustratif nous pouvons citer les modifications qui sont faites dans le film au niveau des planches 10 et

³⁸⁴ L'ensemble "maxi" qu'il soit long ou court, et le complet "trois pièces" désignent des modèles de couture du pagne. Le complet "maxi" correspond à coudre une camisole et une jupe (courte, elle s'arrêtera avant ou juste au niveau du genou et longue, elle ira au-delà). La camisole de même que la jupe doivent être adaptées à la morphologie de la femme qui les met. L'ensemble ou complet "maxi" est une tenue qui épouse les courbes de la femme qui s'en revêt afin de mieux la mettre en valeur. Si à la base, la camisole et la jupe étaient taillées dans le même pagne, de plus en plus, les jeunes filles et les jeunes dames se permettent des fantaisies et n'hésitent pas à associer différents pagnes. D'autres vont même jusqu'à associer le pagne à du tissu, confectionnant ainsi chacune des deux pièces composant le "maxi" avec chacune de ces deux matières. À la différence du "maxi", le complet "trois pièces" est composé des trois morceaux du même pagne. Un seul de ces trois pagnes est cousu selon le modèle d'une camisole, et les deux autres morceaux de pagnes sont noués à la taille. Le deuxième morceau de pagne se noue dans toute sa longueur, jusqu'à la cheville, et l'on rajoute enfin le dernier morceau de pagne. Ce dernier peut se porter de deux façons. Il peut être plié en deux dans le sens de la longueur et se nouer aussi à la taille ; il part de la taille aux cuisses (Les femmes mariées et les dames affectionnent surtout cette manière de le porter). Ou encore il est utilisé comme un accessoire. Il peut servir de foulard que l'on noue sur la tête, ou il peut servir d'écharpe posée sur l'avant-bras ou sur le sac à main (ce sont les demoiselles, les jeunes filles qui affectionnent cette façon de le porter).

48 du tome 1 ainsi que les planches 27 et 59 du tome 2³⁸⁵.

Dans la scène du film *Aya de Yopougon* [03mn33s] représentant la planche 10 du tome 1 de la bande dessinée *Aya de Yopougon*, la tenue "maxi" pagne de Bintou et la chemise pagne de Mamadou sont remplacées respectivement par une robe et une chemise confectionnées à l'aide de tissus neutres. Et, dans la scène représentant la planche 27 du tome 2 (*Aya de Yopougon*, [58mn17s]) ce sont les tenues de Mamadou, d'Adjoua et de ses parents qui ont été modifiées. Le pagne a été remplacé par un tissu "classique". Bintou et Mamadou font partie des personnages dont le style vestimentaire a été le plus modifié dans le film. Bintou apparaît huit (8) fois habillée en tenue pagne sur les planches de la bande dessinée retenues pour le film. Mais elle se retrouve vêtue de tenue pagne une seule fois dans le film. Les sept autres tenues ont été modifiées au cours de l'adaptation. Quant à Mamadou, dans le film, il arbore une seule fois une tenue confectionnée à l'aide du pagne, tandis que dans la bande dessinée, il revêt des chemises faites à partir du pagne à cinq reprises³⁸⁶.

À travers ces différentes modifications, l'image du pagne varie également du récit de la bande dessinée au récit filmique. En effet, à partir des différents styles vestimentaires auxquels il peut se prêter, le pagne exprime une sorte de flexibilité qui le rend propre à divers usages. Ainsi, autant il peut servir comme une tenue pour les tâches du quotidien (une tenue domestique), autant il peut aussi, être porté à des fins beaucoup plus formelles comme une tenue de travail ou une tenue de sortie. Dans la bande dessinée, par sa récurrence et surtout par la mise en évidence de cette diversité dans l'usage qu'en font les personnages, la représentation du pagne laisse voir sa place incontournable dans la mode africaine. Cette approche du pagne s'atténue dans le film. Dans celui-ci, l'usage du pagne dans le cadre des sorties ou dans le milieu professionnel tend à disparaître pour ne laisser place qu'à son usage en tant qu'une tenue du quotidien, une tenue des tâches domestiques. Cela est perceptible à travers l'analyse du style vestimentaire de certains personnages. Bintou est présentée comme « une grande gazeuse » ou encore une « go choc » (*Aya de Yopougon*, tome 1, la planche 2, la vignette 5 ; [1mn27s]). Dans l'argot ivoirien, ces deux expressions sont utilisées pour désigner une jeune fille coquette qui aime les sorties dans les lieux de divertissements³⁸⁷ et, qui aime

³⁸⁵ Voir l'annexe 4. Cette annexe présente d'autres illustrations en plus des planches ci-dessus mentionnées.

³⁸⁶ Aux planches 11 et 48 du tome 1 et aux planches 17, 25 et 79 du tome 2 de la bande dessinée *Aya*.

³⁸⁷ Tels que les *maquis*, les boîtes de nuit...

surtout séduire et se faire courtiser. Dans la bande dessinée, à chaque fois que Bintou a un rendez-vous avec un prétendant, elle s'habille en pagne. Le pagne est pour elle un accessoire indispensable, la tenue par excellence de la coquetterie. Dans le film d'animation en revanche, toutes les tenues de sortie de Bintou confectionnées avec du pagne sont supprimées, seul le port du pagne noué à la taille et assorti d'un tee-shirt – le port du pagne correspondant aux tâches ménagères – a été conservé (*Aya de Yopougon*, [5mn57-7mn01]), comme si le pagne ne sert qu'à faire le ménage. Cette idée semble être corroborée par le style vestimentaire qu'arbore Adjoua dans le film d'animation *Aya de Yopougon*. Contrairement à son amie Bintou, Adjoua est un peu plus casanière et elle porte presque toujours un tee-shirt avec un morceau de pagne noué à la taille. Elle ne change de style vestimentaire que lorsqu'elle va rencontrer la famille Sissoko ou des prétendants. À l'occasion de ces différents rendez-vous, Adjoua ne revêt jamais de tenues confectionnées avec du pagne. Enfin, les tenues "maxi pagne" de deux jeunes femmes, employées de l'entreprise Cissoko, sont remplacées par des tenues cousues à l'aide de tissus "classiques" dans le film (*Aya de Yopougon*, [1h01mn10s]).

Toutefois, même s'il semble s'amenuiser, l'usage du pagne comme une tenue formelle ne disparaît pas totalement dans le film d'animation, le (télé)spectateur voit quelques personnages en tenues cousues à partir du pagne dans les maquis ou encore lors de la réception du mariage d'Adjoua et Moussa. Cependant, dans ce cas, cet usage n'est plus présenté par le biais des personnages principaux du film, mais plutôt par des figurants. Les figurants étant des personnages de second plan, en illustrant par leur biais un usage plus formel du pagne, cette image se trouve, elle aussi, – de manière insidieuse – reléguée au second plan. L'image du pagne n'est alors plus *très* perceptible, *plus* évidente³⁸⁸ qu'elle ne l'aurait été par le biais des personnages principaux ou dans des actions de premier plan.

De la bande dessinée *Aya de Yopougon* au film d'animation du même titre, nous remarquons que le style vestimentaire des personnages change d'une manière considérable. Si dans la bande dessinée nous retrouvons un style vestimentaire se constituant autour du pagne africain comme le textile de base, dans le film en revanche, les vêtements confectionnés avec le pagne se font rares pour laisser place à des tenues réalisées avec des tissus neutres, différents du pagne africain. Par ailleurs, le pagne africain par ses motifs et couleurs, de même que ses différentes coutures, se présente dans la bande dessinée comme une expression de la

³⁸⁸ Nous soulignons les mots en italique.

culture africaine. L'allègement de sa visibilité au sein du film fait ressortir un refus de contextualiser le récit filmique. Celui-ci ne cherche pas à s'ancrer, outre mesure, dans une quelconque culture³⁸⁹, mais il tend à s'identifier à toutes les cultures du fait de cette "neutralité" dont se revêtent les personnages ; il tend vers une forme d'universalisation.

En outre, dans les pays usagers du pagne, celui-ci n'est pas simplement un accessoire de beauté, il est aussi un moyen de communication³⁹⁰. Et, lorsqu'ils disparaissent dans le film, les pagnes disparaissent avec leur pouvoir de communication. Dans la grande majorité des pays africains utilisant les pagnes, ceux-ci sont nommés³⁹¹. Chaque pagne faisant son apparition sur le marché se voit attribuer un ou plusieurs noms. Cet acte de nommer le pagne contribue à le singulariser, à le distinguer des autres étoffes d'une part, et de l'autre, à lui donner un rôle social beaucoup plus important. Le fait de nommer un pagne le fait sortir de l'anonymat et acquérir une identité sociale. Le pagne en Afrique vit, il a une existence et elle commence avec *son*³⁹² nom. Mais il n'y a pas que par le nom qu'on lui attribue que le pagne devient un « vecteur de communication »³⁹³. Le pagne reçoit aussi, dans son rapport avec son public, surtout son public féminin, la fonction de "messenger". Il est investi de messages qu'il a pour mission de transmettre lorsque se présente une situation précise. Et, puisque la parole est plurielle, un pagne ne véhicule jamais un message unique.

Cette autre dimension du rapport au pagne est mise en évidence dans la bande dessinée. Bintou se rend à un rendez-vous avec son nouveau prétendant Grégoire "le

³⁸⁹ Hormis la culture qu'il laisse "sous-entendre" à travers son cadre spatio-temporel, le récit filmique semble vouloir se débarrasser de tout "indice culturel" supplémentaire.

³⁹⁰ La dénomination du pagne est la première manifestation de la conception du pagne comme un moyen de communication. En effet, dans bien des cas, les noms sont inspirés des motifs du pagne. Le nom attribué à un tel pagne est donc le résultat du message que ce pagne adresse à son public. Le pagne s'exprime avant tout par ses motifs, et son public répond à ce message en lui attribuant un nom. Le nom du pagne est donc la réponse au message qu'envoie le pagne à travers son imprimé.

³⁹¹ Le nom donné à un pagne peut être issu de différents facteurs (sociaux, politiques, économiques) et tient la plupart du temps compte de ses motifs. Certains pagnes peuvent avoir différents noms reconnus et acceptés dans le même pays tandis que d'autres n'en ont qu'un seul. Certains noms peuvent être transnationaux et d'autres sont spécifiques à un seul pays. Voir Dieudonné Mukundila Kembo *Le pagne africain et sa symbolique, op. cit* et *Appellations de pagnes africains, construction et sémantique, op. cit*. Et également Béatrice Lalinon Gbado et Al., *Les messages du pagne, op. cit*, « Le pagne, un vecteur de communication » et « le pagne, un tissu de liens, des motifs qui parlent ».

³⁹² Nous soulignons.

³⁹³ Béatrice Lalinon Gbado et Al., *Les messages du pagne, op. cit*.

parisien". Pour elle, Grégoire représente « la chance de [s]a vie » (*Aya de Yopougon*, Tome 2, la planche 50, la vignette 5 et *Aya de Yopougon*, [01h02mn58s]), celui grâce à qui elle pense avoir la chance de vivre en France. À l'occasion de ce rendez-vous, Bintou qui ne veut pas lésiner sur les moyens, décide de se « saper » pour ce dernier (*Aya de Yopougon*, tome 2, la planche 51, la vignette 6). Et la tenue destinée à la rendre irrésistible aux yeux de Grégoire est un complet "maxi" cousu avec un pagne dénommé les "hirondelles"³⁹⁴ en Côte d'Ivoire. Le dessin figurant sur ce pagne est composé d'un oiseau noir aux ailes déployées que l'on imaginerait en train de voler dans un cercle blanc. Cet unique motif est dupliqué à l'infini de sorte à recouvrir toute la surface du pagne tandis que les parties non couvertes par le motif sont teintées en diverses couleurs (du rouge dans le cas de la bande dessinée). Analysant le motif de ce pagne dans leur livre intitulé *Le message du pagne*, Béatrice Lalinon Gbado et les autres co-auteurs le présentent comme un motif symbolisant le bonheur³⁹⁵. Le choix de ce pagne vise de fait à corroborer sa réponse à la question de Grégoire concernant sa situation matrimoniale lors de leur première rencontre : « je suis libre... comme le vent dans le ciel. », (*Aya de Yopougon*, tome 2, la planche 39, la vignette 5). Cependant, en se rendant à son rendez-vous, Bintou se fait courtiser par un autre prétendant. Malgré le refus et les paroles désobligeantes de Bintou qui essaie de lui faire comprendre qu'elle n'est pas célibataire, ce dernier insiste pour la conquérir. Elle se retrouve dans un quiproquo en se faisant courtiser par une personne autre que celle pour qui elle s'est faite séduisante. La situation est d'autant plus pénible pour elle que ce courtisan ne se laisse pas démonter par le fait que Bintou le rejette. Sa ténacité pourrait laisser supposer qu'il sait sans doute la signification du message caché du pagne de Bintou.

En définitive, qu'il soit porté de manière "décontractée" ou sous des coutures plus élaborées, le pagne, avec ses couleurs chatoyantes et ses motifs qui font de lui un élément

³⁹⁴ Voir l'annexe 5 de ce chapitre.

³⁹⁵ Il serait à cet effet très prisé dans le cadre d'une demande en mariage par la famille de l'homme. L'oiseau représente le messenger qui porte la demande de mariage à la famille de la femme. Ainsi, une jeune femme qui reçoit ce pagne en guise de cadeau de son compagnon, comprend que celui-ci s'apprête à envoyer des "messagers" auprès de sa famille. Autrement dit, le compagnon s'attelle à constituer une délégation en vue de formuler sa demande en mariage. En Côte d'Ivoire, à ce message que renferme le pagne appelé les "hirondelles", s'ajoute un autre. Lorsqu'une jeune femme célibataire achète ce pagne et s'en revêt, elle veut signifier aux éventuels prétendants qu'elle est un cœur à prendre, qu'elle est libre de tout engagement. Ainsi, le pagne les "hirondelles", s'il est offert par un homme à une femme, traduit l'annonce des fiançailles, de la demande en mariage. En revanche, s'il s'acquiert par un achat personnel fait par une jeune femme célibataire, il devient l'expression de sa totale liberté ainsi que de sa disponibilité à s'engager dans une éventuelle relation amoureuse.

vestimentaire rattaché à l’Afrique, est très présent dans la bande dessinée au détriment du film d’animation dans lequel il lui est substitué des tissus plus neutres.

Cette analyse du processus d’adaptation d’*Aya de Yopougon* montre qu’il s’agit d’une adaptation analogique car en dépit de la fidélité à l’esprit du texte source, la version cinématographique conserve son esthétique et son idéologie propres ; ceci, en dépit du fait que les auteurs du livre sont les réalisateurs du film. Chacune de ces œuvres possède une autonomie et une certaine originalité. L’insertion de musiques et de publicités dans le film participe de la spécificité de la version cinématographique. Abouët et Oubrierie le déclarent d’ailleurs dans ces propos extraits d’une interview qu’ils ont accordée à *Afrik.com*. Pour eux, la musique et la publicité, en plus d’être des repères historiques, jouent un rôle important, car c’est « cette dimension musicale dans le film, qui crée un sentiment nostalgique »³⁹⁶. Clément Oubrierie fait cette précision au (télé)spectateur pour ce qui est des publicités incorporées, que « l’histoire qu’il regarde, il faut la voir comme cette publicité. C’est léger, c’est gai, c’est frais, c’est le plan du film »³⁹⁷.

³⁹⁶ Marguerite Abouët, interview avec Assanatou Baldé, afrik.com, sur <http://www.afrik.com/tout-le-monde-peut-se-reconnaitre-en-aya-de-yopougon> consulté le 22/05/2014.

³⁹⁷ Clément Oubrierie, entretien avec Assanatou Baldé, Afrik.com, sur <http://www.afrik.com/tout-le-monde-peut-se-reconnaitre-en-aya-de-yopougon>, consulté le 22/05/2014.

ANNEXES

ANNEXE 1 : Photogrammes du film *Aya de Yopougon*. Ces photogrammes représentent la scène de la dissolution du mariage de Moussa et d'Adjoua.

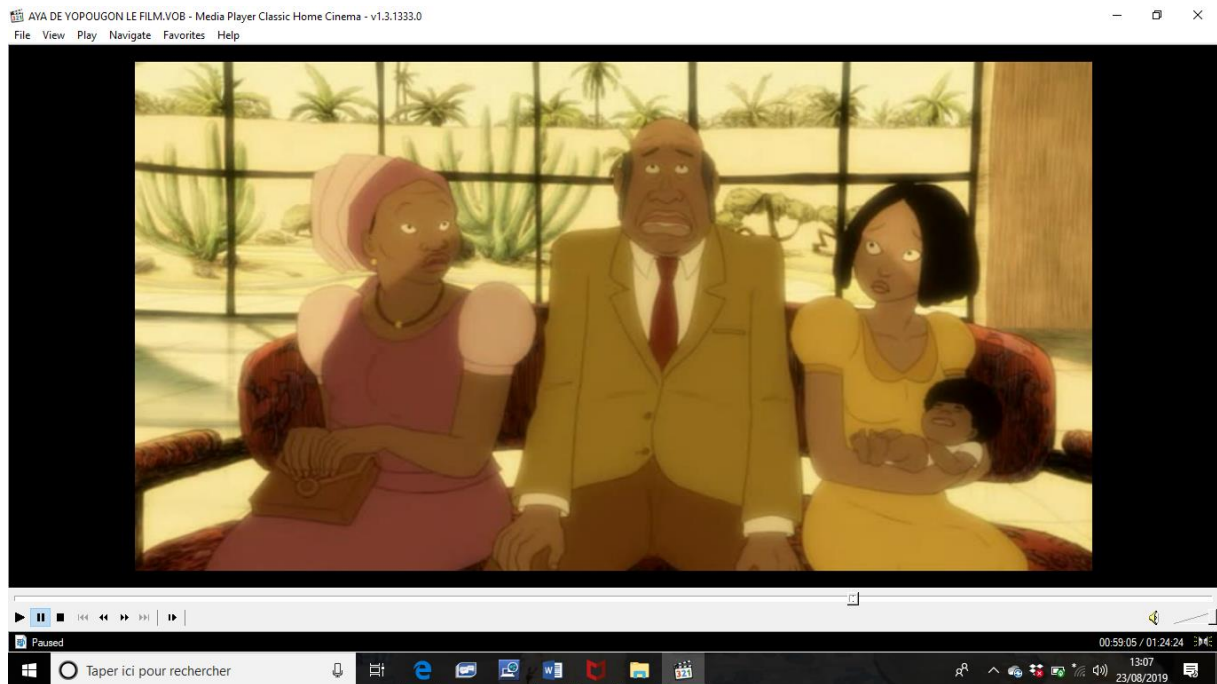


Figure 1 : *Aya de Yopougon*, [59mn05s]

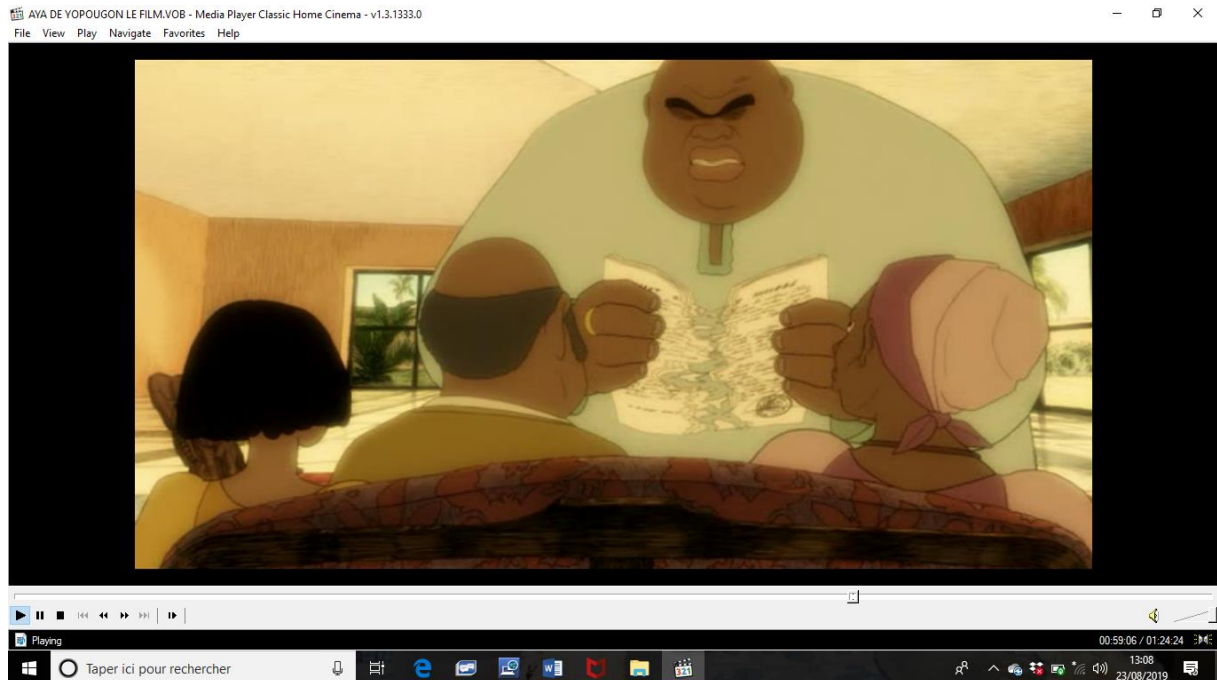


Figure 2 : *Aya de Yopougon*, [59mn06s]

ANNEXE 2 : Images extraites de la bande dessinée *Aya de Yopougon* relatives à la présence de la radio par évocation.



Figure 3 : (*Aya de Yopougon*, tome 1, la planche 58).

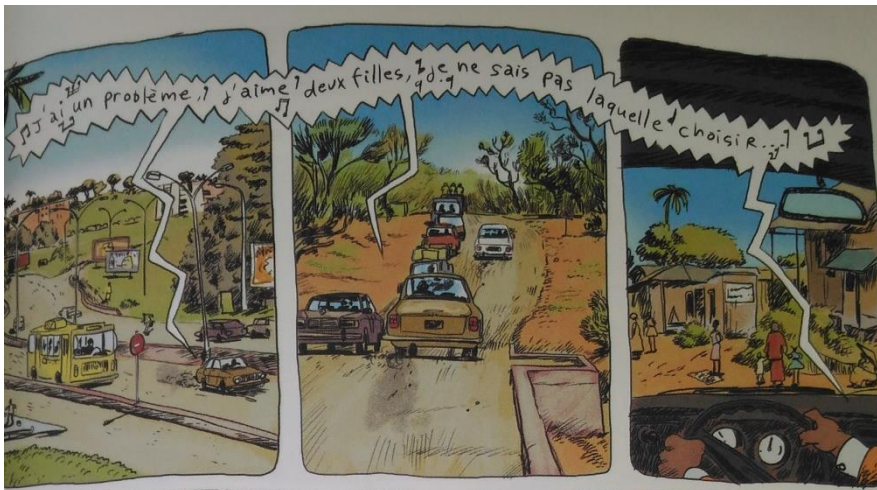


Figure 4 : (*Aya de Yopougon*, tome 1, la planche 59, les vignettes 1 à 3).

Les paroles de chansons ainsi que la musique sont représentées par les notes musicales blanches et noires et retranscrites dans des bulles dont la pointe est dirigée vers la voiture dans laquelle la radio est mise en marche. Ainsi, à chaque fois que la radio est convoquée ou évoquée, une voiture est visible.

ANNEXE 3 : Images extraites de la bande dessinée *Aya de Yopougon* relatives à la présence du téléphone.



Figure 5 : (*Aya de Yopougon*, tome 1, la planche 3, les vignettes 4 à 5). La vignette 5 présente la première apparition du téléphone dans la bande dessinée et les cartouches des deux vignettes laissent présager le rôle capital du téléphone dans l'intrigue.

ANNEXE 4 : Vignettes et photogrammes illustrants les modifications des tenues vestimentaires

À gauche vous avez les cases et/ou les planches de la bande dessinée, à droite vous avez les photogrammes correspondants tirés du fil d'animation. Nous soulignons les changements effectués au niveau des tenues vestimentaires.

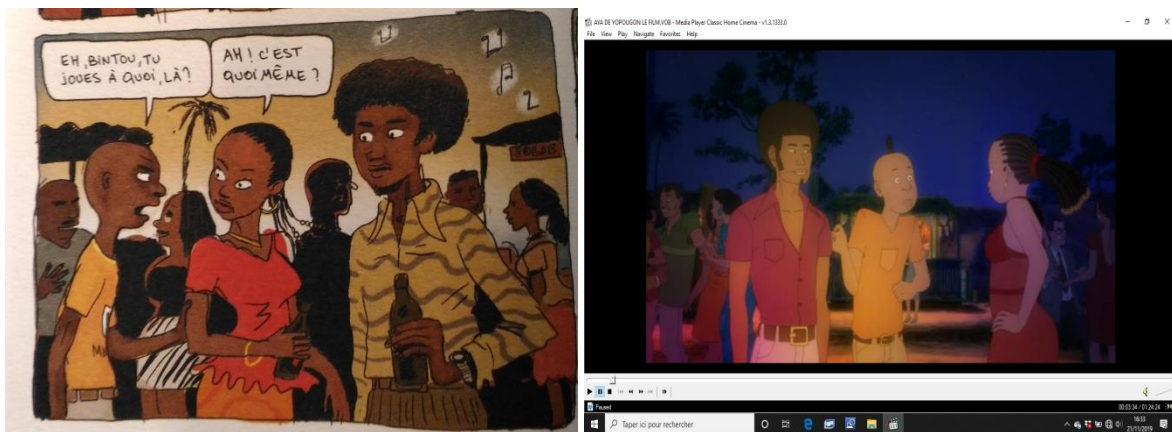


Figure 6 : (*Aya de Yopougon*, tome 1, la planche 10, la vignette 3) et le photogramme du film correspondant.

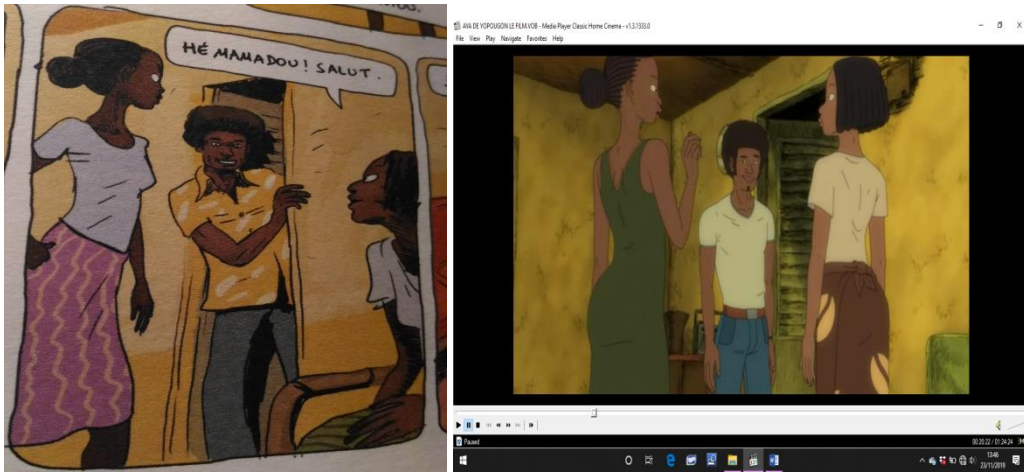


Figure 7 : (*Aya de Yopougon*, tome 1, la planche 48, la vignette 5) et le photogramme du film correspondant.



Figure 8 : (*Aya de Yopougon* tome 1, la planche 94) et le photogramme du film correspondant.

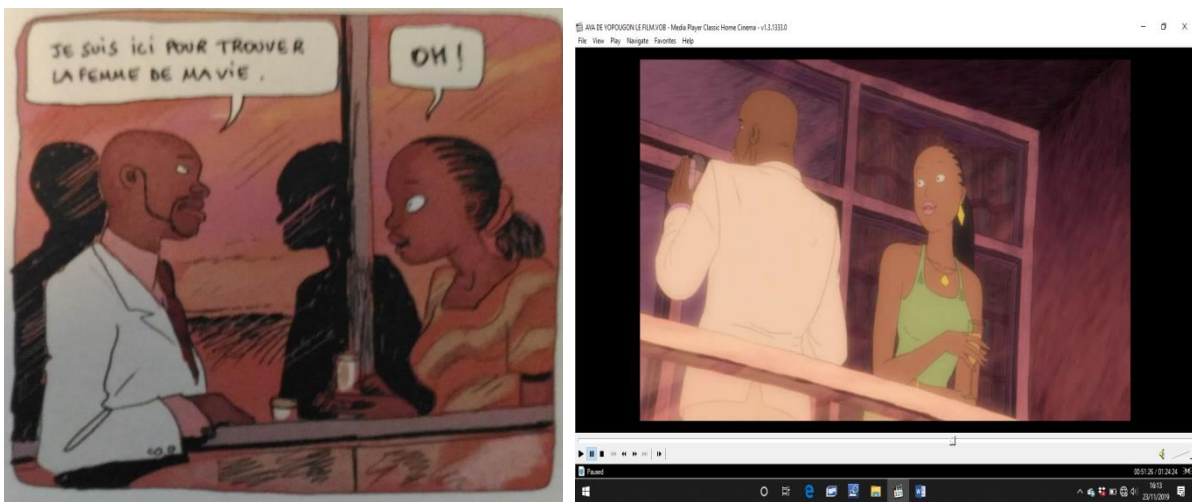


Figure 9: (*Aya de Yopougon*, tome 2, la planche 39, la vignette 3) et le photogramme du film correspondant.



Figure 10 : (*Aya de Yopougon*, tome 2, la planche 27, la vignette 1) et le photogramme du film correspondant

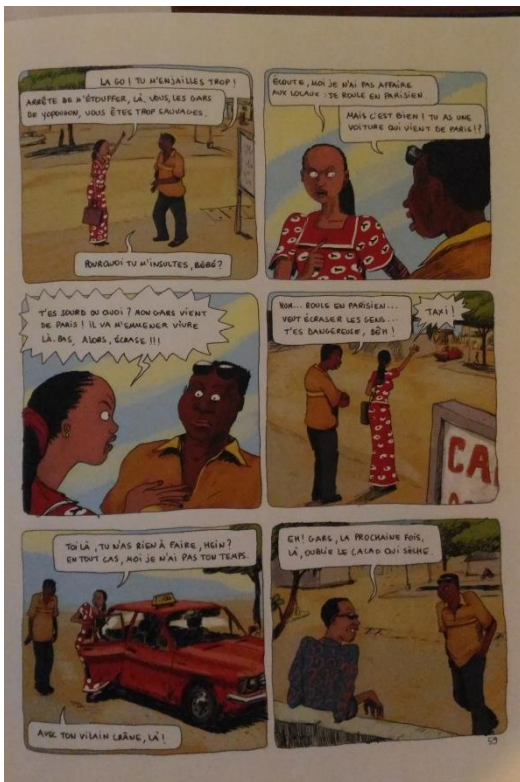


Figure 11 : (*Aya de Yopougon*, tome 2, la planche 59). Bintou se faisant courtiser par un prétendant importun.

II. LA LÉGENDE DE POKOU ET L'ÉPOPÉE DE SOUNDIATA : TRADITION ET CRÉATIVITÉ

La tradition désigne la résurgence des faits et / ou éléments culturels à travers les siècles et les générations. De ce fait, elle sous-entend la présence manifeste du passé – dont elle est le témoignage – dans le présent. La créativité, pour sa part, est comprise comme la capacité d'imaginer et de concevoir quelque chose. Aborder la question de la tradition et de la créativité dans les différentes versions de la légende de la reine Pokou et de l'épopée de Soundiata que nous étudions ne consiste pas essentiellement en la recherche d'une "conformité" de ces différentes versions vis-à-vis d'une version de "référence"³⁹⁸. Au-delà d'une simple analyse du schéma mythique, il s'agit de voir également les éléments qui fixent ces réécritures dans les cultures auxquelles appartiennent ces récits et de relever les éléments nouveaux que les auteurs ainsi que le réalisateur ont pu y apporter.

1- LA LEGENDE DE LA REINE POKOU

LA FIDÉLITÉ À LA TRADITION

La version que de Bernard Binlin Dadié propose de l'histoire de la reine Pokou est dénommée « La légende baoulé ». Il s'agit d'un récit qui s'étend sur deux pages et qui a été publié dans un recueil intitulé *Légendes africaines*³⁹⁹. L'incipit de la version de Dadié reste sommaire en ce qui concerne la présentation des personnages et du cadre spatio-temporel du récit. On y lit en effet :

Il y a longtemps, très longtemps, vivait au bord d'une lagune calme, une tribu de nos frères. Ses jeunes hommes étaient nombreux, nobles et courageux, ses femmes étaient belles et joyeuses. Et leur reine, la reine Pokou, était la plus belle parmi les plus belles. (« La légende baoulé », p.35)

Par cet incipit, le lecteur sait qu'il s'agit de l'histoire d'un peuple vivant au bord d'une lagune et dont la reine se nomme Pokou. Même si on pourrait considérer que l'adjonction du complément de nom "de nos frères" au groupe nominal "une tribu" apporte quelques informations supplémentaires à l'identification du peuple dont il est question, cette

³⁹⁸ Voir dans cette thèse, 1^{ère} partie, chapitre 2, « Jack Goody discuté ».

³⁹⁹ Bernard B. Dadié, *Légendes africaines, Afrique debout, Climbié, La ronde des jours*, Paris, Seghers, 1982, (1966). Pp. 35-37.

identification reste évanescence. En effet, le groupe nominal "une tribu de nos frères" met en évidence une idée de parenté entre le narrateur et la tribu dont il est question dans ce conte. L'idée de la fraternité et de la parenté est justifiée par le complément de nom "de nos frères" et peut se prêter à deux niveaux de lecture. Le mot "frère", pourrait par exemple désigner un peuple appartenant au même groupe ethnique que le narrateur ou encore au même pays que ce dernier. Dès lors, il devient possible de manière hypothétique, d'identifier l'espace dans lequel se déroule le récit en l'assimilant à celui de son narrateur (voire, à celui de l'auteur du livre).

Toutefois, le mot "frère" peut également se prêter à une autre lecture et mettre à jour une autre hypothèse. Le recueil de nouvelles *Légendes africaines* de Bernard Dadié paraît pour la première fois en 1953, dans un contexte social marqué par la volonté des colonies d'Afrique d'acquérir leur indépendance de même que leur investissement dans la construction d'une identité africaine, d'une identité "Noire". Dans un tel contexte, le mot "frère" peut désigner, selon un point de vue plus large, n'importe quel peuple d'Afrique. Ainsi, au lieu de servir à préciser, l'adjonction du complément du nom "de nos frères" renforce la difficulté d'identification du peuple dont il est question dans ce récit de Dadié. Par ailleurs, la présence de chants transcrits dans une langue autre que le français – et suivis d'une traduction littéraire en français – ne se présente pas comme un élément favorisant l'identification du cadre de référence de ce récit⁴⁰⁰. Ce n'est qu'à la fin du texte que l'identité du peuple en question est révélée. Il s'agit des Baoulé, un peuple du centre de la Côte d'Ivoire.

De la tradition orale, la version de l'histoire de la reine Pokou que propose Bernard Dadié conserve le nom du peuple (les Baoulé) ainsi que celui de sa reine (Pokou). Il conserve également le motif de l'exode et celui du sacrifice de l'enfant, de même que le motif de l'existence paisible avant l'exode. En revanche, alors que la tradition orale donne à Pokou le titre de reine à la fin de l'exode, c'est-à-dire après le sacrifice maternel, la version de Bernard Dadié la proclame reine dès le début du texte⁴⁰¹ ; et c'est en exerçant cette fonction qu'elle va

⁴⁰⁰ Même si dans notre première hypothèse, nous postulons qu'il est possible de rapprocher l'espace du récit à celui de son narrateur (et son auteur), il faut souligner que la Côte d'Ivoire compte au moins soixante ethnies. Et la compréhension d'une langue autre que celle à laquelle appartient un usager n'est pas systématique.

⁴⁰¹ Voir entre autres la version écrite qui serait la plus vulgarisée selon Fabio Viti, celle de Maurice Delafosse, dans son *Essai de Manuel de la langue Agni parlée dans la moitié orientale de la Côte d'Ivoire*, Paris : J. André, 1901. pp.159-164. La version de Dadié entretient des similitudes avec celle de Delafosse. Pokou y est appelée reine dès le début de l'histoire et son peuple fait la guerre aux achanti (Delafosse n'est pas très clair sur la cause de la dispute).

conduire son peuple sur le chemin de l'exode. De plus, selon Dadié, la cause du bouleversement de l'ordre initial est extérieure à la tribu de Pokou. Le danger qui les menace vient d'ailleurs : « un jour, les ennemis vinrent nombreux comme des magnans [...]. Il fallait fuir toujours, sans repos, sans trêve, talonné par l'ennemi féroce. » (« La légende baoulé », p. 35). En (re) disposant les faits de cette manière, Bernard Dadié, tout en s'écartant d'une certaine version orale, crée une version particulière ; la sienne. Dans celle-ci il semble souligner l'unité qui règne au sein du peuple baoulé avant l'exil à travers cette phrase « depuis longtemps, très longtemps, la paix était sur eux et les esclaves mêmes, fils de captifs des temps révolus, étaient heureux auprès de leurs heureux maîtres » (« La légende baoulé », p. 35). En effet, en imputant la cause de l'exil à l'arrivée d'agresseurs étrangers à ce peuple⁴⁰², Dadié rejette dans sa version toute idée de fracture interne à ce peuple.

Dans ce choix de Dadié de souligner l'unité du peuple baoulé avant l'arrivée de ses ennemis peut se lire une volonté de l'auteur de plébisciter cette notion d'unité comme un modèle à suivre pour cette Afrique qui se reconstruit.

Par ailleurs, la présence des trois chants (« La légende baoulé », p. 35, 36 et 37) transcrits en langue baoulé et directement insérés dans le texte de Dadié qui est rédigé en français participe à la matérialisation de la culture à laquelle appartient cette légende⁴⁰³. Le lecteur de « La légende baoulé » se retrouve en présence de ces deux langues : la langue française étant celle dans laquelle ce récit lui parvient et la langue baoulé étant la langue dans laquelle il s'est transmis oralement à l'origine. Par ce choix, la langue en tant qu'un élément culturel est associée au chant qui est lui aussi un élément culturel et ils contribuent tous les deux à ancrer ce texte de Dadié au sein d'un espace culturel précis.

Dans sa version de la légende de Pokou intitulée *Reine Pokou, concerto pour un sacrifice*, Véronique Tadjó est plus prolifique que Bernard Dadié. Une analyse du paratexte informe le lecteur que le livre se subdivise en trois grandes parties que sont « Le temps de la légende » (pp. 9-31), « Le temps du questionnement » (pp. 33-85) et « Le temps de l'enfant-

⁴⁰² Alors que selon les sources historiques, de même que de nombreuses versions de cette légende, la scission serait liée à un fait interne ; elle serait le résultat d'une querelle de succession.

⁴⁰³ Dans la version de Maurice Delafosse citée ci-dessus *Essai de Manuel de la langue Agni parlée dans la moitié orientale de la Côte d'Ivoire*, *op.cit*, il y a également la présence de ces deux langues. En revanche, Delafosse les sépare. Il transcrit d'abord le texte dans sa langue d'origine, tel qu'il le reçoit avant d'en proposer deux traductions en langue française.

oiseau » (pp. 87-91). Dans la première partie qui, comme l'indique son nom, est entièrement consacrée à la légende, on note la présence de tous les myèmes du scénario mythique de cette légende qui a fini par s'ériger en un mythe littérisé. Nous avons la vie paisible du peuple ashanti avant le surgissement du conflit qui conduit à l'exode. Le conflit et l'exode étant des éléments du schéma mythique. On y retrouve aussi la présence de l'obstacle qui entrave la poursuite de l'exil et qui n'est surmonté que par l'offrande d'un sacrifice d'une valeur inestimable aux génies. Le motif de la traversée du peuple ainsi que celui de la construction d'un nouveau monde, qui commence par le baptême du peuple migrant, après l'instauration de Pokou comme la reine de ce nouveau peuple sont également présents⁴⁰⁴.

Véronique Tadjo dans sa réécriture ne se contente pas de faire intervenir le schéma mythique dans son intégralité, elle va au-delà de la légende et met en scène la vie de Pokou avant l'exode qui la consacre reine. Le récit de Véronique Tadjo débute avec la naissance de Pokou dans le royaume Ashanti⁴⁰⁵. Véronique Tadjo décrit les conditions de sa naissance, son éducation et une grande partie du récit est consacrée à la vie amoureuse de Pokou, précisément aux difficultés d'enfantement auxquelles cette dernière doit faire face. Ce faisant, Tadjo "humanise" son héroïne, lui donne plus d'épaisseur et elle en confère aussi au récit qu'elle relate ; contrairement à la version de Dadié qui elle est sommaire. Ainsi, le choix de réécriture que fait Dadié pourrait laisser supposer qu'il semble uniquement s'intéresser à la "bravoure" de Pokou, tandis que dans le choix de Tadjo semble se refléter le désir de présenter ce personnage historique dans toute son entièreté.

La version cinématographique de l'histoire de Pokou et du peuple baoulé intitulée *Pokou, princesse ashanti*, réalisée par Abel Kouamé et produite par le studio Afrika Toon en 2013 est proche de celles de Véronique Tadjo et de Jean-Noël Loucou⁴⁰⁶. Les éléments du schéma mythique, de même que des scènes relatant la vie de Pokou de sa naissance jusqu'à son exil y sont relatés.

⁴⁰⁴ Voir Fabio Viti, « Aura Poku sur internet ou les derniers avatars de la tradition "orale" baule (Côte d'Ivoire) », *Entre la parole et l'écrit, contributions à l'Histoire de l'Afrique. En hommage à Claude-Hélène Perrot*, Monique Chastanet, Jean-Pierre Chrétien (Dir.), p. 205 et p. 214-215.

⁴⁰⁵ Elle n'est pas la seule à le faire. Voir aussi Jean-Noël Loucou, Françoise Ligier, *La Reine Pokou, fondatrice du royaume baoulé*, Paris, Dakar, Abidjan, Afrique Biblio Club – Nouvelles Editions Africaines, 1977, et Denys Ferrando – Dufort, *Pokou la fondatrice*, op. cit.

⁴⁰⁶ Avec la version de Jean-Noël Loucou, le film a en commun quelques personnages, notamment le guerrier N'zi est d'une aide très précieuse pour Pokou.

De ce qu'il précède, nous déduisons que le premier élément où se perçoit la fidélité des auteurs des textes de notre corpus, dans la réécriture de leurs différentes versions de l'histoire de la reine Pokou est le respect des éléments essentiels de cette histoire – le scénario mythique – de même que la conservation des noms du personnage principal et du peuple baoulé. En revanche, au-delà de ces éléments, chaque réécriture comprend d'autres éléments qui l'inscrivent dans la culture d'origine du récit. Si la présence manifeste de deux langues d'écriture, la langue française et la langue baoulé, dans la version de l'histoire de Pokou que propose Bernard Dadié peut s'interpréter comme un signe majeur d'identification culturelle, la version entièrement rédigée en français de Véronique Tadjou a, quant à elle, recours à d'autres éléments pour rendre visible cette identification culturelle.

Dès l'abord, la présence d'une "poupée de fécondité" ashanti sur la première page de couverture s'impose comme un symbole culturel fort. Taillée généralement dans un seul morceau de bois, la poupée de fécondité ashanti est une figurine à une tête ronde et aplatie. Le reste du corps forme un bloc rigide d'où émergent de petits bouts de bras, il est surmonté d'un cou strié⁴⁰⁷. Ces poupées sont nommées *Akua ba*⁴⁰⁸. Ce nom est issu d'une légende selon laquelle Akua, une jeune femme, aurait contracté une grossesse et accouché d'une fille après avoir porté une poupée de bois⁴⁰⁹. Cette légende a favorisé l'idée selon laquelle la poupée *Akua ba* posséderait des pouvoirs. Elle assurerait la fécondité à toute femme qui la porterait. L'impact socio-culturel de cette poupée est tel que celle-ci a fini par devenir un élément culturel ashanti de même qu'au sein de certains peuples Akans de la Côte d'Ivoire. La légende relative à ces poupées de fécondité figure dans nombre de documents s'intéressant à l'art et à la culture ashanti⁴¹⁰. À ce symbole s'ajoute un autre, tout aussi capital de la culture ashanti, un symbole *Adinkra*. Il s'agit du symbole *ɔsram ne Nsoroma*.

⁴⁰⁷ Il en existe de différentes formes, mais celle décrite dans notre analyse reste la forme de base. La poupée figurant sur la page de couverture du livre de Véronique Tadjou provient de la collection du musée du quai Branly. Elle porte sur elle différents accessoires tels qu'un collier de perles fines autour de la taille (signe de féminité), des morceaux de raphia en guise de boucles d'oreille et des colliers de perles autour du cou.

⁴⁰⁸ *Akua ba* signifie littéralement "l'enfant d'Akua". Au pluriel l'on parle d'*Akua ma*, "les enfants d'Akua".

⁴⁰⁹ *Arts de l'Afrique Noire*, Saint-Paul-de-Vence, Fondation Maeght, 1989 (1988), Timothy Garrard « Poupée *Akua ba*, Akan, Ghana », p.136.

⁴¹⁰ Voir à ce propos Dominique Auzias, Jean-Paul Labourdette, *Ghana*, Paris, Le petit futé, Les Nouvelles Éditions de l'Université, 2018, p.50 (273p). Erich Herold en fait mention dans son livre *Rites et coutumes dans l'art africain*, Paris, Éditions Cercles d'Art, 1989. Parlant de l'art « statuaire ashanti », il souligne que « sa manifestation la plus connue se trouve dans les petites poupées [...] appelées *akuaba* [au pluriel *akuamma*] »,



CSRAM NE
NSOROMA
(178)

411

En outre, au fil de la lecture, la présence de symboles *Adinkra* est visible en prélude à chaque chapitre du roman *Reine Pokou, concerto pour un sacrifice* de Véronique Tadjou.

Dans la culture ashanti, le mot *Adinkra* entretient un rapport très étroit avec le domaine de la mort et des funérailles. Il y revêt une double signification. Pour les morts, *Adinkra* symbolise le message que chaque âme emportera avec elle au ciel à la fin de sa vie terrestre, tandis que pour les vivants, ceux qui pleurent leur(s) disparu(s), il représente une manière bien particulière de faire ses adieux, de vivre l'ultime séparation. Le mot *Adinkra* désigne à la fois les vêtements portés à l'occasion des funérailles et les motifs imprimés sur ces tenues. Bruce Willis les définit comme des « symboles Akan traditionnels »⁴¹². Ils sont généralement imprimés sur les tenues de deuil. Poursuivant sa définition, Bruce Willis dit que :

*The Adinkra symbols reflect the complexity of traditional Akan social and spiritual existence. These historic Akan symbols depict the panorama of cultural life parable, aphorisms, proverbs, popular sayings, historical events, hairstyles, traits of animal behavior or inanimate or man-made objects. Adinkra symbols reflect cultural mores, communal values, philosophical concepts or codes of conduct, and the social standards of the Akan people. [...] The symbols on the clothes constitute a language that is multilayered.*⁴¹³

lesquelles seraient « un moyen magique d'assurer la fertilité de la future femme ». p.103. La poupée *Akua ba* est également présentée dans l'ouvrage *Arts de l'Afrique Noire*, Saint-Paul-de-Vence, Fondation Maeght, 1989 (1988). Cet ouvrage a été publié dans le cadre d'une exposition dénommée "Afrikanische Kunst". Elle s'est tenue dans diverses villes d'Allemagne entre 1988 et 1989 et en France en 1989 à la Fondation Maeght. Dans la présentation qu'il fait de la poupée *Akua ba*, Timothy Garrard précise que « jusqu'à récemment, nombre de femmes akan les utilisaient pour encourager la fertilité ou, si elles étaient déjà enceintes, pour assurer la naissance d'une fille. » p.136.

⁴¹¹ Les illustrations des symboles *Adinkra* insérées dans le corps du texte proviennent de Bruce, W. Willis, *The Adinkra dictionary, A Visual Primer on the Language of Adinkra*, Washington, The Pyramid Complex, 1998. Le chiffre figurant en dessous du nom de chaque symbole correspond au numéro de la page à laquelle un article lui est consacré dans ledit dictionnaire.

⁴¹² Bruce W. Willis, *The Adinkra dictionary, op.cit*, p. 28.

⁴¹³ *Ibid*, p. 28. Pour sa part, dans son livre intitulé *Les sapientogrammes ou l'écriture philosophique Adinkra du peuple Akan*, Editions Dabo, 2017, Marcelin Dabo pour souligner la philosophie que renferment les adinkra,

Plus qu'un simple mot, voire plus qu'un simple concept, l'*Adinkra* referme une véritable philosophie – pour les Ashanti – qui se donne à voir à travers ses symboles. Ils occupent une place importante dans la culture ainsi que dans l'imaginaire ashanti. De ce fait, ces symboles ont fini par se "décloisonner". Franchissant le cadre des funérailles, ils se sont généralisés au sein de cette société où ils sont visibles sous divers aspects⁴¹⁴.

Le symbole *ɔsram ne Nsoroma* qui figure sur la première page de couverture du livre de Véronique Tadjou se retrouve également à la page quatre-vingt-neuf. Littéralement, il signifie "la lune et l'étoile" et il symbolise « la fidélité, la tendresse, l'harmonie, la bienveillance, l'amour, la loyauté et la féminité »⁴¹⁵. D'un point de vue plus général, il pourrait désigner l'entente au sein du peuple. Ces deux symboles – la poupée de fécondité et le symbole *ɔsram ne Nsoroma* – présents sur la première page de couverture peuvent se lire comme le résumé de la vie de Pokou. Elle qui, selon la légende, a sacrifié par bienveillance et par fidélité à son peuple, son unique enfant ; l'enfant étant perçu dans la culture africaine comme la matérialisation de la féminité. Et, Véronique Tadjou souligne cette vision africaine de l'importance de l'enfant dans son récit. Elle écrit, par exemple, qu'« une femme sans enfant est comme un condiment amer que l'on mêle à une sauce. Il la rend immangeable » (*Reine Pokou, concerto pour un sacrifice*, p. 15) ou encore que « [...] briser le cycle de la vie. Quelle plus grande malédiction pouvait-il y avoir pour une femme ? » (*Reine Pokou, concerto pour un sacrifice*, p. 17). Ces propos sont corroborés par l'acharnement de Pokou, dans la version de Tadjou à devenir mère ainsi que les moqueries et le harcèlement dont elle est victime⁴¹⁶. Lorsqu'enfin Pokou voit son rêve se concrétiser, le texte précise que « le bonheur

préfère utiliser le néologisme « sapientogrammes » pour les désigner. Selon lui, il s'agit d'un « néologisme introduit par Mme Euzébia Amélie Dabo Samb [...] En effet, chaque symbole, signe ou caractère (gramme) *Adinkra* reflète bien un sens profond de la sagesse (*sapientia*) », deuxième page de couverture.

⁴¹⁴ Dans des éléments du quotidien tels que la décoration, les motifs de bijoux, dans les objets d'art.

⁴¹⁵ Bruce W. Willis, *The Adinkra dictionary*, *op.cit.* Notre traduction de « symbol of faithfulness, fondness, harmony, benevolence, love, loyalty and femininity » p. 178 et « it implies the closeness of people to one another ». p. 179.

⁴¹⁶ Voir aussi les versions de Jean-Noël Loucou, Françoise Ligier, *La Reine Pokou, fondatrice du royaume baoulé*, *op. cit* et Denys Ferrando – Dufort, *Pokou la fondatrice*, *op.cit.*

de Pokou était à son *comble*. [...] Elle avait *tout* » (*Reine Pokou, concerto pour un sacrifice*, p. 22), « l'enfant avait illuminé ses jours, accompagné ses rêves et écarté le spectre de la mort solitaire » (*Reine Pokou, concerto pour un sacrifice*, p. 41) Grâce à la venue de son enfant, Pokou est « libérée de son angoisse de femme stérile » (*Reine Pokou, concerto pour un sacrifice*, p. 41). Ces relevés textuels révèlent comment d'une part, la période d'infécondité de Pokou a été pour elle une véritable déchéance, une descente aux enfers à cause du regard que la société portait sur elle. De l'autre, ils montrent que la maternité apporte la plénitude à Pokou. Ces péripéties de la vie de Pokou justifient le caractère inédit de son sacrifice. La présence de ces deux symboles ashanti sur la page de couverture vient donner le ton au lecteur : ils ancrent le récit dans une aire culturelle bien précise.

La présence des symboles *Adinkra* ne se limite pas à la première page de couverture du livre *Reine Pokou, concerto pour un sacrifice* de Véronique Tadjó, ils se trouvent également à l'ouverture de chaque chapitre. Dans la première partie de ce livre, intitulée « Le temps de la légende » (pp. 9-31), un seul symbole est présenté ; il s'agit de l'*ɔdenkyem* (*Reine Pokou, concerto pour un sacrifice*, p. 11) qui signifie le "crocodile".



ɔDENKYEM
(166)

ɔdenkyem symbolise la « pertinence et la prudence »⁴¹⁷ dans les choix et les actes. Il pose la question du choix des moyens dans l'atteinte des objectifs et invite à une grande capacité d'adaptation et de flexibilité, à l'image du crocodile selon le dictionnaire de Bruce Wills. Le choix de Véronique Tadjó de faire précéder le récit de la légende par ce symbole peut être perçu comme un prisme de lecture qu'elle propose au lecteur. En tant que princesse, potentielle reine-mère⁴¹⁸ et de surcroît l'instigatrice de l'exil d'une faction du peuple ashanti,

⁴¹⁷ Bruce W. Willis, *The Adinkra dictionary, op.cit*, p. 166. Notre traduction de « symbole of propriety and prudence »

⁴¹⁸ Appelée en ashanti "Ashantehemaa", la reine-mère dans la tradition ashanti peut-être la mère, la tante, la sœur ou la cousine de l'Ashantehene (le roi des Ashanti). Selon David Owusu-Ansah, *Historical Dictionary of*

l'objectif de Pokou semble être de permettre à ceux qui lui ont accordé leur confiance d'accéder à une vie meilleure. Pour ce faire, elle n'hésite pas à privilégier le bien-être des fugitifs au détriment de l'amour qu'elle porte à son fils et des souffrances morales endurées avant d'être une mère. En sacrifiant son enfant unique, afin que son peuple et elle sortent victorieux de l'épreuve qu'ils traversent, Pokou semble avoir fait sienne les valeurs de l'*ɔdenkyem*. Autrement dit, elle a su « taire ses passions et faire le "bon choix" »⁴¹⁹. Pokou renonce à la joie d'être une mère – un rêve auquel elle a aspiré pendant de nombreuses années – pour le bonheur de son peuple⁴²⁰.

La deuxième partie du livre de Véronique Tadjó est intitulée « Le temps du questionnement » (pp. 33-84), et son premier chapitre a pour titre « Abraha Pokou, reine déchuée ». Ce chapitre comporte deux symboles *Adinkra* qui le subdivisent en deux sous-parties. La première partie de ce premier chapitre présente le sacrifice du fils de Pokou comme un acte inévitable, un acte inscrit à la fois dans le destin de Pokou ainsi que dans celui de son fils. Chez Tadjó, cette fatalité a à voir avec la question de genre de même que la position sociale de Pokou. Cette dernière, tout en étant l'initiatrice de cet exil d'une partie du peuple ashanti est de sang royal (potentielle reine-mère) et de surcroît la mère de « l'héritier le plus direct du trône » (*Reine Pokou, concerto pour un sacrifice*, p. 25) du royaume qu'ils ont fui mais auquel ils restent toujours attachés. De ce fait, en l'absence d'une présence royale adulte⁴²¹ au sein du cortège des fugitifs, les conditions semblent être réunies pour que Pokou soit la seule à prendre des décisions, à faire des choix, à « assur[er] le pouvoir » (*Reine Pokou, concerto pour un sacrifice*, p.18). Dès lors, en assumant ainsi le rôle de reine-mère, Pokou se fait également la mère de son peuple qui d'ailleurs le reconnaît et le confirme à travers ce chant ⁴²² de gratitude qu'il lui adresse après la traversée des eaux :

Ghana, Third Edition, Laham, The Scarecrow Press, 2005, p. 29, elle est la deuxième personnalité politique la plus importante (après le roi). Elle est considérée comme l'image de la figure maternelle du royaume. Dans Rodolfe Bouquerel (réalisateur), *La reine Pokou*, Henriette Dagri Diabaté définit la reine mère comme « la femme du lignage maternel qui [...]règn[e] en même temps que » le roi.

⁴¹⁹ Bruce W. Willis, *The Adinkra dictionary*, op.cit. p. 167. Notre traduction de « *passions under control and on a righteous path* ».

⁴²⁰ Denys Ferrando-Dufort, dans son livre *Pokou la fondatrice*, op.cit souligne que : « chaque peuple akan a conservé son sens de l'Etat, de l'âme de la communauté toute entière [...], pour lequel chacun doit être prêt à tout donner », p. 45.

⁴²¹ Le fils de Pokou qui est l'héritier légal du trône est encore un enfant.

⁴²² Le chant est retranscrit en italique comme dans le livre. Nous soulignons les passages marqués en gras.

Abraha Pokou, ô mère sublime,
Ta force est notre victoire.
Ta force anéantit nos peurs.
Abraha Pokou, ô mère sublime,
Les flots se sont retirés
Pour nous laisser passer.
Les ennemis tremblent de rage
Pendant que nous tremblons de joie.
Abraha Pokou, ô mère sublime !
Nous allons fonder un royaume puissant ! (Reine Pokou, concerto pour un sacrifice, p. 42).

La reprise du groupe nominal « ô mère sublime » à trois reprises dans ce chant (vers 1, 4 et 9), avec la dernière reprise sous forme de phrase non-verbale exclamative montre la puissance du lien maternel unissant Pokou à ce peuple ainsi que la joie que celui-ci ressent d'être son "enfant". Et, ce "rôle maternel" vis-à-vis de son peuple, Pokou le joue pleinement lorsque par le sacrifice de son fils unique elle « anéantit [les] peurs » (vers 3) de ses "enfants", comme toute mère est supposée le faire pour son enfant. À travers cet argument, Pokou, par son acte, se présente comme l'illustration parfaite de l'idée du sacrifice maternel qui, semble-t-il, peut prendre des proportions inimaginables lorsqu'il s'agit du bonheur de ses enfants. En outre, en adjoignant à Pokou l'attribut « l'élue d'un destin hors du commun » (*Reine Pokou, concerto pour un sacrifice*, p. 40) ou encore en la décrivant comme une princesse qui « allait se distinguer des autres [...] parce qu'elle avait été choisie par les esprits du clan » (*Reine Pokou, concerto pour un sacrifice*, p. 12) et, en posant cette question rhétorique concernant le fils sacrifié : « les oracles n'avaient-ils pas prédit un grand destin pour l'enfant ? » (*Reine Pokou, concerto pour un sacrifice*, p. 43), le récit met en évidence le caractère inévitable du sacrifice ou plutôt des sacrifices⁴²³, d'où leur pertinence. Le "grand destin" prédit à l'enfant serait alors le don de sa vie pour sauver "son" peuple. Car, rappelons-le, le récit mentionne que le fils de Pokou est « l'héritier le plus direct du trône » (*Reine Pokou, concerto pour un sacrifice*, p. 25). Ce qui sous-entend qu'il aurait pu prétendre à la royauté s'il avait atteint l'âge adulte. Alors si Pokou, en tant que reine-mère potentielle a agi pour le bien de son peuple, nous pouvons en déduire que son fils en tant que roi potentiel, par sa mort, a lui aussi « tout donn[é] »⁴²⁴ pour ce peuple. De plus, cette première sous-partie du premier chapitre de

⁴²³ En effet, ne pourrions-nous pas dire qu'il y a eu deux sacrifices en réalité ? Celui du fils unique mais aussi celui de la mère.

⁴²⁴ Denys Ferrando-Dufort, *Pokou la fondatrice*, op.cit, page 45.

la deuxième partie du roman de Véronique Tadjo est placée sous le signe du symbole *Adinkra nkyinkyin* (*Reine Pokou, concerto pour un sacrifice*, p. 35). Celui-ci est le « symbole de l'endurance, de la capacité d'adaptation, du dévouement désintéressé au service, et [d'] une capacité à résister aux difficultés et aux problèmes »⁴²⁵. La présence de ce symbole pourrait souligner que Pokou et son fils ont fait preuve de *nkyinkyin* ; en d'autres mots, ils ont montré un dévouement sans faille envers leur communauté.



NKYINKYIN
(148)

Le deuxième chapitre de cette deuxième partie (« Le temps des questionnements ») du livre *Reine Pokou, concerto pour un sacrifice* de Véronique Tadjo est intitulé « La traversée de l'atlantique ». Il est introduit par le symbole *Sankofa*.



SANKOFA
(188)

Sankofa signifie « retourner sur ses pas et prendre »⁴²⁶ ce qu'on aurait oublié. Ce deuxième chapitre propose une lecture de l'histoire de Pokou en la mettant en lien avec l'esclavage et la traite négrière. Dans cette réécriture que propose Véronique Tadjo, Pokou

⁴²⁵ Bruce W. Willis, *The Adinkra dictionary, op.cit*, pp. 148-149.

⁴²⁶ *Ibid*, p. 188. Notre traduction de « *go back to fetch it* ».

refuse de sacrifier son fils. De ce choix découlent l'arrestation des fugitifs, leur vente en tant qu'esclaves et leur déportation. Esclave et désormais la mère de deux garçons, la ligne éducative de Pokou tourne autour de deux axes essentiels qui sont : « le refus de la soumission » et « ne pas accepter la vie telle qu'elle était » (*Reine Pokou, concerto pour un sacrifice*, p. 62). Un choix d'éducation qui finit par susciter chez ses fils « une envie profonde de se rebeller » (*Reine Pokou, concerto pour un sacrifice*, p. 62). Même si les fils de Pokou perdent la vie lors de cette insurrection, celle-ci réussit à s'enfuir et à se réfugier dans les montagnes où elle est rejointe plus tard par « une poignée d'hommes et de femmes qui réussit à s'échapper » (*Reine Pokou, concerto pour un sacrifice*, p. 63) et avec qui elle fonde « une colonie d'esclaves marrons » (*Reine Pokou, concerto pour un sacrifice*, p. 63). Le récit précise que « l'histoire de leur fuite se raconte encore aujourd'hui. » (*Reine Pokou, concerto pour un sacrifice*, p. 63).

Véronique Tadjou fait ici remonter les sources des esclaves marrons dans les choix de Pokou. Le *Sankofa* qui ouvre ce chapitre symbolise ce retour aux sources ; le *Sankofa* pouvant être interprété également comme « l'acceptation d'un destin commun et de l'identité collective d'un groupe culturel »⁴²⁷. La présence du symbole *Sankofa* ainsi que l'objet de ce chapitre qui est de questionner l'esclavage, la traite des Noirs et la lutte quotidienne des esclaves noirs en déportation supposent que l'histoire de Pokou ne se limite pas au seul peuple baoulé. Le sacrifice de la "reine" et de la mère y est représenté d'une autre manière. Il se perçoit à travers la rébellion des fils et leur exécution. Ainsi, par l'éducation qu'elle donne à ses enfants, il semble que Pokou l'idée du sacrifice pour une plus grande cause qui serait la liberté des esclaves noirs. Dès lors, tout se passe comme si après le refus du premier sacrifice de son fils sur les rives du fleuve Comoé afin de sauver le peuple baoulé en fuite, Pokou œuvre désormais de toutes ses forces pour la libération des esclaves noirs. Et, cette fois-ci au prix de la vie non pas d'un fils mais de deux fils. Si elle ne les sacrifie pas directement, le récit souligne que l'éducation que Pokou donne à ses fils détermine fortement leur choix de se rebeller quoi que cela leur en coûte. Un choix que ces derniers assument entièrement dans ce chant de la page 62 :

*Je suis un esclave nègre,
Je vais prendre les armes*

⁴²⁷ Bruce W. Willis, *The Adinkra dictionary, op.cit*, p. 189. Notre traduction de *Sankofa* « symbolizes an understanding of one's destiny and the collective identity of the larger cultural group ».

*Et tirer !
Je risque de mourir
Mais cela m'importe peu
C'est la liberté que je veux !*

Le résultat de ce choix de Pokou et de ses fils se perçoit dans le chant que Pokou, désormais mère esseulée et esclave marronne, chante après l'épisode de rébellion qui coûte la vie à ses fils:

*Mon âme a beaucoup voyagé.
Mes yeux ont vu tous les matins.
J'ai été ballottée, ballottée,
Tel un navire dans la tempête.
Mes ancêtres m'ont quittée.
Où va-t-on enterrer mes os ?
Mon âme a beaucoup voyagé.
J'ai été ballottée, ballottée,
Tel un navire dans la tempête.
**Mais aujourd'hui je goûte
Aux fruits de la liberté.
O liberté si douce, si amère !
Je t'ai tout donné**⁴²⁸. (Reine Pokou, concerto pour un sacrifice, pp. 63-64).*

Une fois de plus, Pokou et sa progéniture sont présentés comme des personnages ayant "tout donné" au nom de la liberté et pour la liberté de leur communauté⁴²⁹. Toutefois, dans cette réécriture où la deportation et l'esclavage intègrent l'histoire de Pokou, nous pouvons lire une allusion faite par Véronique Tadjo à une autre figure féminine ashanti, la reine-mère Yaa Ashantewaa de la ville d'Ejisu. Une femme qui a joué un rôle capital dans la guerre des Ashanti contre les Britanniques, de 1807 à 1900, en vue de maintenir leur souveraineté⁴³⁰. Dès lors, le récit « La traversée de l'Atlantique » déborde du seul cadre de l'histoire de Pokou pour revêtir des traits plus généraux des luttes d'autres figures féminines.

Le troisième chapitre de la deuxième partie (« Le temps du questionnement ») du livre *Reine Pokou* de Véronique Tadjo est intitulé « La reine sauvée des eaux ». Dans ce chapitre,

⁴²⁸ Les extraits sont recopiés à l'identique. Nous soulignons les vers en gras.

⁴²⁹ Le récit montre que l'acte de rébellion de Pokou et de ses fils n'est pas un acte individuel mais collectif et cette prise en compte de la communauté pourrait se présenter comme le facteur de l'échec de la rébellion organisée par les fils de beaucoup, lequel facteur d'échec a causé leur mort. Voir Véronique Tadjo, *Reine Pokou*, *op.cit.*, p. 63.

⁴³⁰ Pour plus de détails sur cette guerre entre les Ashanti et les Britanniques ainsi que sur le rôle qu'y a joué Yaa Asantewaa, voir Robert B. Edgerton, *The fall of the Asante Empire, The Hundred-year war for Africa Gold Coast*, The Free Press, New-York, 1995, ou encore David Owusu-Ansah, *Historical Dictionary of Ghana, Third Edition*, The Scarecrow Press, Laham, 2005.

Véronique Tadjó impute le choix du fils de Pokou pour le sacrifice à la volonté du peuple. C'est le peuple qui aurait "obligé" Pokou à livrer son fils aux génies protecteurs afin d'échapper à leurs poursuivants. À travers leurs gestes et par leurs actes, les fugitifs conduisent Pokou à consentir à l'idée du sacrifice et surtout à le faire. En effet, Véronique Tadjó y écrit qu'au cœur des épreuves que le peuple rencontre pendant l'exil, « Pokou s'abandonna à la volonté des autres, se laissant porter, conduite vers le destin **qu'ils lui avaient façonné** »⁴³¹ (*Reine Pokou, concerto pour un sacrifice*, p. 65). Par son statut de membre de la famille royale et en tant que l'initiatrice de cette fuite, Pokou se voit contrainte par les autres à se sacrifier. Elle ne choisit pas délibérément de sacrifier son fils pour la survie du peuple cette décision lui est implicitement imposée par ses compagnons. Car en effet, lorsque l'information concernant le sacrifice salvateur retentit au sein du cortège des fugitifs, Pokou est aussitôt prise d'assaut, « lentement, tous les regards se tournèrent vers Abraha Pokou [...et] malgré elle », (*Reine Pokou, concerto pour un sacrifice*, p. 65) « le corps de l'enfant holocauste s'enfonça dans les flots opaques. », (*Reine Pokou, concerto pour un sacrifice*, p. 66). Son acte sacrificiel n'est, dans ce chapitre intitulé « La reine sauvée des eaux », motivé ni par le *nkyinkyin* ni par l'*ɔdenkyem*⁴³². À l'opposé de l'image de la mère qui sacrifie délibérément son enfant, Pokou est présentée, dans cette autre réécriture de son histoire que fait Tadjó, comme une victime de l'opinion commune, de la volonté du peuple, de son peuple. Un peuple qui se substitue à son destin et lui impose implicitement ses décisions. La volonté du peuple peut-être ici perçue comme une autorité suprême face à laquelle Pokou ne peut se dérober. Et, le symbole *Adinkrahene* qui introduit ce chapitre peut être interprété comme une métaphore de cette volonté du peuple.

⁴³¹ Nous soulignons l'extrait en gras. Ici, la notion de "destin" n'est plus présentée comme une force "spirituelle", une puissance surnaturelle qui régit la vie d'une personne. Elle est plutôt assimilée aux décisions du peuple.

⁴³² Comme cela était le cas dans la première partie «Le temps de la légende» et dans le premier chapitre « Abraha Pokou, reine déchue» de la deuxième partie « Le temps du questionnement» du roman *Reine Pokou, concerto pour un sacrifice* de Véronique Tadjó.



ADINKRAHENE (62)

Signifiant littéralement « "chef" des symboles *Adinkra* », l'*Adinkrahene* symbolise « l'autorité, la grandeur, la prudence, la fermeté et la magnanimité »⁴³³. Ici, cette volonté populaire ne fait pas preuve de magnanimité ni de prudence, mais elle s'exprime avec autorité, grandeur et fermeté. Pokou se laisse guider par cette force suprême qu'elle-même ne peut contrôler. La décision de Pokou de sacrifier son fils est présentée comme une épreuve. Le choix se fait dans un contexte moral conflictuel. La volonté de Pokou est étouffée par celle de son peuple. Tadjou souligne que face à cette situation, la princesse « aurait voulu crier, mais sa langue restait collée contre son palais. Sa gorge était en feu » (*Reine Pokou, concerto pour un sacrifice*, p. 65). L'influence semble tellement importante au point où Pokou perd tout contrôle jusque sur son propre corps et ses propres émotions. Elle agit comme sous l'effet d'une hypnose. Les suites de cet acte non désiré sont sans appel et presque spontanés. À la fin de la traversée, le récit souligne le grand changement qui s'opère chez Pokou. Elle qui jusque-là, malgré les périls de l'exode est présentée comme une femme courageuse, est désormais montrée sous un autre aspect : « Pokou s'effondra » (*Reine Pokou, concerto pour un sacrifice*, p. 66). Cette déchéance de Pokou est à la fois morale et physique. Elle que le récit décrit naguère comme étant « belle parmi les belles avec sa peau noire et velouté, son regard indigo et son corps de gazelle » (*Reine Pokou, concerto pour un sacrifice*, p. 39), ne ressemble plus qu'à un spectre sous l'effet de la souffrance. Pour mettre en évidence la déchéance physique de Pokou, le récit donne ces détails : « son corps avait perdu beaucoup de sa féminité. [...] Elle était si épuisée qu'il lui arrivait souvent de tituber. » (*Reine Pokou, concerto pour un sacrifice*, p. 68) Les conséquences psychologiques semblent encore plus désastreuses ; le récit précise encore que « la raison de Pokou se mit à chavirer. Elle divaguait tantôt à voix basse, tantôt à tue-tête » (*Reine Pokou, concerto pour un sacrifice*, p. 67). Le choix que le peuple de

⁴³³ Bruce W. Willis, *The Adinkra dictionary, op.cit*, p. 62 pour les deux citations. Notre traduction de « *symbol of authority, greatness, prudence, firmness and magnanimity* ».

Pokou lui impose en vue de la liberté est un choix difficile auquel cette dernière ne peut vraisemblablement pas s'opposer. Et cette décision anéantit la princesse.

Véronique Tadjou, dans le chapitre quatre intitulé « Dans les griffes du pouvoir » (toujours dans la deuxième partie) de son roman *Reine Pokou, concerto pour un sacrifice*, propose une autre réécriture de l'histoire de Pokou qui se rapproche de celle du troisième chapitre. Dans ce chapitre quatre, Pokou est certes confrontée au mépris de son peuple lorsqu'ils se retrouvent face au barrage du fleuve Comoé en crue ; le récit précise que le peuple déclare : « nous n'aurions jamais dû mettre notre vie entre ses mains. Pokou a été mauvais juge » (*Reine Pokou, concerto pour un sacrifice*, p. 76). Cependant, le peuple n'exige rien de Pokou lorsque le prix de la traversée est révélé par le grand prêtre. La décision et le choix sont présentés de prime abord comme des initiatives personnelles de Pokou qui, juste après avoir pris connaissance de l'action à poser pour gagner la rive opposée, « déjà, [...] s'avavançait lentement en poussant son fils devant elle. Son visage port[an]t une expression terrifiante » (*Reine Pokou, concerto pour un sacrifice*, p. 76). C'est à travers une conversation entre Karim, l'un des membres du cortège des fugitifs, et Pokou que la véritable motivation de celle-ci est révélée au lecteur. Alors que Karim utilise l'argument religieux de la sacralité de la vie pour convaincre Pokou qu'elle fait un mauvais choix en décidant de sacrifier son fils, celle-ci lui fait comprendre qu'elle n'a aucune autre alternative. Pour le persuader elle a recours, elle aussi, à l'argument religieux. De leur conversation nous retenons les répliques suivantes :

[- Karim :] Arrêtez ! Au nom d'Allah, le Tout-puissant ! [...] Abraha [Pokou], tu sais bien que la vie est sacrée. Dieu nous la donne et il n'appartient qu'à lui seul de nous la retirer. [...] Je t'en supplie ne commets pas une faute irréparable !

[...]

[- Pokou :] Qui es-tu pour vouloir contrarier publiquement **la volonté des dieux** ? Je suis la mère de l'enfant et je l'aime mais tu dois savoir **qu'il ne m'appartient pas**. [...] Je **dois** le sacrifier. [...] Seuls les dieux **peuvent** nous venir en aide. **Nous ferons ce qu'ils demandent**⁴³⁴. (*Reine Pokou, concerto pour un sacrifice*, pp. 77-78)

Cette conversation révèle que Pokou se retrouve face à un choix qui lui est imposé. Ici, selon elle, ce sont "les dieux" qui exigent d'elle ce sacrifice. L'emploi des verbes modaux "devoir" et "pouvoir" par Pokou au cours de cette conversation à vocation persuasive vient montrer la nature des relations qui existent entre Pokou, son peuple et leurs dieux. Face à la

⁴³⁴ Nous soulignons les mots et expressions en gras.

situation difficile que vit le peuple en fuite, Pokou reste persuadée de la capacité et des compétences de leurs dieux à leur venir en aide. Cette assertion peut se justifier à partir de la nature même des dieux ainsi que leurs attributions. En effet, considérés comme des êtres supérieurs à l'homme, les dieux sont dits capables d'agir sur les hommes. Du fait qu'ils sont perçus comme étant au-dessus d'eux, les dieux posséderaient une faculté d'ingérence illimitée dans la vie des hommes. Dans cette relation, les dieux, forts de leur nature, décident et les hommes à cause de leur faiblesse s'exécutent ; ils restent dans la sujétion. Ainsi entre les dieux et les hommes existe-t-il une relation complexe de dépendance, d'aptitude et d'obligations. Dans l'argumentaire de Pokou, le caractère incontestable de la faculté inaltérable des dieux à les sauver est renforcé par l'emploi de l'épithète "seuls", qui se double d'une valeur adverbiale dans la phrase suivante : « seuls les dieux peuvent nous venir en aide » (*Reine Pokou, concerto pour un sacrifice*, p. 78). En dehors de ces derniers, aucun salut n'est envisageable, voire possible selon Pokou. La contrepartie, l'élément déclencheur de cette aide réside dans l'engagement du peuple à fournir certains efforts, afin de contenter les dieux. Ces efforts, se présentent comme un "devoir-faire" mis en évidence par l'emploi du verbe « devoir » dans la phrase : « je dois le sacrifier » (*Reine Pokou, concerto pour un sacrifice*, p. 77). Le sacrifice du fils est présenté comme une obligation imposée à Pokou par les dieux, une véritable coercition. Pokou ne sacrifie pas délibérément son fils, elle le fait uniquement parce que les dieux semble attendre d'elle ce sacrifice. Et, la conséquence de ces rapports complexes entre Pokou, son peuple et leurs dieux se trouve résumée dans la dernière phrase de sa conversation avec Karim : « nous ferons ce qu'ils demandent » (*Reine Pokou, concerto pour un sacrifice*, p. 78). La présence du symbole *Gye Nyame* au début de ce chapitre peut être perçue comme l'idée de cette suprématie des dieux⁴³⁵.



GYE NYAME
(114)

⁴³⁵ La religion occupe une place très importante dans la culture traditionnelle ashanti qui en plus d'un dieu suprême, possède plusieurs dieux "annexes". Voir R. S. Rattray, *Ashanti*, Oxford, Oxford University Press, 1923.

Selon *The Adinkra dictionary*, *Gye Nyame*, qui signifie "seul Dieu", ou "excepté Dieu", est le « symbole de l'omnipotence, de l'omniprésence et de l'immortalité de Dieu »⁴³⁶. Toujours selon ce dictionnaire, *Gye Nyame* « est considéré comme l'un des symboles spirituels Akan les plus importants »⁴³⁷. Il illustre l'adhésion du peuple Akan à la toute-puissance des dieux. Une toute-puissance dont la conséquence sur les hommes est cette crainte que ces derniers éprouvent vis-à-vis de ces dieux. Car, selon la philosophie akan, « l'on ne doit rien craindre excepté l'Être Suprême »⁴³⁸. Ainsi, à cause de ses croyances, Pokou ne peut ni refuser ni s'opposer au sacrifice de son enfant dès lors que cet acte apparaît comme une décision des dieux de sa tribu.

La volonté de ses dieux est présentée comme la seule voie à suivre, à respecter. Ce point de vue porté sur le sacrifice de Pokou, au sein de ce chapitre quatre intitulé « Dans les griffes du pouvoir » du livre de Véronique Tadjou, est celui qui ressort également dans le film *Pokou, princesse ashanti*. Dans cette version que propose le réalisateur Abel Kouamé, tous les actes que pose la princesse Pokou lui sont dictés par son génie dénommé "le génie de l'air". Ce génie est représenté par une statue, précisément une poupée ashanti tenant entre ses mains un bébé. À trois reprises ce génie s'adresse à Pokou. La première et la dernière prise de contact ont pour but d'informer Pokou de deux opportunités. Cette idée est mise en évidence par l'emploi des expressions : « le moment est venu... » et « il est temps de... » par le génie lors de ses apparitions. Une analyse des différents messages du génie au cours de ces trois apparitions révèle qu'il lui confie une mission et que chacune de ses apparitions représente une étape importante de cette mission. En effet, la première étape de cette mission qu'il confie à Pokou consiste à « être la mère de [son] peuple »⁴³⁹ (*Pokou, princesse ashanti* [33 mn09s]), en l'occurrence le peuple ashanti. Le génie transmet par la même occasion à Pokou l'enfant qu'il porte. Pour mener à bien cette mission une autre étape s'impose et la consigne adressée à Pokou est claire : « libère le guerrier N'Zi, libère mon peuple » (*Pokou, princesse ashanti* [44mn]). Après toutes les péripéties, lors de l'ultime étape de l'exode de la faction du peuple ashanti dirigé par Pokou, alors que le doute et la peur s'installent face à l'obstacle de la

⁴³⁶ Bruce W. Willis, *The Adinkra dictionary*, op.cit, p. 114. Notre traduction de « *symbol of the omnipotence, omnipresence and immortality of God* ».

⁴³⁷ *Ibid*, p.115. Notre traduction de « *Gye Nyame [...] is revered as one of the highest Akan spiritual symbols.* ».

⁴³⁸ *Ibid*, p.115. Notre traduction de « *one is not afraid of anything except the Supreme Being.* »

⁴³⁹ Dans le récit filmique, le génie utilise le possessif "mon" lorsqu'il parle du peuple. Il souligne ainsi un rapport d'appartenance.

traversée, le "génie de l'air" intervient encore une fois : « Pokou, tu as accepté de porter mon nouveau peuple, le temps est venu de le mettre au monde » (*Pokou, princesse ashanti*, [54mn-5407s]). À la suite de cette déclaration du génie, Kouakou Dakon, le fils de Pokou, qui jusque-là est reconnu par tous comme un enfant qui ne pleure jamais, se met à pleurer pour la première fois (*Pokou, princesse ashanti*, [54mn10s-54mn15s]). Ces pleurs aussi soudains qu'inattendus semblent transmettre un message que Pokou, à travers son expression faciale, laisse sous-entendre qu'elle comprend parfaitement. Ainsi, la princesse semble agir uniquement sous l'impulsion de son génie, le "génie de l'air". La majorité des actes décisifs que Pokou pose dans le film *Pokou, princesse ashanti* ne sont en fait que le résultat de l'obéissance qu'elle témoigne à son génie. *Gye Nyame*.

Cependant le chapitre quatre « Dans les griffes du pouvoir » (de la deuxième partie) du livre *Reine Pokou, concerto pour un sacrifice* de Véronique Tadjou revêt une certaine particularité. Après avoir présenté cet argument du sacrifice comme étant une volonté des dieux, ce chapitre questionne de nouveau l'acte sacrificiel de Pokou. Le récit se poursuit en révélant que :

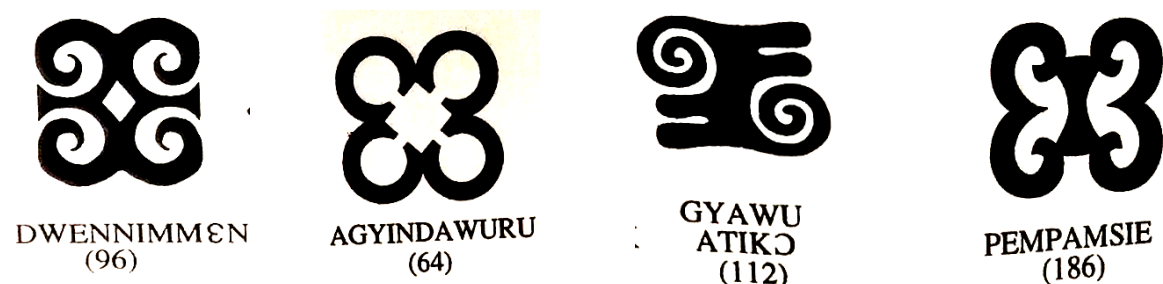
Pokou convoitait le pouvoir depuis longtemps. Elle s'en était approchée pas à pas, avec détermination, sachant qu'il lui faudrait un jour renoncer à tout pour l'obtenir. Maintenant, elle devait le saisir, il était là, devant elle. Son destin était de devenir reine. L'Oracle l'avait prédit, le devin l'avait vu, le peuple le souhaitait. (*Reine Pokou, concerto pour un sacrifice*, p. 80).

En effet, une autre motivation de l'acte de Pokou se dessine en filigrane dans cet autre chapitre du roman de Véronique Tadjou. C'est la soif de pouvoir qui anime Pokou ; son seul objectif est de gouverner cette faction du peuple en fuite. Le récit présente son désir de réaliser ce rêve comme tellement fort au point où elle se montre intransigeante lorsqu'il s'agit de justifier sa décision. Elle n'hésite pas à affirmer par exemple « je suis Abraha Pokou, descendante d'une lignée royale. [...] On ne donne jamais assez [pour atteindre ses objectifs]. Je dois faire ce sacrifice et personne ne pourra m'en empêcher ! » (*Reine Pokou, concerto pour un sacrifice*, pp. 77-78). Ainsi, ici, le dieu qu'évoquait Pokou dans les pages précédentes peut métaphoriquement être assimilé à la quête effrénée du pouvoir, au désir de régner, à la volonté de passer du statut de princesse à celui de reine nonobstant le prix à payer. C'est ce seul "dieu", le pouvoir en l'occurrence, que Pokou semble avoir honoré.

Il ressort de l'analyse de ces réécritures faites par Véronique Tadjou dans son roman *Reine Pokou, concerto pour un sacrifice*, que l'histoire de Pokou et plus particulièrement son

sacrifice a énormément marqué cette auteure. Cette dernière, pour mieux comprendre l'histoire de Pokou, a recours à la culture ainsi qu'à la philosophie du peuple Akan par le biais des symboles *Adinkra*. De plus, par leur présence liminaire à chacun des chapitres du texte et grâce aux rapports étroits qu'ils entretiennent avec les chapitres qu'ils introduisent, ces symboles *Adinkra* permettent au livre *Reine Pokou, concerto pour un sacrifice* de Véronique Tadjo de se doter d'une dimension intermédiaire.

Par ailleurs, le recours aux symboles *Adinkra* comme éléments d'ancrage culturel lors de la réécriture de la légende de la reine Pokou n'est pas l'apanage de Véronique Tadjo. Ces symboles sont également présents dans le film *Pokou, princesse ashanti*. Dans celui-ci, du fait du média choisi, en l'occurrence le cinéma d'animation, qui permet une narration basée sur la monstration, les éléments ancrant le récit dans sa culture sont plus perceptibles. Les symboles *Adinkra* y sont omniprésents et constituent essentiellement les éléments du décor du palais de l'Ashantehene⁴⁴⁰. En effet dans le film, le palais du roi prend les allures d'un véritable musée de la philosophie ashanti. Les symboles *Dwennimmen*, *Agyindawuru*, *Gyawu Atikɔ* et *Pempamsie*



sont convoqués au niveau de l'architecture et ornent les murs de la demeure royale. *Dwennimmen* signifie « les cornes du bélier »⁴⁴¹ et symbolise « la force (dans l'esprit, le corps et l'âme), la sagesse, l'humilité, et l'apprentissage »⁴⁴². *Agyindawuru* représente « le gong d'Agyin, un fidèle serviteur du roi »⁴⁴³ ; il symbolise « la fidélité, la vigilance et la conscience

⁴⁴⁰ Le mot *Ashantehene* signifie le "roi des Ashanti". Il est composé du mot "Ashanti" et du mot "hene" qui signifie "chef" ou "roi". Voir *The Adinkra dictionary, op. cit*, Gérard Pescheux, *Le royaume Asante (Ghana), parenté, pouvoir, histoire, XVII^{ème}-XVIII^{ème} siècles*, Paris, Karthala, 2003.

⁴⁴¹ Bruce W. Willis, *The Adinkra dictionary, op.cit*, p. 96. Notre traduction de : «ram's horn ».

⁴⁴² *Ibid*, p. 97. Notre traduction de « symbol of strength (in mind, body and soul), humility, wisdom and learning ».

⁴⁴³ *Ibid*, p. 64. Notre traduction de « the gong of Agyin, the faithful servant ».

professionnelle »⁴⁴⁴. Le symbole *Gyawu Atikɔ*, littéralement « l'arrière de la tête de Gyawu [ou encore] la coiffe de Gyawu »⁴⁴⁵, est quant à lui la reproduction « de la coiffure portée par les préposés du roi, les fonctionnaires royaux ainsi que le personnel qui aide la famille royale, des personnes très proches du roi et des plus fiables »⁴⁴⁶. Enfin le symbole *Pempamsie* a deux interprétations. Par sa forme qui s'apparente aux maillons d'une chaîne, il souligne l'importance de chaque individu au sein d'une société dans la mesure où chaque individu est perçu comme un maillon de cette chaîne qu'est la société. Outre cette idée de lien social, *Pempamsie* représente également la détermination, le courage, la promptitude et une volonté inébranlable⁴⁴⁷.

Plus que de simples éléments d'embellissement du palais, ces *Adinkra* constituent un véritable discours sur le lieu et ses occupants. Ornés de ces symboles, les murs du palais deviennent des supports médiatiques. Ils véhiculent différentes images de la royauté. La convocation des symboles *Adinkra* dans l'architecture, dans le film *Pokou, princesse ashanti* d'Abel Kouamé, ne se limite pas au décor des murs. La conception des bâtiments ainsi que le mobilier et la décoration intérieure en sont inspirées. En effet, le plan du palais royal est une reproduction du *Fi-hankare* qui est le symbole de la fraternité, de la sécurité et de la solidarité⁴⁴⁸. Dans la salle du palais d'audience du roi, l'*Akofena* se trouve suspendu juste derrière le siège royal. Ces deux sabres entrelacés représentent l'autorité de l'État, la légalité ainsi que la légitimité des lois, tout en commémorant les héros morts pour le royaume⁴⁴⁹.

⁴⁴⁴ Bruce W. Willis, *The Adinkra dictionary*, op.cit, p. 65. Notre traduction de « *symbol of faithfulness, alertness and dutifulness* ».

⁴⁴⁵ *Ibid*, p. 112. Notre traduction de « *the back of Gyawu's head* ».

⁴⁴⁶ *Ibid*, p. 113. Notre traduction de « *hairstyle [...] worn by the king's attendants, royal fonctionaries and staff that assisted the king's family, they were the closet people to the king and the most trusted* . ».

⁴⁴⁷ *Ibid*, p. 187.

⁴⁴⁸ *Ibid*, p. 106.

⁴⁴⁹ *Ibid* p. 68.



Photogramme du film *Pokou, princesse ashanti*. L’Ashantehene Opokou Warè assis sur son Trône derrière lequel on aperçoit le symbole *Adinkra Akofena*.

Les symboles *Dwennimmen* et *Pempamsie*, par exemple, transmettent l’image de ce que doit être un bon roi, en mettant en évidence les qualités et les valeurs attendues de celui-ci. Tandis que les autres peuvent être perçus comme l’illustration des relations que le roi doit entretenir avec ses collaborateurs et son peuple, ou encore la conception de la société.

De plus, d’autres éléments du film ont un lien avec les symboles *Adinkra* et d’une manière plus large, avec la philosophie akan. Par exemple, l’*Adinkrahene* est associé à la poupée ashanti qui représente le génie de Pokou. Cette association contribue à souligner l’idée de la grande sagesse attribuée aux dieux.



Photogramme du film *Pokou, princesse ashanti*. Le génie protecteur de Pokou apparaît très souvent dans la métaphore d’un tourbillon, dont les spirales infinies rappellent le symbole *Adinkrahene*.

L'énonciation de plusieurs proverbes dans le récit filmique vient renforcer leur place dans la philosophie akan. En fait, tout comme l'*Adinkra*, les proverbes représentent un autre lieu d'expression de la sagesse et de la vision du monde par le peuple ashanti⁴⁵⁰. Par exemple la phrase « on ne teste pas la profondeur d'une rivière avec les deux pieds » (*Pokou, princesse Ashanti* [41mn48s]), dite par le chef du conseil de Anciens, le notable Yao Gnamien, est une invitation à faire preuve de prudence en toute situation tel que le préconise l'*ɔdenkyem*. Et, pour sa part, cette autre phrase du même personnage « regarde ton passé et tu y verras ton avenir » (*Pokou, princesse Ashanti* [44mn01s]), est un rappel du *Sankofa*.

Outre ces symboles *Adinkra*, d'autres éléments culturels sont convoqués. Au nombre de ceux-ci figure le générique de début du film. Ce générique consiste non pas en une musique, mais en ce récit :

Depuis des générations, notre peuple résiste aux divisions et aux exodes. Nous avons bâti puis quitté *Ahoughnan Ahoughnan*, l'empire aux pyramides. *Gnamien Pkli*, Dieu, nous a alors guidés et rassemblés autour du tabouret sacré du grand roi Oséi Tutu. C'est là qu'il a relevé aux anciens qu'un enfant au destin exceptionnel viendrait poursuivre la grande marche du vaillant peuple ashanti.

Ce récit retrace l'histoire du peuple ashanti en en mentionnant le passé marqué par divers exodes et en soulignant leur unification autour du roi Oséi Tutu et de son tabouret royal sacré⁴⁵¹. Le générique prend dès lors les allures d'un récit historique qui rappelle des faits, des personnages ainsi que des objets ayant tous une importance considérable dans l'histoire et l'identité du peuple ashanti. Ils viennent aider à fixer le cadre spatio-temporel du récit filmique.

En plus de ce générique, le style vestimentaire des personnages du film, notamment des personnages nobles⁴⁵², est lui aussi représentatif de la culture ashanti. Ces personnages sont, pour la plupart, vêtus de pièces d'étoffe appelées *kenté* (ou *kita*). Le *kenté* est un tissu décoré de divers motifs ; il est confectionné à l'aide de toile de coton. La fabrication du *kenté*

⁴⁵⁰ Denys Ferrando-Durfort dans *Pokou la fondatrice*, *op. cit.*, évoque également l'importance des proverbes chez les Ashanti. Il souligne que « les proverbes [...] contiennent toute la philosophie akan. », p. 20.

⁴⁵¹ Pour plus d'informations sur la formation du peuple ashanti, voir entre autres W. Bruce Willis, *The Adinkra dictionary*, *op. cit.*, pp. 10-22, R. S. Rattray, *Ashanti*, *op.cit.*; Robert B. Edgerton, *The fall of the Asante Empire, The Hundred-year war for Africa Gold Coast*, *op.cit.*, ou encore David Owusu-Ansah, *Historical Dictionary of Ghana, Third Edition*, *op.cit.*

⁴⁵² Nous entendons par l'expression "personnages nobles" les membres de la famille royale, les personnages proches des familles royales.

nécessite un grand savoir-faire, car aux origines il était exclusivement destiné au roi et à la famille royale. Il est, pour cette raison, perçu comme un textile très prestigieux⁴⁵³. Ces tissus interviennent également dans la décoration intérieure telle que dans celle de la chambre de Pokou ou encore celle de la salle d'audience du palais royal. Ils se présentent aussi comme des discours qui permettent de déterminer les classes et les rangs sociaux en présence dans le récit. Tous ces accessoires sont très représentatifs de l'aire culturelle présentée dans le film.

Par ailleurs, la société mise en scène dans le film *Pokou, princesse ashanti*, est une société matrilineaire, comme nous l'explique le personnage Kouadio Tê. Ce dernier ne comprenant pas la stratégie élaborée par son père Kongouè Bian pour s'emparer de manière illicite du pouvoir, juge nécessaire de lui (ré)expliquer le mode de succession en vigueur dans le royaume ashanti : « c'est la place de Dakon que tu veux, non ? C'est lui qui va devenir le roi ! Le général [Ofoin Sran] est de la famille royale. Mais lui, il est le fils d'un frère du roi. Alors que ce sont les fils des sœurs du roi qui héritent du trône. Papa, pour une fois, tu t'es trompé !!! » (*Pokou, princesse ashanti* [25 mn 40s]).

À ce régime socio-politique matrilineaire s'ajoutent d'autres catégories socio-politiques qui contribuent à la fixation du cadre spatio-temporel du récit filmique d'Abel Kouamé. Parmi celles-ci, le conseil des Anciens, la reine-mère ainsi que le porte-parole du roi. Le pouvoir politique est détenu par un roi désigné par un conseil. En dépit de la suprématie du roi, le modèle de gouvernance royale Ashanti du XVIII^{ème} siècle est celui d'une gestion collective du pouvoir. Cette gestion collective est détenue par une structure nommée le "Conseil des Anciens" qui a la charge de désigner le roi et de l'assister dans ses fonctions. Le Conseil des Anciens est décrit et présenté dans le film *Pokou, princesse ashanti* comme la structure politique la plus importante. C'est à lui que revient la prise de toutes les décisions politiques. L'importance du Conseil des Anciens dans la culture ashanti peut se percevoir à travers son inscription au sein de la vision du monde ashanti. Un symbole *Adinkra* lui est consacré. Il s'agit du symbole *Kronte ne Akwamu*. Selon Bruce Willis, deux proverbes ashanti sont souvent associés au *Kronte ne Akwamu*. L'un suppose qu'« une seule tête ne peut pas constituer le Conseil (des Anciens) » et selon l'autre, « deux têtes valent mieux qu'une seule »⁴⁵⁴. Des variantes de ces proverbes sont souvent convoqués dans le récit filmique,

⁴⁵³ Même si au fil des années, le *kenté* semble s'être décroisé, grâce à des confections de moindre qualité, le véritable *kenté* reste un tissu destiné à une classe sociale financièrement aisée.

⁴⁵⁴ Bruce W. Willis, *The adinkra dictionary*, op. cit., pp. 122-123. Willis précise également que « *Kronte ne Akwamu* is the adinkra symbol of the historic council that Osei Tutu, the Asante king who united the Asante to

notamment par le roi et le personnage Yao Gnamien pour souligner ou rappeler, non seulement, l'importance et la place de cette structure politique qu'est le Conseil, mais aussi et surtout, pour marquer leur adhésion au fonctionnement de la société selon ce modèle de gouvernance⁴⁵⁵.

À côté du roi et du Conseil des Anciens émerge une autre figure socio-politique, celle de la reine-mère. Dans le film *Pokou, princesse ashanti* d'Abel Kouamé, le personnage de la reine-mère apparaît brièvement et ne prend presque jamais la parole. Cependant sa simple présence constitue un élément clé. Sœur, tante, ou mère du roi, la reine-mère, encore appelée *Ashantehemaa*, peut être considérée comme la seconde figure politique de nombreuses royautes akan dont les ashanti. Elle joue le rôle de conseillère du roi et assure l'intérim de ce dernier, en cas d'absence, à la tête du Conseil. La reine-mère veille aussi au bien-être du roi. Et, dans le processus de succession très complexe du royaume ashanti, elle joue également un rôle primordial quant au choix du nouveau roi⁴⁵⁶.

Le porte-parole du roi, encore appelé *l'okyeame* dans la culture ashanti, est lui aussi une figure importante dans l'organisation politique et sociale ashanti. Dans cette culture où le roi ne s'exprime jamais en public, car la tradition orale lui attribue des qualités divines, le porte-parole devient sa voix devant son peuple. Ainsi, se fondant sur le modèle selon lequel les dieux ne peuvent s'adresser aux humains qu'à travers des personnes habilitées, notamment les prêtres et prêtresses, le porte-parole se présente comme le relais de la parole du roi auprès du peuple. Toujours selon cette tradition orale, si jamais le roi s'adressait directement à son peuple, un grand malheur frapperait le royaume tout entier. De ce fait, le porte-parole est-il cette figure médiane, cette figure de l'entre-deux, qui aide au bon équilibre de la société ashanti⁴⁵⁷. Sa présence dans le film contribue à présenter une image réaliste du roi ashanti.

the Asante confederation, created (...) with different units of government that complemented each other militarily and politically. (...) The Kronte ne Akwamu council helped to establish a cohesive Akan system of government. »

⁴⁵⁵ Le chef du Conseil des Anciens, Yao Gnamien rappelle au personnage Kongouè Bian, lui aussi membre du Conseil, que « la sagesse dit qu'une seule tête ne peut décider pour tous. Tous les membres du Conseil doivent être présents pour des sujets comme celui-là. », (*Pokou, princesse ashanti*, [5mn48s-5mn54s]).

⁴⁵⁶ Voir Véronique Tadjó, *Reine Pokou*, op. cit ; Gerard Pescheux, *Le royaume asante (Ghana), parenté, pouvoir, histoire : XVII^{ème}-XVIII^{ème} siècle*, op. cit ; David Owusu-Ansah, *Historical Dictionary of Ghana, Third Edition*, op.cit.

⁴⁵⁷ Ces détails et explications nous ont été fournis par M. Assanvo Kadjo, originaire de la ville d'Aboisso, il appartient à l'ethnie Agni du grand groupe Akan.

Ces éléments culturels et ces catégories socio-politiques relatifs à la culture ashanti, recensés dans le film *Pokou, princesse ashanti* d'Abel Kouamé participent au renforcement du cadre du récit filmique. Ici, le choix de narration du réalisateur consiste en une reconstitution de l'histoire de Pokou⁴⁵⁸. Dans un pareil choix le rôle des éléments spatio-temporels se révèle être très important car ils aident à la création de l'effet de réel ; à la mise en place du vraisemblable. Par la convocation de ces différents éléments culturels tels que les proverbes, les symboles *Adinkra*, les tenues vestimentaires ainsi que les figures socio-politiques présentées, cet effet de réel est créé dans ce film d'Abel Kouamé.

Si jusque-là, le film tend, grâce aux éléments ci-dessus mentionnés, à entretenir des relations avec les autres versions de l'histoire de la reine Pokou d'une part et, d'autre part, observe une certaine "conformité" avec la culture ashanti dans laquelle il s'origine, de nombreux autres éléments en font une réécriture unique.

LA CRÉATIVITÉ

L'un de ces éléments est la temporalité à l'œuvre dans le récit filmique. Si le cadre spatial semble "vraisemblable", le cadre temporel, quant à lui, pourrait susciter le doute chez le (télé)spectateur. Selon de nombreuses sources historiques, l'histoire de la reine Pokou s'est déroulée au XVIII^{ème} siècle et, la version de cette histoire que propose le réalisateur Abel Kouamé se situe à cette époque. Pourtant elle convoque diverses techniques médiatiques modernes qui sont inconnues à cette époque sur le continent Africain. Ces techniques sont pour la plupart portées et introduites par un personnage du film, l'*okyeame*, le porte-parole du roi.

La fonction de porte-parole du roi dans la tradition ashanti du XVIII^{ème} siècle (et même dans certaines royautés akan de la période contemporaine) est une fonction très stratégique. N'est pas porte-parole royal qui le veut. Ce métier demande un apprentissage

⁴⁵⁸ À la différence, par exemple, du type de narration adopté dans le film *Keïta ! L'héritage du griot* de Dani Kouyaté. (1997). Ce film met en scène deux récits filmiques qui se rejoignent et se complètent. Nous avons d'une part, l'histoire du petit Mabo, enfant citadin scolarisé à l'école occidentale et vivant avec sa famille, à qui le griot Djeliba entreprend d'enseigner son Histoire, son passé, en lui racontant la vie de ses ancêtres Naré Khon Faghan Konaté et son fils Soundjata Kéïta. Dans le film, le récit de Soundjata à vocation à être "dit" par Djeliba même si certaines scènes de ce récit s'imbriquent dans le récit du quotidien de la vie de Mabo et de sa famille, donnant ainsi au film *Keïta ! L'héritage du griot* une structure enchâssée.

particulier, il exige de celui qui l'exerce, de l'éloquence, un grand sérieux et une très grande conscience professionnelle⁴⁵⁹. Dans le film *Pokou, princesse ashanti* d'Abel Kouamé, le traitement de ce héraut s'oppose très fortement à ce que sa société attend de lui. Il est présenté comme un personnage loufoque⁴⁶⁰. En effet, ce personnage qui a pour fonction de transmettre publiquement les paroles du roi va, à plusieurs reprises, dans le cadre de l'exécution de ses tâches, adopter des postures ou poser des actes contraires à son image. À travers ses différentes prises de parole, le personnage du porte-parole royal fait indirectement allusion à des pratiques médiatiques que nous pourrions qualifier de "non identifiées" (PMNI⁴⁶¹), particulièrement concernant l'époque à laquelle le récit est censé se dérouler⁴⁶². Par exemple, dans la séquence de la réception de la délégation Sefwi (*Pokou, princesse ashanti* [08mn30s-09mn51s]) et dans celle de l'intronisation du nouvel *Ashantehene* Ofoin Sran (*Pokou, princesse ashanti* [35mn34s-37mn10s]), alors qu'on attend du porte-parole une prise de parole bien maîtrisée et fluide, celui-ci va commettre de nombreuses erreurs qui consistent notamment à employer des mots inadéquats ou encore à trébucher sur d'autres mots. Tandis qu'il est chargé de présenter les excuses du roi à la délégation Sefwi que le notable Kongouè Bian a offensée, le porte-parole tient les propos suivants : « Cher homologue Sefwi, *le roi me fait dire, de dire à la reine et toute sa délégation de l'excuser pour les propos maudits... hein ? Non ? Pour les propos diaboliques... non ? Oui ! Oui ! Oh ! Oui ...oui ! Pour les propos déplacés du doyen Kongouè Bian.* » *Pokou, princesse ashanti* [09mn24s-09mn39s]). La cérémonie d'intronisation du nouvel *Ashantehene* Ofoin Sran quant à elle ne se déroule pas mieux. La présentation du nouveau roi par le porte-parole se révèle être une épreuve assez laborieuse pour ce dernier comme le prouve son discours : « *Vive l'Ashan.... Vive l'Ashan... Ah ! Ce mot me fatigue tellement... il me fatigue ! Il me fatigue ! Bon... concentration, concentration, concentration... c'est parti ! Vive l'Ashantehene Ofoin Sran !!!* » (*Pokou,*

⁴⁵⁹ Selon M. Assanvo Kadjo, aucune erreur de langage dans la transmission des propos du roi et au roi n'est pardonnée. Le porte-parole ne doit jamais se tromper publiquement au risque de perdre la vie.

⁴⁶⁰ Les nombreuses erreurs qu'il commet dans l'exécution de ses tâches peuvent se justifier par une précision que ce personnage fait sur lui-même lorsqu'il se présente, il dit qu'il est un « porte-parole stagiaire ».

⁴⁶¹ Par l'acronyme "PMNI", calqué sur le modèle de l'acronyme OVNI, nous entendons les Pratiques Médiatiques Non Identifiées, car nouvelles pour l'espace-temps dont il est question dans le film.

⁴⁶² Nous précisons que pour les scènes auxquelles nous faisons référence, nous sommes dans le temps du récit filmique (qui correspond au temps de l'Histoire) et non dans le temps de la réception du film (qui correspond à notre contemporanéité). Cette différenciation entre le temps du récit et le temps de sa réception se justifie par le fait que toutes ces pratiques "nouvelles" sont portées par un personnage de l'histoire et non dans le choix du réalisateur de raconter cette histoire.

princesse ashanti [35mn36s-36mn02s])⁴⁶³. Ces pauses réflexives, de même que ces hésitations que marque le porte-parole royal dans le but de chercher les mots et expressions adéquats, se perçoivent comme des moments "inédits" dans la fonction de porte-parole royal chez les Ashanti. De plus, lors de la transmission d'une annonce du roi aux habitants, le porte-parole commence ses propos en employant cette expression : « *Flash spécial ! Flash spécial ! Chut !* [En aparté] Ça c'est ma touche personnelle ! C'est un message de l'Ashantehene Ofoin Sran... » (*Pokou, princesse ashanti* [39mn51s-40mn 02s]).

Toutes ces pratiques utilisées par le porte-parole royal du film *Pokou, princesse ashanti* et qui s'opposent aux pratiques traditionnelles du porte-parole royal dans la culture ashanti se rapprochent en revanche de celles de certains médias modernes tels que le cinéma, la télévision et la radio. En effet, nous pouvons apercevoir dans les pratiques du porte-parole de ce film tous les balbutiements à l'œuvre dans l'élaboration de certains programmes de ces médias.⁴⁶⁴ Par exemple les deux scènes de reprises et de balbutiements (*Pokou, princesse ashanti* [08mn30s-09mn51s] et [35mn34s-37mn10s]), font penser aux enregistrements des émissions destinées à être montées pour une diffusion ultérieure ou encore au tournage des films. Au cours de ces enregistrements, des tâtonnements de ce genre sont visibles (notamment par l'équipe de tournage) et sont, de nos jours, de plus en plus considérés comme faisant partie intégrante de ces émissions.⁴⁶⁵ De plus, la mention "flash spécial" (*Pokou, princesse ashanti* [39mn51s-40mn 02s]), peut être interprétée comme une allusion très claire faite à un type d'émission que l'on retrouve à la télévision et à la radio. Dans l'un ou l'autre de ces médias, une émission "flash" ou un "flash spécial" désigne une séquence spontanée ayant pour but de donner une information importante de dernière minute.

⁴⁶³ Retranscriptions réalisées par nos soins. Nous soulignons les mots et expressions en italiques dans les relevés textuels.

⁴⁶⁴ Nous faisons allusion aux programmes préenregistrés pour la télévision et la radio, ainsi qu'aux tournages de films pour le cinéma dont la pratique médiatique autorise ces moments de balbutiements, de tâtonnements qui sont captés et acceptés par la caméra dans un premier temps avant d'être ensuite éliminés pour obtenir le produit final présenté aux téléspectateurs ou aux auditeurs.

⁴⁶⁵ Toutes ces scènes sont enregistrées au même titre que celles qui sont retenues pour la version finale. Elles sont de plus en plus considérées comme faisant partie intégrante de l'émission à laquelle elles appartiennent parce que de plus en plus des réalisateurs montrent ces ratés, ces déchets des coulisses qu'ils qualifient de « bêtisier » à leurs téléspectateurs. C'est le cas d'émission de divertissement telles que l'émission *The Voice* présentée par TF1 ou encore de clip-vidéos tels que celui de la chanson *Je suis chez moi* du rappeur Black M (2016).

Ainsi, dans toutes ces séquences énumérées ci-dessus, le porte-parole se pose en journaliste et l'espace du film se transforme pour quelques instants en un plateau de télévision ou de radio. Grâce à toute cette série d'imitations et d'allusions faites aux pratiques médiatiques, le *Pokou, princesse ashanti* prend une dimension intermédiaire supplémentaire et donne à voir une autre manifestation de ce qu'Irina Rajwesky nomme les « *intermediale Bezüge* », les « références intermédiales »⁴⁶⁶ qui produisent cet effet illusoire ou "als ob". Cette relation intermédiaire qui se crée dans ce film se révèle intéressante dans la mesure où, ce ne sont pas les procédés filmiques (du cinéma) qui imitent le fonctionnement d'autres médias tels que la télévision ou la radio. Ici, c'est le personnage du porte-parole royal qui, du fait de sa fonction de héraut, devient un média. Et, ce média fait allusion à d'autres médias qui n'existent pas encore à l'époque où se déroule le récit. Au cours de cette analyse, la substitution du personnage du porte-parole royal à un média trouve sa pertinence dans la définition qu'Irina Rajwesky donne au terme média. Selon elle, le média est « un ensemble de *moyens de communication et [un mode] d'organisation de [la] communication*. Le terme intègre tout un ensemble de techniques de communication allant des cultures orales et écrites jusqu'aux techniques modernes de médias de masse ou individuels »⁴⁶⁷. Ainsi, en tant que média, le porte-parole royal est régi par un ensemble de techniques qui lui imposent un "mode de fonctionnement". Toutefois, les exemples relevés démontrent que le personnage du porte-parole royal du film *Pokou, princesse ashanti*, essaye, voire adopte des modes de fonctionnement qui diffèrent des siens et qui sont propres à d'autres médias. Ce faisant, il entre en interaction avec ces médias ; il les imite. Cette imitation instaure dans le film une référence intermédiaire. Et, le résultat de cette convocation métaphorique de ces médias modernes par un média traditionnel, à une époque où ceux-ci n'existent pas encore, pose la question de leur naissance, de leur origine⁴⁶⁸.

⁴⁶⁶ Irina O. Rajewesky, *Intermedialität, op. cit.* La référence intermédiaire constitue avec la combinaison de médias et la transposition intermédiaire des « catégories d'analyse » que propose Rajewesky au concept d'intermedialité. Selon elle la référence intermédiaire désigne « le procédé par lequel une technique médiatique faire référence à une technique ou un système sémiotique intrinsèque à des sous-systèmes conventionnellement perçus comme propres à d'autres médias. [Avec la référence intermédiaire] un média n'est matériellement présent dans un autre que par sa définition et ses procédés. » P. 199. Voir aussi « le terme d'intermedialité en ébullition : 25 ans de débat », *Intermedialités*, Caroline Fischer, (Dir), Paris, société française de littérature générale et comparée, pp 19-53.

⁴⁶⁷ Irina O. Rajewesky, *Intermedialität, op. cit.*, p. 201. Nous soulignons les mots et expressions en italique.

⁴⁶⁸ Face au caractère ouvert que revêt le concept d'intermedialité dans la recherche, Jürgen E. Müller invite propose d'utiliser le concept d'intermedialité en vue d'étudier « l'histoire des médias comme [une] archéologie intermédiatique » dont l'axe de pertinence serait « une histoire rhizomatique liant les pôles de la technologie,

De ce fait, ces références intermédiaires utilisées par Abel Kouamé, le réalisateur du film *Pokou, princesse ashanti*, peuvent s'interpréter de deux façons qui finissent par se rejoindre. D'une part, le réalisateur crée l'illusion de ces médias contemporains dans un film dont la trame se déroule au XVIII^{ème} siècle et, nous pouvons voir, par ce choix, le désir d'y apporter une touche de modernité. D'autre part, ce recours aux procédés des références intermédiaires peut illustrer l'idée selon laquelle, à l'origine de ces médias modernes, figurent quelques innovations – autrement dit, l'insertion de quelques "touche[s] personnelle[s]" comme le dit le personnage du porte-parole du film *Pokou, princesse ashanti* – dans le fonctionnement d'un média traditionnel⁴⁶⁹. Cette idée peut nous conduire à aborder ce film comme une [ré]écriture de l'historiographie des médias modernes ou encore celle de leur « archéologie intermédiatique »⁴⁷⁰ pour employer le terme de Jürgen E. Müller.

Le bond dans le futur à l'œuvre dans le film *Pokou, princesse ashanti* d'Abel Kouamé ne se limite pas uniquement à l'allusion faite, par le personnage du porte-parole royal, à des médias qui n'existent pas encore à l'époque présentée dans le récit. Le mentor du notable Kongouè Bian, le "grand génie du feu", est lui aussi représenté sous une forme assez inédite pour l'époque à laquelle est censé se dérouler le récit. Le "grand génie du feu" est un robot qui semble tout droit sorti d'un film de science-fiction ou d'un jeu vidéo contemporain tel que la saga des *Transformers*⁴⁷¹. Sa structure éclectique se compose d'éléments d'art, d'instruments

des séries culturelles, des mentalités historiques et des pratiques sociales qui se situe dans un domaine autrefois considéré comme la chasse gardée de l'histoire générale ou contemporaine. » Jürgen E. Müller, « Vers l'intermédiarité, histoires, positions et options d'un axe de pertinence », dans *Médiamorphoses, D'un média... l'autre*, N°16, Paris, Armand Colin, pp. 99-110. Voir aussi « L'intermédiarité, une nouvelle approche interdisciplinaire : perspective théorique et pratique à l'exemple de la vision de la télévision », dans *Cinéma 10*, N° 2-3, printemps 2000, p. 105-134.

⁴⁶⁹ En postulant une telle lecture de ce choix des réalisateurs nous partageons le point de vue de J. E. Müller dans les deux articles cités ci-dessus. Notamment lorsqu'il dit que ce point de vue « implique que les histoires des dispositifs tels que la "télévision" ne peuvent se contenter de commencer au moment de leur apparition, de leur « naissance matérielle » [quelle qu'en soit la forme], mais doivent prendre en compte les premières esquisses utopiques et technologiques. Les visions et utopies des différents médias [...] et de leur fonction sociale s'avère alors être des amalgames de connaissances et d'idéologies historiques et technologies se mêlant aux désirs, aux besoins et aux utopies sociales. » Jürgen E. Müller, « Vers l'intermédiarité, histoires, positions et options d'un axe de pertinence », loc. cit, p. 105.

⁴⁷⁰ Jürgen E. Müller, « Vers l'intermédiarité, histoires, positions et options d'un axe de pertinence », loc. cit, pp. 104-105.

⁴⁷¹ L'univers des *Transformers* est une franchise médiatique créée en 1983 par deux entreprises productrices de jouets (Takara Tomy et Hasbro). Cette franchise a inspiré la création de comics, de dessins animés, de films, etc. Voir entre autres, le dessin animé *Transformers Armada* du réalisateur Hiedhito Ueda (2002). Ou encore la saga des *Transformers* du réalisateur Michael Bay, qui est une série de six films sortis chronologiquement en

de musique africains, de bijoux d'or ; tous ces éléments sont reliés entre eux par des blocs de pierre. La naissance de ce robot se fait de manière graduelle. Le (télé) spectateur le voit croître, grâce aux offrandes d'or que lui fait son serviteur Kongouè Bian au fil du film. Le "génie du feu" est une figure moderne (un robot) faite à partir d'éléments traditionnels (objets d'art et instruments de musique africains). Il représente la fusion de ces deux époques traditionnelle et moderne. Ce personnage, par son physique, apporte aussi une touche de modernité à la version que propose Abel Kouamé puisqu'il se fait la présence matérielle de notre époque contemporaine au sein de ce récit du XVIII^{ème} siècle ; il est porteur d'une autre lecture de l'histoire de Pokou que propose Abel Kouamé.

Tandis que Pokou et ses partisans sont à la recherche d'une solution face à l'épreuve de la traversée, ils sont rattrapés par Kongouè Bian grâce aux pouvoirs de son "grand génie du feu". Kongouè Bian, qui considère les fugitifs comme des « conspirateurs » (*Pokou, princesse ashanti* [50mn36s-51mn45s]) et leur acte comme « une rébellion » (*Pokou, princesse ashanti* [47mn28s-48mn37s]), est décidé à tout mettre en oeuvre pour les arrêter et les sanctionner. Dans le combat qui a lieu lors de la rencontre entre ces deux parties, Kongouè Bian, malgré l'aide de son génie, est vaincu. Le génie décide alors d'affronter personnellement Pokou et sa troupe. C'est à ce moment qu'il apparaît sous sa forme définitive et se dévoile publiquement.



Photogramme du film *Pokou, princesse ashanti* d'Abel Kouamé représentant le grand génie du feu.

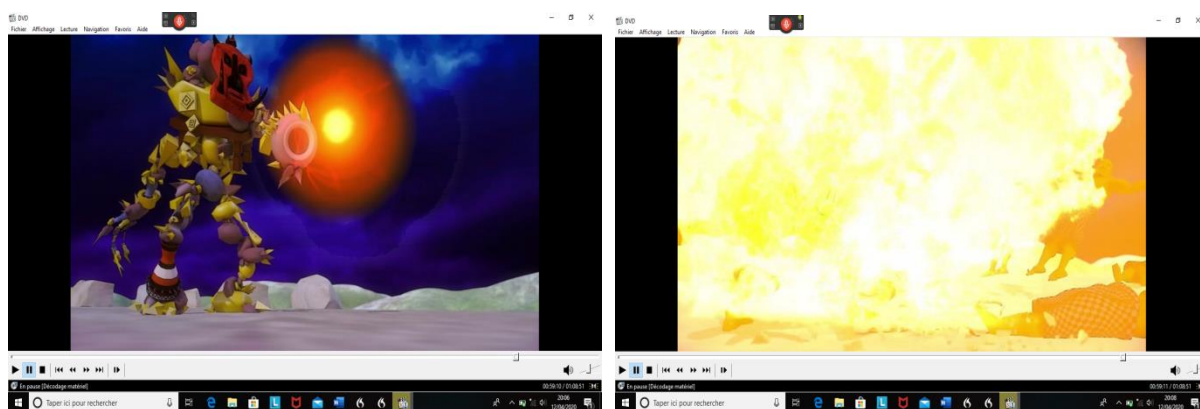
2007, 2009, 2011, 2014 et 2017. Le génie du feu du film d'animation *Pokou, princesse ashanti*, a quelques points de ressemblance avec Mégatron, l'un des personnages de la série. Mégatron est par ailleurs le chef des méchants, appelés les Decepticons.

Selon le récit, ce "génie du feu" serait un génie que Kongouè Bian aurait "adopté" au cours d'un voyage qu'il qualifie lui-même de « voyage de découverte » dans un lieu que le roi Opokou Waré nomme « le pays aux mille génies » (*Pokou, princesse ashanti*, [11mn52s-14mn02s]). Le génie du feu est alors une entité extérieure à l'espace culturel ashanti, c'est un étranger. Ces deux personnages sont unis, au départ, par un accord qui finit par se transformer en un rapport maître à esclave. Le génie est intéressé par les richesses du royaume Ashanti et Kongouè recherche le pouvoir politique, il ressent un désir insatiable de dominer. De ce fait, Kongouè n'hésite pas à accepter de piller la richesse du royaume ashanti ainsi que celle des royaumes qui lui sont annexés en échange du pouvoir que lui promet le génie du feu. D'ailleurs c'est ce dernier qui, de sa voix gutturale, fait connaître les clauses du contrat qui les lie. Au cours d'un entretien, il rappelle à Kongouè ce qu'il attend de lui : « Je veux de l'or. Je veux plus d'or et tu auras du pouvoir, tu auras plus de pouvoir. » (*Pokou, princesse ashanti*, [24mn55s-26mn56s]). Le génie du feu n'hésite pas à encourager le notable lorsque celui-ci lui ramène de l'or : « c'est bien Kongouè ! C'est bien ! [Voici] du pouvoir pour toi. Tu en auras plus avec beaucoup plus d'or » (*Pokou, princesse ashanti*, [37mn13s-38mn]). C'est cette quête effrénée du pouvoir et de l'or qui conduit Kongouè à fomenter les différents coups de force qui finissent par déstabiliser Kumasi avant d'entraîner le départ d'une partie du peuple ashanti. Jusque-là, dans cet accord bipartite, les intérêts de chacun semblent distincts et spécifiques. Kongouè Bian veut le pouvoir, il veut gouverner le royaume Ashanti⁴⁷², tandis que le génie du feu s'intéresse aux richesses – notamment l'or – qu'il peut tirer de ce royaume. Cependant, en s'attaquant directement à Pokou et ses partisans après la mort de Kongouè, le génie du feu montre que ses ambitions vont au-delà du simple pillage des ressources et des richesses du royaume Ashanti. Il est également motivé, tout comme Kongouè Bian, par un désir de dominer, voire de détruire pour s'approprier en plus des richesses le territoire ashanti. Ainsi son accord avec Kongouè se révèle-t-il n'être en réalité qu'un moyen de satisfaire ses propres désirs de domination. Cela se perçoit dans la phrase qu'il prononce lorsqu'il apparaît, après la mort de ce dernier, à Pokou et sa troupe. « Tu as échoué Kongouè, pas moi » (*Pokou, princesse ashanti*, [58mn20s]). Cette phrase montre que le projet de domination de Kongouè portait en réalité, en filigrane, celui du génie de feu qui

⁴⁷² Le rêve prémonitoire de Pokou concernant l'assassinat du roi, montre Kongouè qui tue l'actuel roi Opokou Waré et se proclame lui-même roi. (*Pokou, princesse ashanti*, [16mn54s-17mn36s]). De plus, ce désir de devenir roi est le sujet de presque toutes les conversations que Kongouè Bian a avec son fils Kouadio Tê.

est décidé à le réaliser en dépit de tout. Et, la première chose à faire semble être d'achever ce que Kongouè a entamé, à savoir tuer les fugitifs.

En outre, dans l'aspect physique hétérogène du personnage du génie du feu, un détail ne nous laisse pas indifférente. Ce personnage possède une arme à feu intégrée à son corps, dont il n'hésite pas à faire usage. Cette arme moderne diffère de celles dont dispose l'armée ashanti. Selon la version d'Abel Kouamé, cette armée est composée de trois factions utilisant chacune une arme spécifique : la garde royale constituée des archers, la faction des guerriers aux lances et celle des guerriers aux sabres. Ce relevé montre que le pouvoir militaire ashanti se caractérise par l'utilisation d'armes traditionnelles uniquement. La présence de cette arme à feu, tout en se différenciant de l'artillerie utilisée au sein du royaume ashanti met en évidence la présence, dans le film, d'une autre puissance militaire en l'occurrence celle des Occidentaux. Le génie du feu se présente alors comme une métaphore de l'Homme blanc⁴⁷³. Et, l'adjonction du complément du nom "du feu" au substantif "génie" peut se lire comme une métonymie des armes à feu et autres canons que l'Homme Blanc a introduit en Afrique



Photogrammes du film *Pokou, princesse ashanti* d'Abel Kouamé représentant le "génie du feu" qui fait usage de son arme à feu.

La version filmique de l'histoire de Pokou que propose le réalisateur Abel Kouamé attribue, métaphoriquement, un rôle capital aux Occidentaux dans la division du royaume ashanti. En effet, au-delà du désir de conquête et de pouvoir de Kongouè, c'est son pacte le génie du feu (qui peut être considéré comme une image de l'Homme Blanc) qui divise la

⁴⁷³ Au XVIII^{ème} siècle, les européens sont déjà présents sur les côtes africaines et prolifèrent dans le commerce triangulaire et la traite négrière. Voir Denys Ferrando-Durfort, *Pokou la fondatrice*, op. cit, Bruce Willis, *The Adinkra dictionary*, op. cit, pp.17-20, Gérard Pescheux, *Le royaume asante (Ghana) : parenté, pouvoir, histoire : XVII^e-XX^e siècles*, Paris, Karthala, 2003, David Owusu-Ansah, *Historical Dictionary of Ghana*, op. cit, Robert, B. Edferton, *The fall of the Asante Empire, the Hundred-year war for Africa's Gold Coast*, op.cit, R. Shuterland. Rattray, *Ashanti*, Oxford, the Clarendon press, 1923.

communauté. En adoptant une telle position sur le plan de l'interprétation de l'histoire de Pokou, le film d'Abel Kouamé s'éloigne des autres versions de l'histoire de Pokou figurant dans notre corpus⁴⁷⁴. Chez Bernard Dadié, le départ des fugitifs est motivé par l'arrivée soudaine d'ennemis qui menacent la vie du peuple baoulé. L'identité de ces ennemis n'est à aucun moment révélée dans le texte. Dans les différentes réécritures que propose Véronique Tadjou, la scission au sein du peuple ashanti est tantôt le résultat du contexte politique délétère en vigueur au sein du royaume Ashanti après la mort du roi Opokou Waré ; tantôt elle le fruit de l'ambition politique effrénée de Pokou. Ainsi au-delà de l'image d'un peuple qui se divise pour des questions de succession, nous pouvons lire une invitation faite par Abel Kouamé au (télé)spectateur à questionner le rôle réel des Occidentaux dans cette division sociale du royaume ashanti. "Tu as échoué Kongouè, pas moi", précise le génie du feu avant de se mettre en action dans la version d'Abel Kouamé.

Nous soulignons par ailleurs que même si elle ne lui en fait pas porter la responsabilité, Véronique Tadjou, dans son roman *Reine Pokou, concerto pour un sacrifice*, attire l'attention sur l'éventualité du caractère néfaste de l'installation des Occidentaux sur les terres du royaume ashanti. Pokou prévient le roi Opokou Waré en ces termes : « Fais attention, les Blancs installés sur la côte n'en veulent qu'à la richesse de tes mines d'or et aux esclaves que tu peux leur fournir. Ils sont insatiables. [...] Prends garde à toi, les longs fusils [...] demain, [...] pourraient être utilisés contre toi » (*Reine Pokou, concerto pour un sacrifice*, p. 21).

Hormis ces procédés qui modifient la temporalité à l'œuvre dans le film *Pokou, princesse ashanti*, l'objet du sacrifice, en l'occurrence le fils de Pokou, suscite également de nombreuses interrogations. En effet, dans le roman *Reine Pokou, concerto pour un sacrifice* de Véronique Tadjou – qui, comme celle du film fait débiter le récit avec la naissance de Pokou – la vie amoureuse de cette dernière ainsi que sa quête effrénée d'une progéniture occupe une place importante. Le texte « La légende baoulé » de Bernard Dadié passe, quant à lui, cette partie de la vie de Pokou sous silence ; l'écrivain la présente d'emblée comme la mère d'un prince. Et, la version filmique *Pokou, princesse ashanti* d'Abel Kouamé, pour sa part, se rapproche un tant soit peu de celle de Dadié dans la mesure où elle ne fait aucune

⁴⁷⁴ Dans la plupart des autres versions de cette histoire, c'est le contexte politique marqué par des violences et des querelles de succession qui justifie le départ de Pokou et des siens.

mention de la vie amoureuse de Pokou. Cependant, ce qui interpelle le (télé)spectateur, c'est le moyen par lequel Pokou obtient son enfant ainsi que le rapport qu'elle entretient avec ce dernier.

En effet, dans une scène du film d'Abel Kouamé qui dure trente (30) secondes (*Pokou, princesse ashanti*, [32mn30s-33mn]), le génie protecteur de Pokou, représenté par une poupée ashanti de fécondité tenant un bébé dans les bras, lui apparaît. Cette poupée délivre à Pokou un message à la fin duquel le bébé qu'elle tient se retrouve entre les mains de Pokou. Vu sous cet angle, l'enfant que reçoit Pokou est un don, il n'est pas le "fruit de ses entrailles". Cependant, lorsqu'elle est questionnée sur l'origine de cet enfant, Pokou garde le silence et quant elle se résout à en parler, ses propos ne semblent pas non plus satisfaisants, comme l'illustre cette conversation qu'elle a avec son protecteur, le notable Yao Gnamien :

[Pokou] : Je l'ai baptisé Kouakou Dakon [l'enfant] ! Regarde comme il est mignon ! Nanan Yao, tu sais pourquoi il ne pleure jamais ?

[Yao Gnamien] : Seuls les enfants des génies ne pleurent pas. Comment tu l'as eu ?

[Pokou] : Mais nanan, *pourquoi le génie m'aurait-il donné son enfant ?* (*Pokou, princesse ashanti*, [42mn42s-43mn02s]⁴⁷⁵).

La dernière réplique de Pokou semble traduire une déni de la scène de la transmission du bébé à Pokou par le génie (*Pokou, princesse ashanti*, [32mn30s-33mn]). Si la question, telle que formulée, pourrait de prime abord exprimer un étonnement vis-à-vis de l'idée sous-entendue dans la réplique de Yao Gnamien selon laquelle l'enfant de Pokou serait celui d'un génie, c'est l'emploi du conditionnel passé "aurait donné", par Pokou, qui instaure l'idée de la négation, du refus de cette éventualité. La réplique de Pokou ne s'instaure pas dans une démarche visant à trouver les raisons de ce geste de la part de la statue. Elle rejette cette idée selon laquelle le bébé provient de la statue. Et, pour marquer sa position, lorsqu'il s'agit de parler de ce dernier, elle utilise des expressions telles que "mon enfant" ou encore "mon bébé" ; des expressions par lesquelles elle exprime, voire légitimise la possession de cet enfant. Au vu de ce qui précède, il apparaît que l'origine de cet enfant est entourée d'un mystère que l'attitude de Pokou, le seul témoin de son "apparition", ne fait qu'accentuer.

L'histoire de la reine Pokou et du peuple baoulé a suscité un grand intérêt aussi bien dans le domaine de la recherche que dans celui de la littérature, mais aussi dans un cadre

⁴⁷⁵ Extrait retranscrit par nos soins. Nous soulignons l'expression en italique.

moins officiel, celui des récitations individuelles⁴⁷⁶. Si, d'une manière générale, une grande partie de ces versions – parmi celles qui sont connues – fait de l'enfant sacrifié la progéniture de Pokou, pour certaines versions elle n'est pas la mère de cet enfant. Fabio Viti souligne dans ses travaux cette variabilité du mytheme de l'identité de l'enfant sacrifié. Dans certaines versions de l'histoire de Pokou qu'a recensées Viti, cet enfant appartient à Pokou, dans d'autres il s'agit de l'enfant d'une servante, dans d'autres encore, il s'agit d'un albinos pris à sa mère, une femme de la faction du peuple conduit par Pokou⁴⁷⁷. Ainsi, le fait que l'enfant n'appartienne pas à Pokou n'est pas une nouveauté dans l'évolution de cette légende. En revanche, le caractère "mystérieux" de l'obtention de cet enfant constitue l'une des spécificités de cette version filmique de l'histoire de la reine Pokou que propose le réalisateur Abel Kouamé. En effet, dans presque toutes les versions que cite Fabio Viti pour souligner la diversité d'opinions concernant l'enfant sacrifié, même si l'identité de la mère change, l'origine de l'enfant est connue et mentionnée. Autrement dit, le lecteur sait clairement si l'enfant appartient à Pokou ou à une autre femme. Cependant dans le film *Pokou, princesse ashanti* d'Abel Kouamé, entre d'une part, la position de Pokou qui s'approprie cet enfant en soutenant *mordicus* qu'il est le sien, de même que la vive douleur qu'elle éprouve lors de sa perte, et d'autre part, les questionnements incessants de Yao Gnamien – à trois reprises – sur l'origine de celui-ci et enfin, à travers la séquence de la remise de l'enfant à Pokou par la statue (*Pokou, princesse ashanti*, [32mn30s-33mn]), le (télé)spectateur peut perdre ses repères car il ne lui est pas présenté un seul mais, différents arguments concernant l'origine de cet enfant ; et, ces arguments tendent souvent à s'invalider les uns les autres. D'autant plus que cette question de l'origine de l'enfant ne se pose qu'entre deux personnages, à savoir Pokou et

⁴⁷⁶ Voir Fabio Viti, « Les ruses de l'oral, la force de l'écrit. Le mythe baule d'Aura Poku », *Cahiers d'études africaines* [En ligne], 196 | 2009, mis en ligne le 01 janvier 2011, pp. 869-892, consulté le 30 avril 2019. <http://journals.openedition.org/etudesafriaines/15689> ; et Fabio Viti, « Aura Poku sur internet ou les derniers avatars de la tradition "orale" africaine », loc. cit. Dans son étude de la légende de la reine Pokou, étude qui prend bien souvent les allures d'une recension critique de plusieurs versions, allant des plus connues au moins connues, de cette histoire, Fabio insiste sur les divergences concernant l'identité de la mère de l'enfant sacrifié. Les versions que désignons ici par le vocable "moins officielles" sont celles transmises de manière locale par des individus qui ne sont pas forcément des écrivains. Ce sont de simples récitations de la légende de Pokou à la demande. Viti appelle ces versions locales des versions « "périphériques" et marginalisées ».

⁴⁷⁷ Fabio Viti, « Les ruses de l'oral, la force de l'écrit. Le mythe baule d'Aura Poku », loc. cit et « Aura Poku sur internet ou les derniers avatars de la tradition "orale" africaine », loc. cit.

Yao Gnamien qui sont deux personnages non ordinaires car ils sont dotés de la faculté de franchir constamment les limites entre le monde visible et le monde invisible⁴⁷⁸.

En faisant sortir cet enfant *ex nihilo*, il se crée un réseau interdiscursif au sein de la version de l'histoire de Pokou que propose Abel Kouamé. Dès lors, nous pouvons supposer qu'Abel Kouamé a eu accès aux autres versions de cette légende avant de proposer la sienne. Et, c'est le flou qui entoure l'origine et l'identité de cet enfant à travers toutes les mères à qui il peut être attribué au fil des différentes versions de la légende de Pokou, qu'Abel Kouamé décide de mettre en évidence dans sa version. L'enfant appartient-t-il *réellement*⁴⁷⁹ à Pokou ? La réponse du film *Pokou, princesse ashanti* à cette question se veut conciliante et peut se résumer ainsi : il appartient à Pokou sans lui appartenir. Sous ce choix du réalisateur du film *Pokou, princesse ashanti*, peut-être perçue une volonté de placer cette énième version de la légende de Pokou au confluent de celles qui l'ont précédée.

2- L'EPOPEE DE SOUNDIATA KEÏTA

DES ANALOGIES...

Au-delà du fait qu'elles relatent l'histoire d'un personnage-référentiel, les deux versions de l'histoire de Soundiata que proposent Niane (*Soundjata ou l'épopée mandingue*) et le réalisateur Abel Kouamé (*Soundiata Keïta, le réveil du lion*) présentent d'autres similitudes. Elles s'accordent sur l'image qu'elles présentent du héros. Dans l'une ou dans

⁴⁷⁸ Dès le début du film Yao Gnamien est présenté comme un personnage doté de certains pouvoirs. Il est capable d'anticiper sur l'avenir. C'est lui qui prédit la naissance de Pokou comme l'enfant choisi par les dieux pour une mission importante. C'est encore lui qui, alors qu'il est en voyage loin du royaume ashanti avec une partie de l'armée, pressent l'attaque perpétrée par le notable Kongouè Bian contre le roi afin de s'approprier le trône. Grâce à cette prémonition, même si l'attentat n'a pu être évité, il s'est révélé moins lourd au niveau des conséquences. Par ailleurs, Pokou de son côté, restée au royaume, fait aussi un rêve prémonitoire sur l'attentat du royaume. Le fait que ce personnage qui possède les mêmes aptitudes que Pokou soit le seul à la questionner à trois reprises sur l'origine de cet enfant n'est pas anodin.

⁴⁷⁹ Nous soulignons le mot mis en italique.

l'autre, Soundiata est présenté comme une personne éprise de justice et de paix, une personne altruiste. Dans la version romancée de Niane, le lecteur se rend compte que l'évocation des actes, des conquêtes et des batailles de Soundiata n'a qu'un seul objectif, celui de faire connaître le personnage exceptionnel qu'a été ce héros pour le Mandé. Celui qui est perçu dans cet espace culturel comme l'instaurateur d'une paix inconnue jusqu'à son accession au trône. C'est ainsi que ce texte, après avoir narré les exploits de Soundiata, insiste sur cet aspect de la vie du héros. Il répète en boucle comment le nom de ce dernier est irrémédiablement associé, dans la société mandingue, à la paix et au bonheur. Les différents relevés textuels qui suivent sont une illustration de cette idée. Dans les dernières pages du récit, le narrateur (le griot) affirme qu'« avec Soundjata, la paix et le bonheur entrèrent à Niani » (*Soundjata ou l'épopée mandingue*, p. 146), et qu'« avec Soundjata le bonheur était entré chez tout le monde » (*Soundjata ou l'épopée mandingue*, p. 147), ou encore que « sous le règne de Djata le monde a connu le bonheur. [...] Il a donné la paix au monde » (*Soundjata ou l'épopée mandingue*, p. 148). Il ressort de ces relevés textuels que Soundiata est perçu comme l'incarnation de la paix et du bonheur au sein du Mandé. Il y a instauré une vie paisible dont il reste l'unique figure de référence.

Toutefois, le griot ajoute que, ce n'est pas uniquement grâce à sa bravoure que Soundiata est considéré comme un être exceptionnel par sa société. Pour lui, cette image de Soundiata est également la conséquence du modèle de gouvernance mis en place par ce dernier pendant son règne. La gouvernance de Soundiata, semble-t-il, a consisté essentiellement en l'instauration d'une charte dite "La Charte du Mandé"⁴⁸⁰. La charte du Mandé est un ensemble de lois et de règles qui reconnaissent le droit à la vie et à la liberté à tous les Hommes quel que soit leur statut social. Elle scelle aussi de nouvelles alliances entre les différentes tribus qui constituent l'espace socio-culturel du Mandé. Ainsi, selon le récit de Niane, grâce à cette Charte,

D'autres rois ont porté le Manding bien loin des frontières de Djata, [...] mais aucun d'eux n'approcha Djata. Mansa Soundjata fut unique. De son temps personne ne l'égala ; après lui personne n'eut l'ambition de le surpasser. Il a marqué pour toujours le Manding, ses "dio" guident encore les hommes dans leur conduite. (*Soundjata ou l'épopée mandingue*, p. 151).

⁴⁸⁰ Youssouf Tata Cissé et Wâ Kamissoko donnent une version complète de cette charte dans *Soundjata, la gloire du Mali, La grande geste du Mali*, tome 2, Paris, Karthala- ARSAN, 2009, pp. 39-41.

Le terme *dio*, défini par Niane en note de bas de page (*Soundjata ou l'épopée mandingue* p.151) comme « un interdit posé par un ancêtre », désigne ici toutes les lois édictées par Soundiata. Ainsi, ce sont les profonds bouleversements socio-politiques mis en place par Soundiata en vue d'instaurer la paix qui singularisent son règne et rendent ce personnage aussi particulier.

En ce qui concerne le film *Soundiata Keïta, le réveil du lion* d'Abel Kouamé, cette image pacifiste de Soundiata est essentiellement axée sur l'instauration de la Charte du Mandé. En effet le film commence par une scène très brève au cours de laquelle, Soundiata adresse des propos à un groupe de personnes réunies (*Soundiata Keïta, le réveil du lion*, [01mn45s-02mn08s]). Cette scène dure dix-sept (17) secondes et elle fait partie du générique du début du film. Le retour de cette scène dans son intégralité à la fin du film (*Soundiata Keïta, le réveil du lion*, [1h12mn24s-1h14mn01s]) fournit deux informations. D'une part, elle permet au spectateur de comprendre que cette séquence relate la promulgation des nouvelles lois constituant la Charte du Mandé. D'autre part, le retour de cette scène à la fin du film révèle que le montage du film s'est fait selon le procédé du *flash-back*. Ce film est en réalité un *flash-back* complet et informatif qui commence avec cette déclaration et se termine par elle. Ce faisant, cette Charte du Mandé se présente comme l'élément sur lequel le film *Soundiata, le réveil du lion* met l'accent. Autrement dit, la Charte de Mandé semble représenter l'information substantielle que le spectateur est invité à retenir de la vie de Soundiata.

De surcroît, pour renforcer la dimension pacifiste de cette Charte, le personnage de Soundiata termine son discours en présentant l'adhésion et le respect de celle-ci comme le gage d'« une cohabitation pacifique et juste entre les Hommes » (*Soundiata Keïta, le réveil du lion*, [1h13mn 54s-1h14mn]). Et, ce caractère pacifiste, intimement incarné par Soundiata irradie le film. Soundiata se révèle être un personnage épris de justice. Il est présenté comme un héros qui s'oppose à la conception du héros obsédé par le pouvoir, qui est prêt à tout pour l'acquérir. En fait, dans la version d'Abel Kouamé, ni la royauté ni le pouvoir n'intéressent vraiment Soundiata qui semble au contraire rêver d'une vie paisible tout en étant utile à sa société. Par exemple lorsqu'il est en exil avec sa mère Sogolon et son griot Balla chez ses grands-parents maternels dans le Ména, une délégation de Niani sollicite son aide et lui demande d'assurer la succession de son frère Dankara qui a démissionné de ses fonctions, Soundiata répond : « je suis bien ici, je suis Général [d'armée] » (*Soundiata Keïta, le réveil du*

lion, [52mn09s-52mn13s]). Cette réponse de Soundiata montre son détachement vis-à-vis du pouvoir ; il n'en fait pas une fixation. Toutefois, lorsqu'il accepte de devenir roi, sa motivation reste le rétablissement de la justice et de la paix. C'est ainsi que Soumangourou (et son armée), qui est l'emblème de la spoliation et de la violence, demeure l'unique adversaire que Soundiata combat avec de la hargne tout au long du film. Et, après sa victoire sur celui qui symbolisait l'injustice suprême, Soundiata ne mène aucune autre conquête contrairement à la version de Niane (*Soundjata ou l'épopée mandingue*, pp. 127-132). Son objectif étant désormais de fixer les bases d'un règne pacifiste en promulguant la Charte du Mandé. Cette Charte qui pourrait se lire également comme une remise en cause de certains aspects des us et coutumes en vigueur dans sa société à cette époque.

Finalement, quelle que soit la voie (voix) choisie, la version de Niane, tout comme celle du réalisateur Abel Kouamé retiennent de Soundiata l'image d'un roi pacifiste, altruiste et avant-gardiste ; un roi parfait. Et, c'est cette image que ces deux versions souhaitent transmettre bien qu'elles aient choisi de raconter l'histoire de ce héros, soit en accentuant sa dimension guerrière (Djibril Niane), soit en la réduisant au strict minimum (Abel Kouamé). Par ailleurs, ces deux versions de l'épopée de Soundiata partagent un autre point de jonction, leur structure. S'il est admis que le roman *Soundjata ou l'épopée mandingue* de Niane est écrit selon le modèle tripartite des épopées ouest-sahéliennes tel que le proposent Lylian Kesteloot et Bassirou Dieng⁴⁸¹, la structure du film *Soundiata Keïta, le réveil du lion* du réalisateur Abel Kouamé ne s'en éloigne pas non plus ; même si son titre pourrait favoriser l'émergence d'une autre thèse. Car, la présence du groupe nominal complément "le réveil du lion" dans le titre de ce film peut faire penser, lorsqu'on le met en relation avec le récit de Niane, que le film *Soundiata Keïta, le réveil du lion* ne comporte pas les trois parties de cette épopée ouest sahéenne classique dont il propose une version. Et cela, pour deux raisons qui sont complémentaires. En effet, premièrement, l'expression "le réveil du lion" est le titre de la sixième sous-partie du récit de Niane. Deuxièmement, en nous fondant sur le modèle tripartite de Bassirou Dieng et de Lylian Kesteloot, le titre du film *Soundiata Keïta, le réveil du lion*, tel que formulé, ne suggère pas l'idée d'un récit englobant toute l'histoire de Soundiata, au contraire, ce titre évoque plutôt un récit qui pourrait passer sous silence la généalogie du héros et s'intéresser uniquement à sa vie du héros ainsi qu'au dénouement de son histoire. Dans un

⁴⁸¹ Dans leur étude sur *Les épopées d'Afrique Noire*, Paris, Karthala-UNESCO, 2009, Lylian Kesteloot et Bassirou Dieng affirment que : « toutes les épopées ouest-sahéliennes comport[ent] trois grandes parties : la généalogie, le récit de la vie du héros, un dénouement », p.87.

cas comme dans l'autre, l'hypothèse qui découle, de prime abord, d'une telle formulation de ce titre *Soundiata Keïta, le réveil du lion* est que, ce film d'Abel Kouamé, loin d'embrasser toute "l'épopée mandingue", à l'instar de Niane, pourrait plutôt se focaliser sur un aspect de cette épopée, un aspect de la vie de Soundiata. Comme pour corroborer cette hypothèse, après le générique initial, le (télé)spectateur est directement plongé dans l'histoire de la vie de Soundiata. De plus le film passe sous silence les épisodes relatifs à la naissance et à la petite enfance de Soundiata et le présente à l'âge de l'adolescence juste avant sa guérison miraculeuse. L'essentiel de la trame filmique relate les tribulations que subit Soundiata jusqu'à son accession au trône et la promulgation de la Charte du Mandé.

De l'analyse de cette trame filmique nous retenons que le film *Soundiata Keïta, le réveil du lion* semble ne s'en tenir qu'aux deux dernières parties de la structure de l'épopée que donnent Lilyan Kesteloot et Bassirou Dieng, à savoir le récit de la vie du héros et le dénouement de l'histoire. La généalogie du héros y semble manifestement absente. Cependant, en nous intéressant au générique d'ouverture du film⁴⁸², nous constatons que celui-ci contient des informations très importantes qui ne concernent pas uniquement le crédit dudit film. En effet, outre une brève présentation du logo du studio de production du film, Afrika Toon, qui dure dix-neuf (19) secondes, le générique initial de ce film (*Soundiata Keïta, le réveil du lion*, [00mn-02mn19s]) est un chant en langue malinké exécuté par une voix-off féminine accompagnée d'une kora⁴⁸³ et d'une flûte. Pendant que ce chant est déclamé, à l'écran, se succèdent, dans une suite de fondus enchaînés, une série de dessins animés présentant la carte de l'Afrique, divers éléments de la nature (le feu, les montagnes) ainsi que différents personnages humains (hommes et femmes) et des animaux (lion...)⁴⁸⁴. La technique d'enchaînement choisie, en l'occurrence le fondu enchaîné, souligne le fait qu'il ne

⁴⁸² Sur la question de la définition et des fonctions du générique du film, nous renvoyons au livre d'Alexandre Tylski, *Le générique du cinéma : histoire et fonctions d'un fragment hybride*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2008. Tylski définit le générique du film comme le « lieu ou [le] moment du film où sont indiquées (par le son ou par l'image) les différentes mentions légales de l'œuvre, dont les logos des maisons de production, le titre du film, les noms et fonctions des auteurs, interprètes, techniciens, etc. », p. 11. Et, il « est placé au début d'un film et plus précisément avant [...] une première "scène introductive" [...] ou après un "pré-générique" », p. 16.

⁴⁸³ La présence de divers personnages tenant une kora à la main vient "matérialiser" l'audition du son de la kora.

⁴⁸⁴ Le générique initial du film *Soundiata Keïta, le réveil du lion* commence par le logo de la maison de production et se termine par la mention du titre du film. Tous les autres éléments créditant le film sont relégués au générique de fin.

s'agit pas d'images isolées simplement juxtaposées mais plutôt d'images imbriquées les unes dans les autres ; ce qui souligne que ces images entretiennent entre-elles un lien très étroit. La traduction de ce chant⁴⁸⁵ révèle qu'il s'agit d'une déclamation faite apparemment par une griotte⁴⁸⁶. En ce qui concerne son contenu, il relate la généalogie de Soundiata Keïta. En fait, dans ce chant, la griotte présente les parents de celui-ci, et fait leur éloge par la même occasion avant de dire les louanges de Soundiata et de proclamer sa grandeur jusque-là inégalée au Manding. Pour leur part, les images qui défilent à l'écran se présentent comme une illustration matérielle de certaines informations véhiculées par ce chant. Ainsi, la généalogie, la partie qui semblait manquer à ce récit filmique afin qu'il soit structurellement "conforme" au modèle de base de l'épopée ouest sahélienne classique (selon Kesteloot et Dieng), se trouve fusionnée avec le "traditionnel" générique initial de film. Dans ce cas, ce générique du film *Soundiata Keïta, le réveil du lion* joue un rôle narratif plus important et sert, par la même occasion, d'introduction au récit filmique⁴⁸⁷.

Par ce procédé de fusion, la généalogie devient visible dans le film d'Abel Kouamé. Et encore plus, grâce à la place du générique de début, elle y conserve sa position de base, c'est-à-dire celle d'ouverture de l'épopée.

La généalogie ou encore, la liste qui indique la succession des ancêtres d'une personne joue un rôle très important dans l'épopée. Elle justifie et authentifie la singularité du héros⁴⁸⁸. Elle vise, sur le plan narratif, à donner du crédit au héros du récit. Ce choix du réalisateur Abel Kouamé d'insérer la généalogie de Soundiata dans le générique initial peut s'interpréter comme une volonté de montrer les éventuelles similitudes qui peuvent exister entre la

⁴⁸⁵ Voir dans cette thèse, la 2^{ème} partie, le chapitre 1-II- La musique et le chant dans Aya de Yopougon, la légende de Pokou et l'épopée de Soundiata : médias et enjeux, pour la retranscription du chant du générique en langue malinké et l'annexe 5 du même chapitre pour les différentes propositions de traduction française.

⁴⁸⁶ La fiche technique du film présentée à la fin de celui-ci ne le précise pas. Nous postulons l'idée selon laquelle cette généalogie pourrait être l'œuvre d'une griotte en nous référant à la culture mandingue dans laquelle s'inscrit cette histoire. Car cette fonction y est essentiellement réservée à la caste des griots.

⁴⁸⁷ Le générique introductif acquiert une valeur narrative beaucoup plus importante et entretient un lien étroit avec le récit filmique qu'il ouvre (et non plus avec le film tout entier). En épurant, dans *Soundiata, le réveil du lion*, le générique d'ouverture de tous les éléments relatifs au contexte de production du film, sa fonction d'introduction au récit filmique se fait plus perceptible. Car l'on comprend bien qu'il ne se fixe pas pour objectif premier de porter à la connaissance du spectateur des informations sur les mentions légales du film (même s'il lui en fournit toutefois quelques unes), mais qu'il veut plutôt lui donner un aperçu du héros du film qu'il regarde.

⁴⁸⁸ Lilyan Kesteloot et Bassirou Dieng, *Les épopées d'Afrique Noire, op. cit.*, p.87.

généalogie et le générique de film. Elles présentent l'une, une production (le générique) l'autre, une personne (la généalogie). Ce fait, elles les revêtent de légitimité et de légalité. Ainsi, autant la généalogie est le rappel de la lignée des géniteurs d'un individu, autant le générique d'un film, à travers la diffusion de toutes les informations concernant toutes les personnes et structures ayant participé à l'avènement de ce film, peut lui aussi se donner à voir comme la généalogie dudit film.

Par ailleurs, la présence de la langue malinké constitue un élément d'ancrage culturel qu'ont en commun le livre *Soundjata ou l'épopée mandingue* de Niane et le film d'animation *Soundjata Keïta, le réveil du lion* d'Abel Kouamé. La langue malinké se fait présente, dans ces deux versions, essentiellement à travers la chanson et des expressions employées par des personnages. Dans le film *Soundjata Keïta, le réveil du lion*, le chant du générique d'ouverture, entièrement composé en langue malinké, représente à lui tout seul quatre-vingt-dix-neuf pour cent (99%) de la présence de cette langue au sein de ce film. Le livre *Soundjata ou l'épopée mandingue*, pour sa part, comprend de nombreux mots et expressions, deux chants entièrement en langue malinké (*Soundjata ou l'épopée mandingue*, p. 22 et p. 100) et un chant alternant le français et le malinké (*Soundjata ou l'épopée mandingue* pp. 60-61). Cette présence manifeste du malinké au sein de ces deux versions de l'histoire de Soundjata pourrait s'interpréter comme une volonté de Niane et du réalisateur Abel Kouamé de promouvoir la culture mandingue, la culture d'origine de l'histoire de Soundjata, surtout à travers sa langue.

Toutefois, si Niane prend soin de traduire minutieusement en français les chants, mots et expressions malinkés qu'il insère dans son texte *Soundjata ou l'épopée mandingue* – sûrement par nécessité⁴⁸⁹ –, le réalisateur du film *Soundjata Keïta, le réveil du lion* adopte une autre démarche. Il ne traduit ni le chant du générique ni les expressions en langue malinké que disent certains personnages. Cette absence de traduction française peut illustrer la volonté du réalisateur Abel Kouamé d'effacer tout rapport de suprématie linguistique entre la langue française et la langue malinké. À moins qu'il ne s'agisse pour Abel Kouamé de montrer que le monde a bien changé depuis l'époque de Niane et que maintenant, à l'heure de la globalisation et d'internet, les cultures dialoguent mieux et les langues se côtoient plus

⁴⁸⁹ Cette traduction systématique à laquelle Niane à recours représente pour nous un moyen d'atteindre son objectif qui est de faire connaître la culture mandingue et la rendre accessible à un plus grand nombre de personnes. Ce procédé cognitif brise la barrière que la langue pourrait constituer (pour un lecteur qui ne la comprend pas) quant à la compréhension du récit.

librement⁴⁹⁰. Cette idée d'adaptation de la culture traditionnelle à l'époque contemporaine se perçoit également dans le choix du média par lequel Abel Kouamé transmet sa version de l'histoire de Soundiata⁴⁹¹.

AUX SPÉCIFICITÉS

Le livre Niane et le film d'Abel Kouamé traitent les personnages de Soundiata et de son frère Dankaran d'une manière différente. Dans *Soundjata ou l'épopée mandingue*, de Niane, Soundiata est décrit comme un enfant très laid, tel que le souligne l'extrait suivant :

Il n'avait rien de la grande beauté de son père Naré Maghan ; il avait une tête si grosse qu'il semblait incapable de la supporter ; il avait de gros yeux qu'il ouvrait tout grands quand quelqu'un entrait dans la case de sa mère. Peu bavard, l'enfant royal passait tout le jour assis au milieu de la case ; quand sa mère sortait, il se traînait à quatre pattes pour fureter dans les Calebasses à la recherche de nourriture. Il était très gourmand. (*Soundjata ou l'épopée mandingue*, p. 36).

Cet extrait, situé au début du livre de Niane, dresse la description physique de Soundiata avant sa guérison et présente les activités qui intéressent le héros durant cette période de sa vie. Il dresse un portrait physique et moral péjoratif du héros : Soundiata est un enfant laid, glouton, paresseux, asocial et méchant. Une telle image est en porte-à-faux avec celle du guerrier intrépide et encore plus, avec celle du puissant empereur que Soundiata est censé être plus tard, selon la prophétie du chasseur devin. En fait, Soundiata ne pose aucune action ; bien au contraire, il est d'une passivité déroutante. Cette situation ne le pose guère en sujet⁴⁹². Cependant, elle évolue lorsque Sogolon, la mère de Soundiata, victime d'un ultime affront de la part de Sassouma – la première femme du roi Naré Konaté – demande réparation

⁴⁹⁰ L'idée de cette évolution, de ce changement de positionnement dans la façon des Africains de transmettre leur culture vient d'une comparaison entre ces deux textes de notre corpus et d'autres films comme par exemple *Keïta ! L'héritage du griot* de Dani Kouyaté (1994). Sur le plan linguistique, ce film relate son récit en ayant recours aux langues française et malinké. Tout comme dans le roman de Niane, tous les propos en malinké y sont traduits. Entre ce film qui produit au XX^{ème} siècle (siècle qui semble déjà bien lointain) et le film d'animation *Soundjata Keïta, le réveil du lion* produit au XXI^{ème} siècle, cette différence se fait aussi visible.

⁴⁹¹ Cela peut se lire aussi dans le choix du support. En effet, le studio de production Afrika Toon opte pour une version en film d'animation en format long métrage, contrairement à un film "classique". Un choix qui reste inédit en Afrique francophone. D'ailleurs, sur le site internet de ce studio de production, il est présenté en ces termes : « le studio est aujourd'hui considéré comme le premier studio d'animation en Afrique francophone à avoir produit un long métrage d'animation », source : www.Afrikatoon.com. Signe de la grande contemporanéité de ses visons.

⁴⁹² Ici, nous entendons le substantif "sujet" dans le sens d'un personnage agissant au contraire d'un acteur qui est un personnage passif qui observe et subit.

à son fils. Elle suscite alors en lui une certaine motivation à l'action. À travers cette demande de réparation, Sogolon devient un sujet de fait et pose par la même occasion son fils en sujet potentiel. Lorsque ce dernier accepte de coopérer, c'est-à-dire de faire siens le désir et la volonté de sa mère de laver cet affront, il devient un véritable sujet. Il a un objet dont la quête le pousse irrémédiablement à l'action. Sous l'impulsion de sa mère, Soundiata se met à agir. Dès lors, il se dépouille de l'image péjorative de son enfance et se revêt de qualités telles que le courage, la bravoure, la force, la bonté. Sa mise en action change radicalement son "être". Il devient « un jeune garçon plein de vigueur ; ses bras avaient la force de dix bras, ses biceps faisaient peur à ses compagnons. Il avait déjà le parler autoritaire de ceux qui doivent commander », (*Soundjata ou l'épopée mandingue*, p. 49-50). Ainsi, la sollicitation de Sogolon a un impact sur le "faire" de Soundiata, car elle constitue le point de départ de nombreux événements ainsi que de nombreux actes que celui-ci pose et qui, en modifiant son "être", améliorent son portrait moral.

En revanche, si la première motivation qui le pousse à agir est de redonner à sa mère son honneur bafoué, l'objet de Soundiata est en réalité plus grand. Il consiste en une réappropriation de son identité telle que prophétisée bien avant sa naissance, voire avant la rencontre de ses parents. Cependant, le point de départ de toutes ces actions reste sa guérison. Ce n'est qu'après celle-ci qu'il peut envisager sa véritable quête et la mener à bien. C'est en vue de cet objectif que se succèdent les actions et les actes de Soundiata et que, ce dernier acquiert peu à peu les qualités requises pour exercer la fonction d'empereur-conquérant qui l'attend. Cette image de Soundiata sous les traits d'un héros "négatif", détruite et reconstruite sous des traits mélioratifs après sa guérison, telle que donnée par Djibril Tamsir Niane, s'oppose à celle que présente le film d'animation d'Abel Kouamé. Dans *Soundiata Keïta, le réveil du lion*, la naissance et la petite enfance de Soundiata sont retirées du récit. Le héros, lors de sa première apparition, est un jeune homme assis sur un cheval, avec un arc et un carquois de flèches. Son habilité à manier cet arc révèle ses prouesses d'archer. Il ressemble déjà à un guerrier redoutable lorsqu'assis sur son cheval il s'adonne, à l'insu de tout le monde, à des séances d'entraînements militaires (*Soundiata Keïta, le réveil du lion*, [09mn25s-10mn59s]).

Ainsi le film d'Abel Kouamé présente-t-il Soundiata, en dépit de son handicap, comme un adolescent fort, robuste et surtout très beau. De plus, il n'est pas passif, bien au contraire, il agit. Il veut être un guerrier et pour ce faire, il se consacre à des séances privées

d'entraînement pour réaliser ce rêve. Soundiata est certes présenté comme étant un peu taciturne (probablement du fait des railleries de sa belle-mère et de son frère), cependant il est respectueux, humble et surtout soucieux des affaires publiques du royaume contrairement à son frère Dankara. En plus, alors que dans le récit *Soundjata ou l'épopée mandingue* de Niane, c'est la reconquête de l'honneur maternel bafoué qui conduit à la guérison de Soundiata, dans le film *Soundjata Keïta, le réveil du lion* d'Abel Kouamé en revanche, c'est la succession au trône – à la suite de la mort du roi, leur père – qui en est l'élément déclencheur. Avec l'aide de sa sœur Afsa et d'un génie, Soundiata réussit à saisir la canne royale qui représente l'emblème et le siège du pouvoir royal : sa guérison est instantanée. Ainsi, dans le livre de Niane, Soundiata ne devient sujet et il n'acquiert des qualités que lorsqu'il est guéri. Son handicap rime avec tout ce qui est négatif, notamment la passivité. Tandis que dans le film d'Abel Kouamé, ce handicap ne l'empêche pas d'être une personne possédant des qualités. Le handicap n'y est pas présenté comme une fin en soi, bien au contraire, il n'est qu'une étape dans la vie de Soundiata ; une "belle" étape pourrions-nous dire, parce qu'il n'est pas un frein aux sentiments amoureux qu'éprouve Noura pour lui.

Ce procédé d'inversion des rôles au niveau du traitement des personnages se perçoit également avec le personnage de Dankaran, le frère aîné de Soundiata. Dans *Soundjata ou l'épopée mandingue* de Niane, Dankaran est d'abord présenté comme un « beau garçon, vif [qui] s'exer[çait] au tir [à l'arc] » (*Soundjata ou l'épopée mandingue*, p. 37) puis, au fil du récit, cette image perd en positivité et finit par devenir très négative, notamment lorsque Soundiata se met en action. Le récit de Niane décrit alors Dankaran comme un roi « si terne » (*Soundjata ou l'épopée mandingue*, p. 48) qu'il « était ce qu'il y a de plus effacé » (*Soundjata ou l'épopée mandingue*, p. 50), et qu'il « tremblait de tous ses membres » (*Soundjata ou l'épopée mandingue*, p. 57) devant ses frères cadets. Dans la version de Niane, le lecteur se trouve face à un transfert de caractères des personnages de Soundiata et de son frère Dankaran. Alors que l'image péjorative initiale de Soundiata gagne en positivité, celle, positive de Dankaran se détruit. Et à la fin, le lecteur se retrouve avec deux personnages qui semblent avoir interverti leur caractère. Dans le film *Soundjata Keïta, le réveil du lion* d'Abel Kouamé cependant, les défauts et les qualités de chacun de ces deux personnages sont définis d'entrée de jeu et ne font que s'accroître au fil de l'histoire. Soundiata est valeureux et sa bravoure va grandissante tandis que Dankaran est un glouton et un poltron dont les défauts également vont grandissants.

Dès lors, le livre *Soundjata ou l'épopée mandingue* de Niane et le film *Soundiata Keïta, le réveil du lion* d'Abel Kouamé proposent chacun une approche différente de la personne humaine. L'approche mise en évidence dans le récit de Niane est proche de celle d'Amadou Hampaté Bâ⁴⁹³. Dans *Soundjata ou l'épopée mandingue*, les parcours de Soundiata et de son frère Dankaran ne sont pas linéaires. Ils sont parsemés de nombreux obstacles et leur déroulement ne répond pas à une trajectoire cyclique. C'est-à-dire qu'ils ne partent pas d'un état A pour revenir à ce même état A. Bien au contraire, en partant d'un état A, négatif pour Soundiata et positif pour Dankaran. Les trajectoires empruntées par chacun d'eux les conduisent, à la fin du récit, à un état B qui se révèle respectivement positif pour Soundiata et négatif pour Dankaran. Cette variation d'état que l'on observe chez chacun des deux personnages au cours de leur parcours personnel illustre la « complexité » et la « multiplicité intérieure » de l'Homme dont parle Amadou Hampaté Bâ⁴⁹⁴. Ainsi, la vie de l'Homme, telle que présentée par Niane dans son roman, n'est pas semblable à un long fleuve tranquille. Elle est au contraire constituée de diverses étapes « contradictoires »⁴⁹⁵ au fil desquelles, celui-ci se retrouve face à « plusieurs directions, plusieurs dimensions [...] à la fois intérieures et extérieures »⁴⁹⁶. Et, c'est à travers l'expérience de cette multiplicité intégrale que l'Homme est amené, du fait de ses choix, à « s'ordonner et à s'unifier »⁴⁹⁷. Aussi, Soundiata et son frère Dankaran se révèlent-ils comme des exemples des différentes issues possibles de cette expérience. À travers les différentes présentations de ces personnages, le texte de Niane met en évidence comment les choix d'un individu, dans ce tourbillon de « forces contradictoires »⁴⁹⁸ comme les appelle Hampaté Ba, peuvent déterminer positivement ou négativement sa vie.

Face à cette approche de la personne dans le livre de Niane, le film d'animation *Soundiata Keïta, le réveil du lion* d'Abel Kouamé en propose une autre. Celle-ci, même si elle présente quelques similitudes avec la notion de personne selon le point de vue d'Hampaté Ba,

⁴⁹³ Amadou Hampaté Ba, *Aspects de la civilisation africaine, op. cit.* Voir notamment les « Notes sur la notion de personne dans les traditions peule et bambara. », pp. 9-17 pour les citations successives.

⁴⁹⁴ *Ibid*, p. 11.

⁴⁹⁵ *Ibid*, p. 15.

⁴⁹⁶ *Ibid*, p. 16.

⁴⁹⁷ *Ibid*, p. 17.

⁴⁹⁸ *Ibid*, p.15.

conserve une certaine particularité, qui concerne à la fois le portrait physique et le portrait moral des personnages. En effet, dès l'entame du film, hormis le handicap de Soundiata, celui-ci est doté d'un aspect physique avantageux. Il a un visage aux traits fins et parfaitement soulignés et des muscles saillants qui, lorsqu'ils se bandent pour tendre l'arc, soulignent une grande force ... de quoi faire rêver la gent féminine ! À côté de ce canon de beauté, surgit Dankaran avec son ventre bédonnant et ses traits grossièrement dessinés. Tout le contraire de Soundiata. Pourtant il n'y a pas que l'aspect physique qui oppose les deux frères. Sur le plan moral, autant Soundiata est bienveillant, altruiste et fait preuve de beaucoup de maturité et de sérieux, autant Dankaran (qui est l'aîné) n'est qu'un gros paresseux manipulé par sa mère Sassouma et dont l'unique centre d'intérêt est la nourriture. Tout au long du film d'Abel Kouamé, Soundiata et son frère Dankaran empruntent des trajectoires ; ils font des choix. Et, les résultats de ces choix les font passer d'un état "A", du début du film, à un état "A'", à sa fin. Le symbole « ' » désigne ici l'intensité, la valeur ajoutée qu'acquiert l'état initial (de départ) d'un personnage tout au long de ses expériences et en fonction de ses choix⁴⁹⁹. Ainsi les qualités de Soundiata s'accroissent et s'amplifient tandis que de son côté, Dankaran excelle dans ses défauts.

De fait, ces deux approches de la conception de la personne humaine relevées dans le livre *Soundjata ou l'épopée mandingue* de Niane et dans le film *Soundiata Keïta, le réveil du lion* d'Abel Kouamé comportent des similitudes et des divergences. Concernant ce dernier point, la version de Niane se présente comme un exemple de l'aspect interne pluridimensionnel de l'Homme alors que la perspective adoptée dans le film présente plutôt l'Homme comme un individu doté d'une unicité intérieure. Un être en qui le jeu de "forces contradictoires" dont parle Hampâté Ba n'existerait pas. L'Homme serait au contraire un concentré de forces analogiques. Ce faisant, cette conception d'Abel Kouamé s'oppose à celle de Niane, ou encore à celle de Ba⁵⁰⁰. Toutefois, que les forces qui l'animent soient contradictoires, donc synonymes des changements radicaux d'états, ou analogiques, c'est-à-dire symboles de la persistance de son état de base, l'Homme ne trouve son véritable achèvement que dans l'expérience, entendue comme un cheminement constructif⁵⁰¹. Et, c'est

⁴⁹⁹ Nous l'entendons selon sa perception dans le domaine des mathématiques où il est utilisé pour désigner un objet x' similaire mais distinct d'un objet x .

⁵⁰⁰ Amadou Hampâté Bâ, *Aspects de la civilisation africaine op. cit.*, il refuse l'idée selon laquelle l'homme serait « un être statique », p. 14 ou encore « une entité monolithique », p. 13.

⁵⁰¹ Amadou Hampâté Bâ, *Aspects de la civilisation africaine op. cit.* Bâ parle d'initiation. pp. 11-16.

là le point de ralliement de ces deux conceptions de la personne humaine telles que représentées dans le livre de Niane et dans le film d'Abel Kouamé.

Par ailleurs, la question de l'amour devient également une source d'inspiration dans la réécriture de l'histoire de Soundiata. Dans la version que donne Niane et qui se veut un témoignage des griots, sous-entendue plus "authentique" et surtout plus traditionaliste, l'amour n'a pas sa place. La seule figure féminine proche de Soundiata y est évoquée très brièvement. Le narrateur dit seulement qu'après la bataille de Krina, « le roi de Guidimakhan envoya à Djata une riche ambassade, en même temps il donnait sa fille en mariage au vainqueur (Djata) » (*Soundjata ou l'épopée mandingue*, p. 123). De plus il n'est guère question d'amour entre Soundiata et la fille du « roi de Guidimakhan ». La jeune fille dont il est question peut être considérée comme un présent, voire le signe d'une alliance que ce roi veut établir avec Soundiata. Dans le film *Soundiata Keïta, le réveil du lion* d'Abel Kouamé en revanche, l'amour occupe une place plus importante. Cependant, ce choix du réalisateur n'est pas une nouveauté en soi. En effet, dans la version que Camara Laye⁵⁰² propose de l'histoire de Soundiata Kéïta (*Le Maître de la parole, Kouma lafôlô kouma*), il attribue une « amie en titre »⁵⁰³ à celui-ci. Ainsi, déjà chez Camara Laye, la présence d'une amoureuse dans la vie de Soundiata est explicitement mentionnée. Celui-ci se trouve dans une relation qu'il assume dans le récit de Laye. Il éprouve des sentiments amoureux pour « l'adorable Aïsha Aminou »⁵⁰⁴ avec qui il n'entretient qu'une relation chaste. Néanmoins, le récit de Laye ne fournit pas de détails concernant la durée de cette relation. Toutefois, il précise que la concrétisation de cette relation chaste, sur le plan charnel, coïncide avec la mort de Sogolon, la mère de Soundiata. Jusque-là, Sogolon est la seule femme à laquelle ce dernier est lié, notamment par le lien du cordon ombilical, et son départ (sa mort) est concomitant à l'entrée d'une autre femme, sur le plan sexuel, dans la vie de son fils. Une telle disposition des faits pourrait laisser croire qu'il n'y a pas de place pour deux femmes dans la vie de Soundiata. Comme si la présence simultanée de ces deux figures féminines dans sa vie était synonyme d'un conflit d'intérêts. N'empêche que, l'absence de toute autre information sur cette "adorable" compagne qu'est Aïsha après l'acte sexuel invite à reconsidérer la place réelle de cette jeune femme dans la vie de Soundiata (dans la version de Laye). Était-ce vraiment une

⁵⁰² Camara Laye, *Le Maître de la parole, Kouma lafôlô kouma*, Paris, Plon, 1978.

⁵⁰³ *Ibid*, p. 196.

⁵⁰⁴ *Ibid*, p. 175.

relation amoureuse ? Ou a-t-elle seulement servi à Soundiata de moyen de rupture du lien maternel ?

Même si, contrairement à la version de Niane, la version de Laye évoque clairement l'amour, le traitement de cette figure féminine proche du héros peut laisser perplexe. Et, une analyse du parcours d'Aïsha Aminou dans le roman *Le Maître de la parole, Kouma lafôlô kouma* de Camara Laye révèle certains desseins. En effet, d'abord présentée comme une amante aimée et désirée, Aïsha Aminou devient celle par qui, au moyen de l'acte sexuel, Soundiata réussit à rompre le lien ombilical. Cette rupture du lien maternel, Soundiata la présente lui-même comme la condition *sine qua non* de la réussite de sa quête⁵⁰⁵. Après cet acte sexuel, le récit de Laye ne fait plus mention d'Aïsha. Sa disparition de ce récit (et peut-être de la vie de Soundiata ?) après cet épisode pourrait laisser supposer que l'évocation d'Aïsha par Laye n'a pas pour objectif de faire valoir la relation des deux jeunes gens. Autrement dit, ce qui semble plus important dans la présentation du couple Soundiata-Aïsha que fait Camara Laye dans *Le Maître de la parole*, ce sont moins leurs sentiments que ce qu'Aïsha permet à Soundiata d'accomplir en réalité. Moins qu'une compagne, Aïsha Aminou n'est qu'une adjuvante⁵⁰⁶ dans la quête de Soundiata.

⁵⁰⁵ Confère la prière que fait Soundiata cette nuit et dans laquelle il souhaite ouvertement la mort de sa mère voir Niane p. 87 et Laye p. 196.

⁵⁰⁶ Les précisions suivantes sur la version de Laye servent de base à cette hypothèse. Le narrateur y précise en effet qu'« il existait entre les deux jeunes gens, une merveilleuse tendresse, cette tendresse que le désir ne trouble pas encore ». Ainsi les amoureux vivent-ils une relation chaste. Mais alors que Soundiata a déjà programmé son retour dans le mandé pour le lendemain et qu'il ne peut partir sans avoir enterré sa mère là où il se trouve (à Méma), il décide de franchir un seuil dans sa relation avec son amoureuse. Au cours de la dernière nuit qu'il passe dans cette ville, Aïsha et Soundiata se retrouvent dans le même lit. Soundiata fait une demande particulière à Dieu : « je suis prêt à partir [...]. Je t'implore, aide-moi ! Si je dois réussir dans mon entreprise, fait que j'enterre ma mère ici. » Et le narrateur souligne que ce n'est qu'après cette prière, qu'« il se rapprocha de Aïsha Aminou ». Ce n'est que lorsqu'il désire et implore la mort de sa mère, que Soundiata se décide à "connaître" son amie. Et, il semble que la conséquence soit sans appel car « le matin, Sogolon [...] n'était plus ! » (Page 196) Allah aurait-il exaucé la prière de Soundiata ? La juxtaposition de ces différents faits relèverait-elle d'un simple concours de circonstances ? Serait-ce une simple coïncidence que Sogolon meurt la nuit où son fils, après avoir souhaité la mort de sa mère, découvre le "désir" charnel ? Selon nous, la coïncidence n'est pas une option. L'acte sexuel qu'ils exécutent représente l'élément qui rompt le lien entre le fils et la mère et qui symbolise la mort de cette dernière. Il se présente comme l'acte qui permet à Soundiata de se délier de sa mère qui a toujours veillé sur lui afin de prendre en main son destin. Cet acte sexuel est-il une représentation de l'amour (uniquement), ou aussi celle du sacrifice de la mère ? L'amour n'est pas présenté dans sa dimension personnelle, humaine. Il est plutôt présenté comme moyen, un élément qui permet d'atteindre des objectifs. Toutes les citations sont extraites aux pages 175 et 196.

S'il semble établi que lorsqu'on parle de héros épiques, de grands guerriers infailibles⁵⁰⁷, l'amour n'a pas avoir droit de cité, ou au mieux, n'est accepté qu'à une dose infime, dans la version filmique qu'Abel Kouamé donne de l'histoire du conquérant intrépide qu'a été Soundiata, l'amour est omniprésent. Noura et Soundiata sont très amoureux l'un de l'autre et celle-ci est présente au côté du héros du début du récit à sa fin. L'existence de sentiments amoureux entre Soundiata et Noura est manifeste dès l'entame du film *Soundiata Keïta, le réveil du lion*, mais ils ne peuvent pas entreprendre de relation amoureuse car Soundiata est beaucoup trop timide pour assumer ses sentiments et les avouer à Noura. En revanche, cela n'empêche pas Noura d'être à ses côtés et surtout de lui rester fidèle⁵⁰⁸. Cependant la détermination de Noura ne réussira pas toujours à garder les amoureux l'un près de l'autre. Par exemple, pendant la crise de succession et juste après sa guérison, Soundiata est considéré comme *persona non grata* à Niani. Il part, furieux, de la ville avec sa mère et son griot sans même un coup d'œil à l'endroit de Noura qui l'interpelle vivement. Cette passivité de Soundiata dans l'expression de ses sentiments pour son amoureuse peut s'expliquer par le fait qu'il vive mal son handicap ; les quolibets de sa belle-mère Sassouma et son frère Dankaran ne contribuant pas à améliorer la situation.

Ainsi, sur le plan affectif, Soundiata est présenté dans le film d'Abel Kouamé comme un jeune adolescent en proie à un profond mal-être dû au regard qu'une partie de la société dans laquelle il vit porte sur son handicap. Et, ce mal-être crée un véritable manque de confiance en lui lorsqu'il se trouve face à l'épreuve de l'amour. Alors, moins qu'une impertinence de la véracité des sentiments qu'il éprouve pour Noura, ce sont ce mal-être et sa timidité, qui conduisent Soundiata – au début du récit – à ne pas assumer publiquement ses sentiments, car ses réactions le trahissent souvent (*Soundiata, le réveil du lion*, [58mn31s-

⁵⁰⁷ Nous pouvons, à titre d'illustration, nous référer aux propos du sorcier Issanoussi lorsqu'il annonce à Chaka que ce dernier vient de s'engager sur la voie de l'héroïsme. Il lui dit : les « héros [sont des] gens qui ont su donner de leur peine et *ont agi en hommes* » (p. 245-246), « je vois maintenant et je suis assuré que [toi Chaka,] *tu es un homme dans toute l'acceptation du terme.* » (p. 244). Car « aujourd'hui, [...] *tu as su discerner la route à suivre et choisir la ligne de conduite* que tu auras désormais à tenir [...]. Les nations paliront et s'effaceront quand tu paraîtras devant elle, *parce que le sang de Noliwè* apportera une prospérité véritablement miraculeuse. » (p. 246-247). Désormais, « *tu es un véritable conducteur d'hommes.* » (p. 244). Nous soulignons les mots, propositions et expressions en italique. Thomas Mofolo, *Chaka, une épopée bantoue*, Paris, Gallimard, 1940 (1925). Balla Faséké, dans *Soundjata ou l'épopée Mandingue*, dresse lui aussi un portrait du héros. Selon lui, le héros est un « homme d'action », un homme dont « la puissance réside dans l'action ». p. 116.

⁵⁰⁸ Elle n'hésite pas, par exemple, à menacer Dankaran de mort si jamais celui-ci laissait se réaliser le projet de mariage que la mère de ce dernier veut sceller entre eux pour faire mal à Soundjata.

59mn47s])⁵⁰⁹. De plus, cette idée est corroborée lorsqu'après sa guérison physique et la reconquête de son estime de soi (guérison morale), Soundiata trouve le courage nécessaire pour avouer ses sentiments à Noura.

Par ailleurs, une telle disposition des faits dans le film *Soundiata Keïta, le réveil du lion* du réalisateur Abel Kouamé nous amène à une lecture comparée du personnage de Soundiata tel qu'il est représenté dans ce film avec un autre grand héros de la littérature africaine : Chaka. Les réactions ainsi que les positions de ces deux héros face à l'amour diffèrent. D'abord, Chaka tue délibérément sa fiancée Noliwè (Nolive)⁵¹⁰ – par amour selon lui – mais surtout afin de réussir sa quête. Chez Abel Kouamé, Soundiata pour sa part, sous l'effet de l'impuissance et du manque d'estime de soi préfère quitter son amoureuse Noura. Dans la version d'Abel Kouamé, cette séparation se présente comme un passage obligé pour Soundiata afin de devenir *réellement* un homme⁵¹¹. Pour Noura également, cette période de séparation est une occasion de prouver la force de son amour pour Soundiata en lui restant fidèle. Elle ne lui compte pas ce délaissement ; bien au contraire, elle se fait son aide la plus précieuse en prenant le risque, au prix de sa vie, de s'échapper de chez Soumangourou Kanté afin de porter à Soundiata le talon d'Achille de celui-ci. Entre l'obtention du secret de l'invincibilité de Soumangourou et sa transmission à Soundiata, la plus périlleuse est la seconde⁵¹² ; et c'est celle-là que Noura accepte de mener. Par cet acte, elle se positionne comme le principal adjuvant de Soundiata ; celle grâce à qui ce dernier tient, enfin, une

⁵⁰⁹ Afsa, la sœur de Soundiata réussit à obtenir le secret permettant de vaincre Soumangourou. Elle aide Noura, avec qui elle est prisonnière chez ce dernier, à s'enfuir afin de porter cette information à Soundiata. Mais lorsque Noura arrive à Ména, Dankaran et sa mère Sassouma s'y sont eux aussi réfugiés pour fuir la colère de Soumangourou. Sachant que Dankaran et sa mère avaient auparavant demandé Noura en mariage, Soundiata, triste de jalousie, se met en colère et demande à Noura si elle vient rejoindre son "fiancé". Celle-ci l'apaise en lui rappelant que les noces n'ont jamais été célébrées. Cette scène de jalousie venant de Soundiata montre que ce dernier est réellement amoureux de Noura.

⁵¹⁰ Pour cette lecture comparée de ces deux figures héroïques, nous nous référons aux textes suivants : Thomas Mofolo, *Chaka, une épopée bantoue*, Paris, Gallimard, 1940 (1925) et Léopold Sédar Senghor, « Chaka », dans *Œuvre poétique*, Paris, Seuil, 1990 (1964).

⁵¹¹ C'est en quittant Noura et Niani pour le Ména que Soundiata se construit. Il fait ses premières armes en tant que soldat, puis devient général. Il est un homme respecté, écouté et aimé dans sa nouvelle communauté car il fait preuve de courage et de sagesse.

⁵¹² Lorsque le petit génie bleu suggère à Afsa que le seul moyen d'aider son frère Soundiata est de soutirer à Soumangourou son secret, celle-ci semble inquiète mais, elle s'inquiète plus de la voie par laquelle cette information, une fois recueillie, parviendrait en toute sécurité à Soundiata. Le génie confirme cette inquiétude en lui conseillant de trouver une personne de confiance qui accepterait de prendre ce risque. Et, pour mettre en évidence le caractère dangereux de cette mission, il termine en rappelant à Afsa que Soumangourou n'hésiterait pas à les tuer, elle et le ou la complice qu'elle choisirait, s'il découvrait le complot.

chance de battre son ennemi. Ce faisant, elle participe à la quête de Soundiata. En plus, les retrouvailles ainsi que le mariage de Noura et de Soundiata à la fin du film *Soundiata Keïta, le réveil du lion* viennent renforcer cette idée selon laquelle la séparation de ces amoureux n'est pas un acte de renonciation à l'amour, voire un reniement de l'amour dans la version d'Abel Kouamé. Bien au contraire, il s'est plutôt agi de différer cette relation amoureuse afin qu'elle puisse se fortifier ; qu'elle passe du stade d'un simple amour d'adolescence à celui d'un amour plus fort, car ayant survécu à de nombreuses épreuves.

Ensuite, Chaka, même s'il prétend aimer Nolivé, la considère comme une source de faiblesse pour lui. Il assimile d'ailleurs son amour pour elle à un « carcan qui étranglait toute action »⁵¹³. Il présente la mort de sa bien-aimée comme l'unique moyen d'« échapper au doute »⁵¹⁴ et de retrouver sa liberté, sa puissance d'action ; autrement dit, de (re)devenir un héros. Dans *Soundiata Keïta, le réveil du lion*, au contraire, c'est en Noura que Soundiata trouve sa force. En effet, lorsqu'au moment du départ pour le combat contre Soumangourou, Soundiata prend conscience du danger que représente ce combat et exprime ses appréhensions concernant son issue, cette réponse de Noura : « tu reviendras Diata... et on se mariera » (*Soundiata Keïta, le réveil du lion*, [1 h03mn40s-1 h03mn43s]) sonne comme la motivation dont il a besoin face à cette épreuve ultime. Elle est la promesse d'un avenir rayonnant, marqué et soutenu par l'amour. Et, c'est fort de cette promesse que Soundiata va au-delà de ses limites pour mettre fin à la tyrannie de Soumangourou. Ainsi, la mort de Soumangourou n'est pas seulement le gage d'une paix et d'une tranquillité pour le Mandé, elle est aussi la condition *sine qua non* à la concrétisation de l'amour que Noura et Soundiata se portent. En plus, au-delà de sa présence, des risques qu'elle prend et du soutien moral qu'elle offre à Soundiata, Noura est intimement liée à la quête de son bien-aimé. En effet, par cette révélation des jumeaux devins : « les esprits nous montrent *l'amour*, la Kora sacrée et Kirina » (*Soundiata Keïta, le réveil du lion*, [58mn23s-58mn30s]) comme étant le seul moyen de vaincre Soumangourou, le film d'Abel Kouamé montre que Noura fait partie intégrante des éléments nécessaires à la réussite de la quête de Soundiata. Tout comme Soundiata a été choisi par "les esprits" pour accroître la renommée du Mandé, autant Noura semble elle aussi avoir été choisie pour l'aider dans la réalisation de cette tâche.

⁵¹³ Léopold Sédar Senghor, *Chaka, op. cit.*, p. 121.

⁵¹⁴ Ibid.

In fine, le personnage de Soundiata dans le film *Soundiata Keïta, le réveil du lion* d'Abel Kouamé rompt avec la représentation classique du héros guerrier face au sentiment amoureux. Cette représentation dans laquelle, d'une manière générale et dans la conception traditionnelle du mythe du héros, il n'y a pas de place pour l'amour car, la recherche du pouvoir et de la gloire ne peut être surmontée par aucun autre sentiment. Chaka le reconnaît d'ailleurs lorsqu'il dit : « il n'y a qu'une seule chose qui compte pour moi [...] c'est la sagaie, c'est faire la guerre [...] ; c'est là ma raison d'être [...] et je n'ai que cela au cœur »⁵¹⁵. Ainsi le héros guerrier est-il présenté comme un homme sans pitié; un homme pour qui tout doit être un moyen pour atteindre la gloire et la souveraineté. Cependant, avec l'image de Soundiata qui se dégage dans la version filmique d'Abel Kouamé, l'amour prend une place plus importante dans la quête du héros. Au lieu d'être une entrave, la compagne est une force supplémentaire pour le héros qui combat aussi afin de réunir les conditions favorables à l'épanouissement de cette relation. Et, l'officialisation de l'amour de Noura et de Soundiata par un mariage à la fin du récit filmique vient confirmer que cet amour fait aussi partie de la quête de Soundiata. Au-delà de la lutte pour la liberté de son peuple, Soundiata lutte pour acquérir une place sociale ainsi qu'un épanouissement personnel sur le plan affectif. Dès lors, le film d'animation *Soundiata Keïta, le réveil du lion* présente Soundiata comme un héros plus humain qui réalise ses ambitions grâce à l'amour ; un héros motivé à la fois par l'ambition et par l'amour.

Cette image plus "humaine" du héros telle que représentée par le film d'animation *Soundiata Keïta, le réveil du lion* d'Abel Kouamé se trouve également renforcée par la suppression de tous les passages que nous qualifions de sanguinaires dans celui-ci. Par l'expression "passages sanguinaires", nous désignons tous les passages relatant des combats, des sacrifices et des luttes mortelles, liés à la réussite de la quête du héros. Autrement dit, un passage sanguinaire est, dans un récit, un passage qui relate la capacité du héros de faire couler le sang, d'anéantir tout ce qui se dresse en opposant sur le chemin de sa quête d'une part, et d'autre part, il se rapporte aussi à tous les alliés du héros qui meurent en l'aidant dans sa quête. En résumé, un passage sanguinaire réfère à toute la quantité de sang qui doit couler autant du côté des ennemis que de celui des alliés du héros pour que ce dernier puisse satisfaire sa quête. Ces passages mettent en évidence la puissance d'un personnage – du héros généralement – à travers ses prouesses de combattants.

⁵¹⁵ Thomas Mofolo, *Chaka, op.cit.*, p. 152-153.

Dans *Soundjata ou l'épopée mandingue* de Niane, les passages sanguinaires sont nombreux. À titre d'exemples, nous pouvons citer la bataille de Tabon (*Soundjata ou l'épopée mandingue*, pp. 92-94), la bataille de Nagueboria (*Soundjata ou l'épopée mandingue*, pp. 95-98), la bataille de Kankigné (*Soundjata ou l'épopée mandingue*, pp. 99-100) et la bataille de Krina (*Soundjata ou l'épopée mandingue*, pp. 117-119). La description de toutes ces batailles fait ressortir une extrême violence. Dans la version de Niane, Soundjata est décrit comme un guerrier « intraitable » (*Soundjata ou l'épopée mandingue*, p. 93) qui « frappai[t] de grands coups » (*Soundjata ou l'épopée mandingue*, p. 96) et dont « les sabots meurtriers de son "Dafféké" [sa monture, son coursier] s'enfonçaient dans les poitrines des Sossos » (*Soundjata ou l'épopée mandingue*, p. 97). Sa rapidité et sa force sont respectivement comparées à l'éclair et à la foudre. Les issues des batailles que livre Soundjata sont présentées comme des « carnage[s] affreux » (*Soundjata ou l'épopée mandingue*, p. 93), des « lutte[s] à mort » (*Soundjata ou l'épopée mandingue*, p. 118) au cours desquelles « la cavalerie [de Soundjata] taillait en pièces de nombreux ennemis [si bien qu'à la fin de chaque bataille,] on trouvai[t] par terres plusieurs crânes fendus » (*Soundjata ou l'épopée mandingue*, p. 100). La plus meurtrière de ces batailles reste de loin celle de Krina. Les morts sont si nombreux qu'ils sont indénombrables, tel que le souligne ce passage : « la mort planait sur la grande plaine ; le sang coulait par mille plaies. Qui peut dire combien de Sossos ont trouvé la mort à Krina ? »⁵¹⁶ (*Soundjata ou l'épopée mandingue*, p. 119). À ces batailles et à leur lot de morts s'ajoutent de nombreux sacrifices. Chez Niane, Soundjata ne lésine pas sur les moyens pour vaincre son ennemi Soumaoro Kanté. Sur les recommandations des devins, il offre un grand sacrifice d'animaux aux esprits des villes de Sibi et Kita. Ces sacrifices d'environ trois cents animaux chacun, sont qualifiés d'« hécatombes » (*Soundjata ou l'épopée mandingue*, p. 105). Encore une fois, le sang coule à flots.

Cependant, si toutes ces batailles et ces sacrifices ont pour objectif de permettre à Soundjata de vaincre Soumaoro, la suite du récit de Niane révèle que l'ambition de Soundjata va au-delà de cette victoire ; car après celle-ci, il continue de tuer pour asseoir son autorité. C'est ainsi, par exemple, qu'il tue le roi de Kita pour avoir accès à sa « petite mare aux eaux magiques » (*Soundjata ou l'épopée mandingue*, p. 128) qui donne de la puissance à

⁵¹⁶ Cette omniprésence du sang dans l'histoire de Soundjata selon la version de Niane et surtout pendant la bataille de Krina est montrée, à travers le dessin et les couleurs, dans la bande dessinée de Biyong Djehuty, *Soundjata, la bataille de Kirina*, Paris, Éditions. Menaibuc, 2004.

quiconque en boit. Mais avant toutes ces batailles et tous ces sacrifices, subsiste le premier sacrifice – certes indirect – de Soundiata : celui de sa mère Sogolon. La mort de Sogolon la veille du retour de Soundiata à Niani, peut être considérée comme un sacrifice dans les versions de Niane (*Soundjata ou l'épopée mandingue*) et de Camara Laye (*Le Maître de la parole, Kouma lafôlô kouma*). En effet, Soundiata fait cette prière dans la version de Niane : « Dieu Tout-Puissant, le temps de l'action est arrivé. *Si je dois réussir dans la reconquête du Manding, Tout-Puissant, faites que j'enterre ma mère en paix ici.* Puis il se coucha », (*Soundjata ou l'épopée mandingue*, p. 87). La version de Laye propose une autre variante de cette prière de Soundiata : « Allah, le Très-Haut, je suis prêt à partir le Mandén assujetti par Soumaoro. Mon intention est d'y restaurer l'autorité légale. Je t'implore, aide-moi ! *Si je dois réussir dans mon entreprise, fait que j'enterre ma mère ici* », (*Le Maître de la parole, Kouma lafôlô kouma*, p. 196). Par cette prière, le personnage de Soundiata montre, dans les récits de Niane et de Laye, son désir de voir sa mère mourir avant son départ. Loin d'être une précaution pour le guerrier qui ne voudrait pas se soucier de l'état de santé de sa vieille mère, cette prière du héros présente au contraire, la mort de Sogolon comme un signe avant-coureur de la réussite de sa mission (voir les propositions en italique dans les deux citations)⁵¹⁷. Dès lors, chez Niane (et chez Laye), la trajectoire de Soundiata à l'air de se coupler avec la mort et le sang⁵¹⁸. Ainsi, si Soumaoro est décrit comme un roi-tueur, Soundiata a lui aussi son lot de sang sur la main. Et, le récit de Niane le révèle très bien lorsqu'il souligne que « partout où passait le fils du buffle [Soundiata], la mort se réjouissait », (*Soundjata ou l'épopée*

⁵¹⁷ Cette idée du sacrifice maternel de Soundiata pour sa cause est aussi évoquée par Lilyan Kesteloot, « Magie et Merveilleux dans les sociétés et les épopées d'Afrique Noire », dans *Magie et illusion au Moyen Âge*, Aix-en-Provence, Presses Universitaires de Provence, 1999, pp.255-267, disponible en ligne sur <https://books.openedition.org/pup/3379>. Dans la réécriture que Justine et Ron Fontes et Sandy Carruthers proposent de l'épopée de Soundjata, *Sunjata, Warrior King of Mali, A West African Legend*, New-York, Graphic Universe, 2008, cette partie de l'histoire diffère. Soundiata ne souhaite pas la mort de sa mère. Au contraire, c'est cette dernière qui, lorsqu'elle comprend que du fait de son âge et de la fragilité de sa santé, elle peut devenir un obstacle aux projets de son fils, décide de mourir afin de lui laisser la voie libre pour qu'il puisse suivre son destin. Ainsi, au cours de leur dernière conversation, elle annonce à son fils sa décision de ne pas l'accompagner dans sa reconquête du Mandé. Face à cette décision, Soundiata lui avoue qu'il ne peut partir sans elle. La réponse de la mère est sans appel : « Then, *I must leave you. Fulfill your destiny my son.* » (Planche 29, vignette 1). Chez Justine et Ron Fontes, c'est Sogolon elle-même qui désire sa mort ; c'est elle qui se sacrifie.

⁵¹⁸ Pour poursuivre dans le sens de notre comparaison entre Chaka et Soundiata. Nous constatons que, quelques soient leurs motivations, ces deux héros se rencontrent dans cette image de sacrificateur. Même dans la version de Senghor qui passe sous silence les crimes de Chaka, la Voix Blanche vient les rappeler à travers cette périphrase « le grand pourvoyeur des vautours et des hyènes, le poète du Vallon-de-la-Mort » par laquelle elle désigne Chaka.

mandingue, pp. 118-119). Soundiata, comme la plupart des héros guerriers, a lui aussi une dimension sacrificatoire. Sa quête ne se fait pas sans effusion de sang⁵¹⁹.

Ce goût du héros pour les sacrifices perceptible dans le récit de Niane, est au contraire annihilé dans le film d'animation d'Abel Kouamé. Dans *Soundiata Keïta, le réveil du lion*, il n'y a pas de sang. En effet, lorsque Soundiata et son armée rencontrent les guerriers de Soumangourou (*Soundiata Keïta, le réveil du lion*, [53mn17s-54mn10s]), au lieu d'une scène représentant un combat sanglant, la magie employée par Soumangourou conduit à un combat difficile que Soundiata perd, mais ses soldats sont juste assommés, dans le sens étymologique du terme. Il n'y a aucune trace de sang dans cet unique combat représenté. En ce qui concerne la bataille de Krina – l'ultime combat, celui qui est considéré comme le plus important et le plus sanglant de tous les combats de Soundiata⁵²⁰ – il consiste en un long duel chez Abel Kouamé (*Soundiata Keïta, le réveil du lion*, [1h02mn46s-1h12mn03s]). De nombreuses versions de l'épopée de Soundiata, dont celles de Laye et de Niane, décrivent ce combat comme une grande confrontation entre deux puissantes armées conduites par des deux chefs prêts à tout pour affermir leur autorité⁵²¹. Dans le film *Soundiata Keïta, le réveil du lion*, il s'agit d'un combat entre Soundiata et Soumangourou. Et, pour renforcer cette disparition de la violence dans la version d'Abel Kouamé, le grand-père de Soundiata précise que le choix du duel a pour objectif d'éviter les victimes collatérales que pourrait faire une guerre entre deux armées. Pour leur part, ni la mère de Soundiata ni son amante Noura n'y sont sacrifiées pour ses ambitions. Elles sont présentes à ses côtés tout au long du film et représentent une force pour lui ; c'est à leur bras qu'il entre triomphant à Niani où il prend possession du trône de son défunt père.

Tel que présenté dans le film d'animation *Soundiata Keïta, le réveil du lion* d'Abel Kouamé, le personnage de Soundiata ne reflète plus l'image du héros guerrier-sacrificateur. Car son image n'est plus rattachée au sacrifice, ni au sang qui coule encore et toujours à

⁵¹⁹ Voir en complément d'illustration, Youssouf Tata Cissé et Wâ Kamissoko, *La grande geste du Mali. Soundjata la gloire du Mali*, op. cit, pp. 17-21 et p. 23.

⁵²⁰ Dans la bande dessinée de Justine et Ron Fontes, *Sunjata, Warrior King of Mali, A West African Legend*, op. cit, cet aspect sacrificiel est certes amoindri, mais il est souligné, comme le traduit la réplique suivante : « all fall like reeds under his (Sunjata) swords », (planche 41). Mais rien ne montre l'image sanglante du combat ; il n'y a pas de couleur symbolisant le sang sur les planches.

⁵²¹ Voir Youssouf Tata Cissé et Wa Kamissoko, *Soundjata, la gloire du Mali, La grande geste du Mali*, tome 2, Paris, Karthala- ARSAN, 2009, pp. 13-16 et p. 21.

flots. Sa quête peut être menée sans coûter la vie à d'autres personnes. Soundiata n'est pas (ou plus) ce héros dont la gloire semble se nourrir essentiellement de sang versé. Sa vaillance ne se mesure plus à la quantité de têtes tranchées pendant les combats. Encore une fois, chez Abel Kouamé, la représentation du héros s'humanise. Il regagne cette humanité que le héros semblait avoir perdue – dans certaines versions – au détriment du pouvoir, de la souveraineté et de la gloire tant recherchés.

Par ailleurs, la suppression de tous ces passages sanguinaires au sein du film *Soundiata Keïta, le réveil du lion* induit d'autres modifications. La mort à grande échelle ainsi que l'écoulement sanguin torrentiel sont reconnus comme le propre de l'épopée. Cette idée est soulignée par Lilyan Kesteloot et Bassirou Dieng lorsqu'ils affirment que :

L'épopée est bien le seul département de la littérature où la bagarre est belle, où le public applaudit au massacre, où *la violence est valorisée*, ou celui qui risque sa vie conquiert le droit de tuer les autres, et y gagne panache, de surcroît. Pourquoi ? Parce qu'elle met le ou les héros en situation de guerre. Vie contre vie. Sans quoi, *point d'exploit, point d'épopée*⁵²².

Par la suppression de presque tous ces passages sanguinaires, c'est le caractère spectaculaire de l'épopée qui se voit atténué dans le film d'Abel Kouamé. Toutefois, l'épopée, ce n'est pas seulement la violence, c'est aussi la manière de présenter cette violence. La narration y est donc très importante. Tandis que le livre *Soundjata ou l'épopée mandingue* de Niane entraîne son lecteur dans une exaltation sans cesse renouvelée à travers un ton enthousiasmant, l'expressivité des dialogues de même que la description entraînante des actions, le film d'animation *Soundiata Keïta, le réveil du lion* propose pour sa part une autre narration de l'histoire de Soundiata. La version d'Abel Kouamé n'opte pas pour une tonalité élevée ou scandée, les dialogues ne paraissent pas plus expressifs que les séquences narratives et la présence du griot Balla ne contribue pas toujours à un regain d'enthousiasme ni à donner plus d'expressivité à l'intrigue filmique. Cet écart entre le livre de Niane et le film d'Abel Kouamé, notamment au niveau de la narration, résulte de l'absence de certains motifs narratifs propres à l'épopée dans le film. Par exemple, l'introduction d'une cérémonie du *xas*, aurait apporté au récit filmique à la fois cette expressivité et cette tonalité scandée, gage de

⁵²² Lilyan Kesteloot, Bassirou Dieng, *Les épopées d'Afrique Noire*, op.cit, p. 36. Nous soulignons les propositions en italique.

l'exaltation inhérente à l'épopée. Selon Lilyan Kesteloot et Bassirou Dieng, le « *xas*, ou veillée d'armes [est une cérémonie au cours de laquelle] l'armée se compose »⁵²³. Cette cérémonie se présente comme un élément narratif important car elle réunit non seulement certains critères de l'épopée notamment la tonalité et le rythme, mais elle est également un contexte d'énonciation de l'épopée. En effet, le *xas* est aussi « une cérémonie de danses, de chants, et de déclarations. [Elle est aussi] un long poème déclamé où le guerrier lance un défi à des adversaires précis »⁵²⁴. Une séquence présentant de telles actions dans le film *Soundiata Keïta, le réveil du lion*, aurait créé cette « ambiance »⁵²⁵ enthousiaste qui fait sentir au (télé) spectateur qu'il vit, à travers le récit, une aventure inhabituelle, extraordinaire.

Cependant, si la guerre à grande échelle et son corollaire lot de morts innombrables sont absents du film *Soundiata Keïta, le réveil du lion* d'Abel Kouamé ; si la tonalité et le rythme n'exaltent pas toujours le (télé)spectateur, le merveilleux ainsi que la dimension hyperbolique de l'épopée y sont quant à eux présents. Le merveilleux se perçoit par exemple dans la présence du vautour de Soumangourou qui parle, chante ses louanges, et lui sert d'espion et de messager. Le merveilleux y est encore visible lors de la scène finale de la séquence de la bataille de Krina, où lorsque vaincu, Soumangourou disparaît dans un nuage de plumes blanches (*Soundiata Keïta, le réveil du lion*, [1h02mn46s-1h12mn03s]). Pour ce qui est de l'hyperbole, l'un de ses lieux de manifestation est également la bataille de Krina au cours de laquelle les adversaires (Soundiata et Soumangourou) se battent à coups de gros blocs de pierre et craquent le sol lorsqu'ils y tombent mais se relèvent toujours sans aucune égratignure. La magie est aussi présente dans la capacité de Soumangourou et de son armée à se rendre invisibles au cours des combats.

Nous pouvons retenir de ce qui précède que même si le film *Soundiata Keïta, le réveil du lion* relate de l'épopée de Soundiata, la version proposée dans ce film d'animation réalisé par Abel Kouamé s'éloigne, sur de nombreux points, de la structure narrative de l'épopée. Cette version d'Abel Kouamé en atténue la dimension spectaculaire en réduisant la guerre et les conflits au strict minimum. Elle raconte le récit de la manière la plus vraisemblable possible en limitant au maximum le grossissement des faits, et propose une énonciation dans

⁵²³ Lilyan Kesteloot, Bassirou Dieng, *Les épopées d'Afrique Noire*, op. cit, p. 60.

⁵²⁴ *Ibid.*

⁵²⁵ *Ibid*, p. 30.

laquelle l'exaltation et l'enthousiasme ne sont ni omniprésents ni toujours perceptibles. Tout cela ampute cette version de la dimension totalement guerrière de l'épopée. Ces choix de ce réalisateur peuvent se soumettre à deux interprétations. D'une part, il souhaite proposer une version plus romancée de l'histoire de Soundiata tout en conservant une part infime du style épique auquel elle appartient afin de ne pas la dénaturer. Cette première interprétation se fonde sur les propos du réalisateur qui déclare que l'un des aspects de l'histoire de Soundiata qui a suscité le film d'animation est l'instauration de la Charte du Mandé dès son accession au trône⁵²⁶. Le héros est alors présenté comme un homme qui n'a recours à la force physique que lorsqu'il y est contraint ; il ne tue pas les criminels qui se repentent, mais les livre à la justice. En revanche, il se voit obligé de tuer Soumangourou, car c'est le seul moyen de ramener la paix au Mandé et surtout de la maintenir. Ainsi, c'est cette image pacifiste et altruiste de Soundiata qui est véhiculée tout au long du film *Soundiata Keïta, le réveil du lion*.

D'autre part, les choix d'Abel Kouamé peuvent se lire comme le résultat d'une restriction budgétaire liée aux contraintes techniques du cinéma d'animation. En effet, le studio Afrika Toon est une jeune maison de production ivoirienne constituée d'une petite équipe de personnes intéressées par l'animation ; une équipe qui, pour réaliser ses rêves, s'est autoformée. La structure ne bénéficie pas de subventions ni de réels partenariats lors de la réalisation de ses deux premiers films d'animation dont fait partie le film *Soundiata Keïta, le réveil du lion*. Le manque de matériels plus élaborés et de financement que les responsables de cette maison de production évoquent dans de nombreuses interviews peuvent avoir eu un impact lors de la production du film. Nous pouvons supposer que puisqu'étant obligé de travailler avec ses fonds propres, le studio Afrika Toon a certainement été confronté à des choix parmi lesquels pourrait figurer celui de la simplification au maximum l'intrigue filmique afin de respecter son budget et de limiter, par la même occasion, des coûts de production trop onéreux⁵²⁷.

Par ailleurs, Soundiata est un personnage très important dans la culture mandingue. Ce point de vue semble être motivé par deux faits essentiels. Il a été un roi dont le règne reste

⁵²⁶ Confère cette interview disponible sur le site <https://vimeo.com/ondemand/soundiata/217022346> , consultée le 10/01/2018.

⁵²⁷ Le réalisateur Abel Kouamé évoque ces questions dans les interviews suivantes <https://www.jeuneafrique.com/169812/culture/c-te-d-ivoire-pokou-le-premier-long-m-trage-d-animation-ouest-africain-est-n/>, https://www.lepoint.fr/culture/ici-abidjan-dessins-animes-afrikatoon-le-walt-disney-ivoirien-28-05-2015-1931876_3.php , consultées le 10/01/2018.

inégalé dans toute l'histoire du Mandé mais surtout, sa naissance et son règne ont été prédits bien longtemps avant. Par cette prédiction, la fonction d'héritier du trône reste la seule fonction que Soundiata peut assumer. Dans la plupart des versions⁵²⁸ de l'histoire de Soundiata auxquelles nous avons eu accès, au-delà de cette simple prédiction, c'est la détermination et la bravoure de Soundiata qui lui permettent d'assumer cette fonction. Autrement dit, les "esprits" le prédestinent certes à occuper le trône à la mort du roi Naré Maghan, son père ; mais la possession de cet héritage ne se réalise pas sur la simple parole des griots et des devins. Soundiata doit faire ses preuves, il doit montrer qu'il est à la hauteur de la tâche qui lui est assignée. Et, l'ultime preuve à fournir pour ce trône mériter et y accéder est sa victoire face à l'ennemi du Mandé, Soumangourou Kanté. C'est par sa bravoure à vaincre Soumangourou que Soundiata montre qu'il est vraiment l'héritier du trône. Hormis cette victoire, rien en dehors de la prédiction ne lie ni ne rattache concrètement Soundiata à la succession de son père. Ainsi, Soundiata est prédestiné à un avenir très précis. Mais la seule preuve de la véracité de cette prophétie et sa réalisation résident dans les exploits de ce dernier. Le film *Soundiata Keïta, le réveil du lion* va au-delà de cette représentation des liens qui unissent Soundiata au trône de son père.

Dans ce film d'animation d'Abel Kouamé, tout comme dans la plupart des versions de l'histoire de Soundiata auxquelles nous nous référons plus haut, la prédiction concernant ce personnage est mentionnée et elle sous-tend tout le récit filmique. En revanche, ce ne sont pas uniquement la prédiction et les actes de bravoure qui font de Soundiata l'héritier de son père. En effet, dans les autres versions, c'est sur sa propre décision que Soundiata vainc son infirmité et il le fait pour laver les affronts subis par sa mère. Dans le film d'animation *Soundiata Keïta, le réveil du lion* d'Abel Kouamé, les choses se passent différemment. Ce n'est pas Soundiata qui décide du moment de sa guérison. Les faits qui se déroulent dans la séquence de sa guérison (*Soundiata Keïta, le réveil du lion*, [29mn01s-34mn03s]) sont orchestrés de toutes pièces par un personnage qui n'existe (matériellement) dans aucune des versions de l'histoire de Soundiata⁵²⁹ : un petit génie bleu. Dans cette séquence de la guérison

⁵²⁸ Djibril Tamsir Niane, Camara Laye, Justine et Ron Fontes, Lilyan Kesteloot, Youssouf Tata Cissé et Wâ Kamissoko.

⁵²⁹ Dans les versions écrites la dimension magique est certes présente à travers les génies et les sorciers. Mais aucune ne fait cas d'un petit génie bleu atypique qui aurait pour mission de veiller à la réalisation de la prophétie selon laquelle Soundiata deviendra roi.

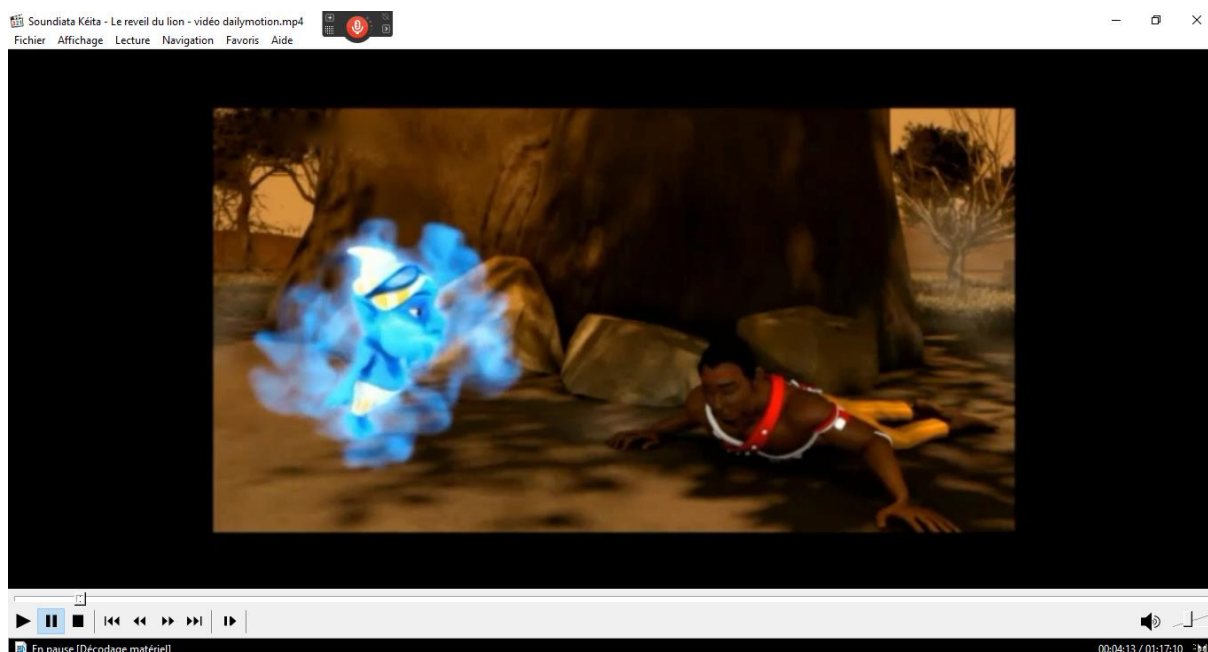
de Soundiata, ce génie bleu apparaît une première fois⁵³⁰, (*Soundiata Keïta, le réveil du lion*, [30 mn48s-31mn07s]) – pendant de la cérémonie d'intronisation de Dankaran, le frère aîné de Soundiata – pour annoncer à Afsa, la sœur de Soundiata et de Dankaran, qu'elle doit remettre la canne royale à Soundiata, car c'est le seul moyen de l'aider. Il réapparaît très brièvement quelques minutes plus tard (*Soundiata Keïta, le réveil du lion*, [32mn53s-33mn06s]), pour rappeler à Afsa qu'elle doit passer à l'action. Ainsi, Soundiata guérit de son infirmité en se saisissant de la canne royale de son père après la mort de ce dernier. Par cette action qu'il ne planifie pas, Soundiata, en se saisissant de cette canne royale, lui redonne son éclat et réussit à se tenir debout pour la première fois par la même occasion. Un tel agencement des faits illustre l'existence d'un lien fort entre Soundiata et le pouvoir royal. Loin d'être un simple accessoire ou un simple attribut du pouvoir, dans le film *Soundiata Keïta, le réveil du lion*, cette canne représente le pouvoir royal dont elle est le siège. Un des personnages de notables le rappelle à la reine Sassouma qui leur demande de redonner à la canne, l'éclat qu'elle a perdu à la suite de l'acte d'usurpation du pouvoir de son fils Dankaran. Le vieux notable n'hésite pas à affirmer, d'un air dépité : « on ne peut rien faire. Juré ! On ne peut rien faire majesté. Ce n'est pas nous. *Seul le roi choisi par les ancêtres peut redonner vie et éclat à la canne royale*. Sinon un grand malheur s'abattra sur notre royaume »⁵³¹ (*Soundiata Keïta, le réveil du lion*, [32mn44s-32mn56s]).

Dès lors, la fonction d'héritier du trône de Soundiata ne se limite plus seulement à la prédiction ni aux actes qu'il pose plus tard. Le réalisateur du film *Soundiata Keïta, le réveil du lion* présente l'accession de Soundiata au trône sous la forme d'un atavisme ; un fait qui en plus d'être prédit, est inscrit dans ses gènes. Soundiata se met debout grâce à la canne royale à laquelle il "redonne vie" par la même occasion. Il y a un lien qui existe entre lui et cette canne. Autant elle symbolise son futur, sa destinée, qui est d'être le souverain du royaume mandingue, autant lui Soundiata, est la source de vie de cette canne. L'homme et cet objet représentant son pouvoir sont intrinsèquement liés, voire interdépendants. Cette séquence de la guérison de Soundiata selon le point de vue d'Abel Kouamé montre qu'au-delà de la bravoure dont Soundiata fait preuve pour libérer le Mandé et accéder au pouvoir, ce trône lui appartient intimement.

⁵³⁰ Nous soulignons que ce n'est pas la première apparition du génie dans le film. Mais c'est sa première apparition dans la séquence concernant la guérison de Soundiata.

⁵³¹ Nous soulignons la phrase en italique.

D'un autre côté, le temps historique de la diégèse est très souvent brouillé tout au long du film *Soundiata Keïta, le réveil du lion*, par des anachronismes. L'un des anachronismes les plus remarquables est la présence du petit génie bleu qui aide Soundiata dans sa quête. Dès le début du film apparaît un personnage inhabituel qui s'entretient avec Soundiata. Sa couleur bleue n'est pas sans rappeler au (télé)spectateur averti le génie du conte "Aladin et la lampe merveilleuse" tel que représenté par les studios Walt Disney dans le film d'animation *Aladdin*⁵³².



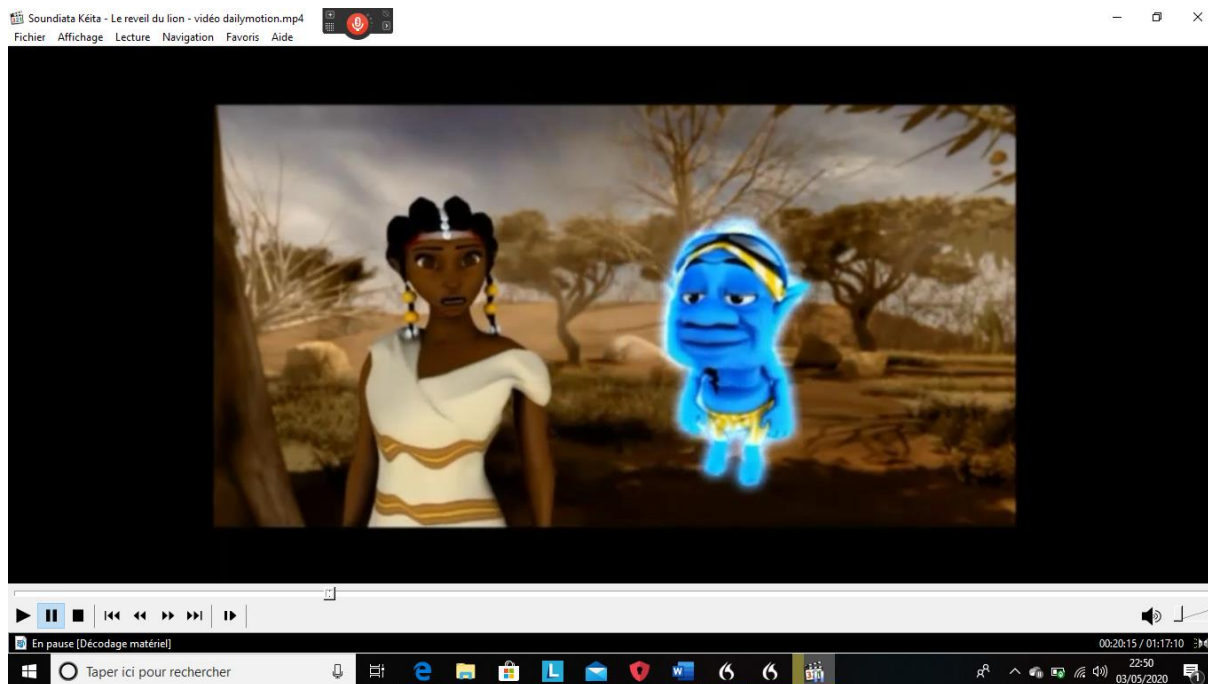
Photogramme du film *Soundiata Keïta, le réveil du lion* présentant le génie bleu qui apparaît à Soundiata dans un nuage de fumée bleue.

Même s'il a des points de ressemblance avec le génie du film *Aladdin* de Ron Clements et John Musker, notamment en ce qui concerne la couleur bleue de la peau, la barbichette ainsi que les oreilles de lutin, le génie du film *Soundiata Keïta, le réveil du lion* possède quelques particularités. Il est moins grand et moins imposant – il ressemble même à un nain –, il est vêtu d'un pantalon bouffant à la taille et resserré au niveau des jambes qui est assorti à un bonnet. Cette tenue du génie s'apparente à celle des autres personnages masculins du film *Soundiata Keïta, le réveil du lion* ; nous pouvons de ce fait supposer qu'elle est

⁵³² Ron Clements, John Musker, *Alladin*, USA, Walt Disney Animation Studios, 1992, 90 mn. Plus d'informations sur <https://www.chroniquedisney.fr/animation/1992-aladdin.htm>. Consulté le 10 Mars 2020.

conforme au style vestimentaire en vigueur dans le Mandé au XIII^{ème} siècle. Pourtant à cette tenue que nous qualifions de "typiquement mandingue" qu'arbore le génie bleu du film d'Abel Kouamé, s'ajoute un accessoire ainsi que des détails qui ne nous laissent pas indifférente. Le génie bleu porte sur le sommet de sa tête une paire de lunettes de vol d'aviateur ; il est polyglotte car il parle, en plus du malinké, le français, l'anglais et l'italien. Ce personnage atypique concentre ainsi en lui plusieurs époques et plusieurs cultures. Dès lors, il se donne à voir comme un personnage passeur de cultures, un personnage-seuil ; en d'autres termes, le génie bleu du film *Soundiata Keïta, le réveil du lion* est un personnage à la croisée de diverses époques et cultures en qui la notion de frontière semble abolie.

Ce génie bleu apparaît sept fois au cours du film d'Abel Kouamé. Ses apparitions sont brèves mais chacune d'elles joue un rôle important dans l'évolution de l'intrigue du film tout en révélant des informations permettant une meilleure connaissance dudit personnage. En ce qui concerne la connaissance du personnage du génie bleu du film *Soundiata Keïta, le réveil du lion*, les informations fournies lors de ses différentes apparitions permettent de renforcer les différences entre ce génie et celui du film d'animation *Aladdin* avec lequel il peut prêter à confusion. Ainsi contrairement au génie d'*Aladdin*, celui de *Soundiata Keïta, le réveil du lion* se présente lui-même comme un « *Djinn*, un génie, une espèce d'agent secret » (*Soundiata Keïta, le réveil du lion*, [43mn09s-43mn49s]) et il est capable de susciter l'amour entre deux personnes. Il ne réalise pas de vœux, néanmoins il est investi d'une mission qui est celle d'aider Soundiata à devenir un roi. La réalisation de cette mission semble être ce qui compte le plus à ses yeux et il n'hésite pas à le rappeler, comme il le fait à travers ce message qu'il transmet à Soundiata par le biais de sa sœur Afsa : « Chère Afsa, peux-tu dire à mon ami Diata que, comme il le sait, moi, j'ai une mission à accomplir. J'irai jusqu'au bout, avec ou sans son soutien. *Ciao !* » (*Soundiata Keïta, le réveil du lion*, [20mn30s-20mn39s]). Toutefois, en dépit de l'importance de cette mission, le génie bleu ne peut l'accomplir seul car il a besoin d'un être humain pour l'aider dans sa tâche. C'est la raison qui le conduit à conclure une alliance avec Afsa.



Photogramme du film *Soundiata Keïta, le réveil du lion* présentant le génie bleu apparaissant à Afsa, la sœur de Soundiata et de Dankaran, pour l'informer qu'elle serait désormais son alliée dans sa quête.

Le génie bleu n'agit pas beaucoup. En réalité, il ne transmet que des informations. Sa passivité est critiquée par Afsa qui n'hésite pas à lui dire qu'il « ne ser[t] pas à grand-chose » (*Soundiata Keïta, le réveil du lion*, [56mn17s-56mn20s]). En revanche, les informations qu'il véhicule sont capitales pour l'avancée du récit filmique. Le génie bleu est omniscient dans le film d'Abel Kouamé et, c'est lui qui suscite les actions importantes au moment opportun. Par exemple, c'est le génie qui annonce à Afsa le moment idéal pour la guérison de Soundiata (au moment du sacre du nouveau roi du Mandé) et c'est lui qui lui révèle, par la même occasion, l'objet qui favorise cette guérison (la canne royale, l'attribut essentiel du roi). C'est encore le génie bleu qui dit à Afsa comment aider, son frère Soundiata à vaincre Soumangourou (obtenir de Soumangourou le secret de son invulnérabilité et porter l'information à Soundiata). C'est par le génie bleu et grâce à ses informations que les énigmes semblent trouver leur résolution. Ainsi, sans poser d'actions concrètes, ce génie joue un rôle important tout au long du film *Soundiata Keïta, le réveil du lion*, à savoir fournir la bonne information au bon moment. Si bien que, sans être un personnage omniprésent, il demeure le principal adjuvant de Soundiata tout au long du film. Cette fonction de principal adjuvant rapproche le petit génie bleu du film d'Abel Kouamé du personnage du chasseur-féticheur présent dans le

film *Keïta ! L'héritage du griot*⁵³³ de Dani Kouyaté. Ce personnage chasseur apparaît cinq fois au cours du film de Dani Kouyaté et toutes ses apparitions sont liées à l'histoire de Soundiata. Tout au long du film *Keïta ! L'héritage du griot* – autant dans l'histoire cadre (l'initiation du petit Mabo à ses traditions) que dans l'histoire enchâssée (le récit de la dynastie des Keïta, l'histoire de Soundiata) – c'est ce personnage du chasseur-féticheur qui pousse les autres personnages à l'action. Par exemple, c'est lui qui, par le moyen du rêve, envoie Djeliba le griot en ville afin de prendre en charge l'initiation de Mabo. C'est encore lui qui, au XIII^{ème} siècle (dans l'histoire enchâssée de Soundiata), annonce à Naré Khon Fatta Konaté, le père de Soundiata, la naissance de ce dernier et surtout le destin formidable qu'il aurait. Ce chasseur-féticheur est également, dans *Keïta ! L'héritage du griot*, à l'origine de la guérison de Soundiata grâce à une information qu'il transmet à Sogolon, sa mère.

Toutes les caractéristiques du génie bleu du film *Soundiata Keïta, le réveil du lion* que nous avons énumérées plus haut font de ce personnage le symbole de la fatalité à l'œuvre dans cette version de l'histoire de Soundiata que propose Abel Kouamé. Soundiata n'a pas choisi la manière dont il veut vivre sa vie. Les génies l'ont choisi et ils ont réalisé le projet de vie qu'ils ont pour lui. De surcroît, l'insertion du personnage du génie bleu sous cette forme héritée du XX^{ème} siècle dans un récit se déroulant au XIII^{ème} siècle peut surprendre. Sa présence peut être perçue comme une volonté d'Abel Kouamé d'actualiser sa version de l'histoire de Soundiata en lui donnant un caractère plus exotique, plus contemporain et éventuellement plus ludique. À moins qu'il ne s'agisse d'un choix stratégique. Dans ce cas, en utilisant ce génie bleu qu'il réadapte dans *Soundiata Keïta, le réveil du lion*, le réalisateur Abel Kouamé garde probablement en mémoire le succès commercial qu'un autre personnage de génie bleu a auparavant octroyé au film *Aladdin* dès sa sortie en 1992, garantissant par la même occasion, un regain de notoriété aux studios Disney⁵³⁴.

À ce stade de notre réflexion, l'attention portée sur les similitudes et les spécificités au sein des différentes réécritures des histoires de Pokou et Soundiata qui constituent notre corpus a révélé que chacune des versions de ces histoires, à travers les personnages principaux, les actions, les trames narratives et les décors, s'ancre dans les traditions et cultures auxquelles appartiennent ces histoires. Tout ceci fait émerger des ressemblances entre

⁵³³ Dani Kouyaté, *Keïta ! L'héritage du griot*, Les productions de la Lanterne / Sahélis Production, Burkina Faso / France, 1996, 96mn.

⁵³⁴ Confère <https://www.chroniquedisney.fr/animation/1992-aladdin.htm>.

ces différentes versions des histoires de Pokou et de Soundiata que nous analysons. Toutefois, elles présentent aussi de nombreuses particularités dont la première et la plus visible est le support médiatique. Alors que les livres, *Reine Pokou, concerto pour un sacrifice* (Véronique Tadjo), « La Légende baoulé » (Bernard Binlin Dadié) et *Soundjata ou l'épopée mandingue* (Djibril Tamsir Niane), tendent à (ou tentent de) rester le plus "fidèle" possible au temps et à l'espace des récits de Pokou et de Soundiata qu'ils racontent, les versions filmiques, *Pokou, princesse ashanti* (Abel Kouamé) et *Soundiata Keïta, le réveil du lion* (Abel Kouamé), de ces mêmes histoires, n'hésitent pas à procéder par moment à des brouillages temporels. Ces anachronismes réactualisent ces histoires du passé en mêlant leur "temps ancestral" à un autre temps, le "temps contemporain", celui de leur réception. *Pokou, princesse ashanti* et *Soundiata Keïta, le réveil du lion* d'Abel Kouamé proposent ainsi au (télé)spectateur des récits évoquant un passé qui semble se confondre avec l'époque à laquelle ce dernier les reçoit, sans qu'ils cessent pour autant d'appartenir au passé. Par ailleurs, au-delà de la volonté de promouvoir la culture africaine, l'étude de chaque réécriture des histoires de Pokou et de Soundiata de notre corpus révèle une interprétation du passé qui contribue à la rendre unique.

3^{ÈME} PARTIE : TRANSFORMATIONS INTERMÉDIATIQUES DE LA CULTURE TRADITIONNELLE AFRICAINE

Dans la partie précédente, l'analyse des différents procédés intermédiatiques à l'œuvre dans notre corpus a permis de comprendre comment l'Intermédiarité s'y présente, à la fois, comme une source et un moyen de créativité auxquels les auteurs ont recours lors de leur processus d'écriture. En d'autres termes, la pratique intermédiaire offre aux auteurs des textes ainsi qu'aux réalisateurs des films de notre corpus des possibilités d'écriture et de réécriture, dans la mesure où elle leur permet de se réapproprier les récits (historiques ou non) afin de les réactualiser en les personnalisant. Cette troisième partie intitulée « Transformations intermédiatiques de la culture traditionnelle africaine » se propose de recenser et d'analyser les différentes images de l'Afrique – à travers sa culture populaire – qui se font perceptibles dans les textes de notre corpus.

CHAPITRE 1 : À TRAVERS LES ÉPOQUES, AVEZ-VOUS DIT : « FEMMES » ?

Dans cette troisième partie qui se propose de réfléchir aux différentes représentations de l'Afrique telles que perceptibles dans notre corpus, ce chapitre d'ouverture s'intéresse à l'image de la femme. Un tel choix peut se justifier par le fait que cette dernière est perçue, dans bien des cultures et surtout dans la culture africaine, comme le fondement de la société. Nous entendons déjà certaines voix qui s'élèvent pour nous signifier que nous nous aventurons sur le terrain "glissant" des questions et centres d'intérêts des féministes. Toutefois nous rappelons que l'objectif ici est la mise en évidence d'une image de l'Afrique telle que présentée dans notre corpus. De plus, l'attention que nous portons à l'image de la femme se justifie également par le fait que sur les trois récits principaux qui constituent notre corpus, deux récits ont une femme pour principale protagoniste tandis que dans le troisième récit, la place des personnages féminins est elle aussi non négligeable. Cette analyse des images de la Femme Africaine se fera à travers les idées et les prises de position des personnages féminins eux-mêmes tout en prenant en compte la perception que les personnages masculins ont des personnages féminins. En d'autres termes, il s'agit de voir comment les personnages féminins de notre corpus se représentent par leur comportement, leurs attitudes et leurs idées, mais également à travers le regard que les personnages masculins portent sur ces personnages féminins. Nous employons ici le substantif "femme" pour désigner invariablement tous les personnages féminins indépendamment de leur âge ((jeune) fille ou femme).

I. FEMME ET ÉMANCIPATION

Le dictionnaire *Larousse* définit le substantif féminin "émancipation" comme le fait de s'affranchir d'un lien, d'une entrave, d'une domination, ou encore d'un préjugé. L'émancipation peut être perçue comme un synonyme des substantifs "liberté" et "autonomie". Certains personnages féminins des textes et films d'animation constituant notre corpus entendent cette émancipation comme une sortie définitive de la tutelle masculine. Ces femmes veulent gagner leur autonomie par leurs propres moyens. Elles souhaitent que leur liberté soit le fruit de leurs propres efforts et ne veulent rien devoir aux hommes. Et, le moyen pour atteindre cet objectif passe, selon les personnages féminins porteurs de cette idée, par l'instruction et la quête d'un métier "noble". Ces deux éléments sont présentés dans le corpus

comme les clés de l'indépendance de la femme vis-à-vis de son époux en particulier et de la société en général. C'est le cas d'Aya, par exemple, pour qui les études revêtent un caractère très important. Car selon elle, les études sont le seul moyen pour réaliser ses rêves. Aya s'y consacre corps et âme, et dédaigne toutes les invitations de ses amies à sortir faire la fête afin de profiter de l'instant présent avec insouciance (*Aya de Yopougon*, Tome 1, les planches 6 et 17). Elle croit incontestablement à l'impact positif de son instruction sur son avenir au point où, face à cette remarque de son amie Bintou : « tu fais comme si tu pouvais aller loin dans les études », Aya n'hésite pas à affirmer avec conviction : « Oui *kêh*⁵³⁵ ! Je ne veux pas finir en série "C", moi » (*Aya de Yopougon*, tome 1, la planche 18, la vignette 1). Cette réponse d'Aya traduit sa perception de l'école (de l'instruction) comme l'un des moyens pour la femme (africaine) de sortir de certains stéréotypes sociaux. Et, l'un de ces stéréotypes que dénonce la jeune femme est la catégorie soci-professionnelle dénommée les « séries "C" » dans laquelle l'opinion commune semble cloisonner les femmes. En effet, en Côte d'Ivoire, l'expression populaire « Série "C" » ne s'applique pas uniquement à la série scientifique du cursus lycéen dont l'aboutissement est l'acquisition du diplôme du Baccalauréat de série "C". Cette expression est également utilisée pour nommer métaphoriquement les métiers de la couture et de la coiffure d'une part, et d'autre part, elle sert à désigner les femmes qui entretiennent des relations amoureuses avec des hommes riches et mariés⁵³⁶ dans l'unique but d'être à l'abri de tout besoin matériel et financier⁵³⁷.

⁵³⁵ Exclamation de l'argot ivoirien, sert à renforcer une réponse, un point de vue. Ici l'expression "oui *kêh*" s'entend dans le sens du mot "bien-sûr".

⁵³⁶ Ce type de femme est également surnommé la "chasseuse de mari", la "chasseuse de prime" ou encore la "sorcière".

⁵³⁷ Nous voulons ici souligner cette relation d'opposition ironique qui peut se percevoir entre l'emploi de l'expression "série c" pour désigner une certaine catégorie professionnelle en rapport avec la gente féminine et l'utilisation de cette même expression en tant qu'une spécificité du Baccalauréat, le premier diplôme universitaire. En fait, il ressort de notre expérience scolaire et universitaire (qui ne diffère pas en réalité de celle d'un grand nombre d'élèves et étudiants ivoiriens) que l'opinion que la société ivoirienne porte sur les lycéens et leur avenir est intimement liée à la série dans laquelle ces derniers s'orientent après l'obtention de leur brevet. Il existe une sorte de hiérarchisation de ces différentes séries scolaires. Tandis que la série "A" (littéraire) et la série "D" récoltent une opinion plutôt négative, la série "C" se voit quant à elle plébiscitée et reçoit un accueil favorable. En effet, les littéraires sont considérés comme des rêveurs, de beaux parleurs. Les élèves inscrits en série "D" sont, pour leur part, perçus comme des hybrides ; ils ne sont pas vraiment des littéraires "purs" ni des scientifiques "purs". Les élèves inscrits en série "D" sont qualifiés de scientifiques "purs". De ce fait, le diplôme du baccalauréat de cette série est perçu comme étant beaucoup plus prestigieux que ceux auxquels ouvrent les deux autres séries. Et une certaine partie de la société considère les bacheliers de la série "C" comme l'élite du pays car les métiers auxquels ils sont appelés (médecine, ponts et métiers etc.) sont perçus comme des secteurs d'activité contribuant réellement et tangiblement au développement de la

Toutefois, au-delà du métier (couture ou coiffure) qui reste noble, c'est l'image dépréciative qui lui est rattachée (la couture et la coiffure sont juxtaposées aux "chasseuses de maris") que dénonce Aya. Pour elle, l'acquisition de cette liberté à laquelle elle consacre toute son énergie équivaut à sortir de ces sentiers battus. Et pour cela, elle veut embrasser une carrière toute autre ; elle veut être médecin. Un métier qui se situe aux antipodes des "séries C". Mais, ce projet professionnel d'Aya est jugé trop ambitieux par plusieurs personnes de son entourage. Ses amies Adjoua et Bintou n'hésitent pas à lui faire comprendre que pour elles, cette volonté est chimérique. « Eh Aya ! Tu fais rire *dêh* ! » (*Aya de Yopougon* tome 1, la planche 18, la vignette 3), lui répond sa meilleure amie Adjoua, comme pour la ramener à la réalité. Pour sa part, Ignace, le père d'Aya, partage lui aussi le point de vue des amies de sa fille. Ce dernier qui occupe les fonctions de cadre au sein de la brasserie Cissoko n'hésite pas à demander en quoi consiste le métier de médecin lorsqu'Aya lui fait part de son projet professionnel, avant d'ajouter que « les longues études sont faites pour les hommes » (*Aya de Yopougon*, tome 1, la planche 22).

Cependant, Aya n'est pas le seul personnage pour qui l'instruction et le travail revêtent une grande importance. D'autres femmes du récit *Aya de Yopougon*, de toutes générations d'âge, exercent un métier. Nous pouvons citer la mère d'Aya qui est « assistante de direction », (*Aya de Yopougon*, tome 1, la planche 2, la case 3) ou encore la mère d'Adjoua dont le métier n'est pas précisé (*Aya de Yopougon*, tome 2, la planche 77, la case 5). De plus, la brasserie du père de Moussa, (la "Solibra" dans la bande dessinée et la "Cissoko" dans le film) compte dans son effectif de nombreuses femmes. Et, l'attitude de certaines de ces jeunes femmes face à Moussa, le fils du "patron" de ladite brasserie conforte l'opinion d'Aya selon laquelle le travail libère économiquement et socialement la femme. En effet, Moussa qui a l'habitude, lorsqu'il courtise la gente féminine, d'utiliser le statut social de son père afin d'avoir leur assentiment, se voit rejeter, voire ridiculiser par les employées de son père. Pour une fois, l'exhibition de la fortune de son père et la possession d'une voiture Toyota ne sont

société. Ainsi dans le domaine des études, la série "C" a une connotation très positive. En revanche, comme l'évoque Aya, l'utilisation de cette expression série "C" pour désigner une catégorie professionnelle en parlant de la femme revêt un caractère péjoratif. Ainsi, autant faire une série "C" au lycée peut sembler très flatteur (car en réalité, cette série ne garantit pas non plus un cursus universitaire moins "périlleux" que celui des autres séries dénigrées) autant, dire à une fille, dans un autre contexte, qu'elle fait une série "C" est synonyme de basses mœurs, de peu de vertus. Le groupe ivoirien de musique zouglou, Espoir 2000, a d'ailleurs écrit une chanson intitulée "Série C" dans laquelle les chanteurs dressent le portrait moral de ce type de filles que l'on regroupe dans la catégorie "Série C". Les paroles de cette chanson sortie en 1997 sont retranscrites par nos soins en annexe 1 de cette partie.

pas un sésame dans sa quête amoureuse. Ces atouts qui lui ouvrent bien des corps et des cœurs féminins lorsqu'il se rend dans des quartiers populaires, restent sans effet face à ces jeunes femmes économiquement indépendantes.

Pour d'autres personnages féminins en revanche, l'émancipation est présentée comme la capacité à investir librement l'espace public, notamment les lieux auxquels la société donne des attributs de vices et pose de prime abord comme des lieux de libertinage. Aussi la liberté se donne-t-elle à voir, pour ces personnages féminins, comme la capacité de faire tout ce dont ils ont envie. Ce type de femme est incarné par Bintou et Adjoua (*Aya de Yopougon*). Pour Bintou et Adjoua, les deux amies d'Aya, le fait d'« être libre comme le vent dans le ciel » (*Aya de Yopougon*, tome 2, la planche 39, la vignette 5) ne signifie pas seulement être célibataires. Il s'agit aussi pour elles de pouvoir fréquenter assidûment les *maquis*⁵³⁸, les bars et les boîtes de nuit. Ainsi, aller « gazer » (*Aya de Yopougon*, Tome 1, la planche 6, la vignette 3) et « gaspiller [l']argent [des] génito[s] » (*Aya de Yopougon*, tome 1, la planche 5, la vignette 1), autrement dit, sortir librement (ou après avoir détourné l'attention des parents), disposer librement de sa vie et de son corps ; pouvoir se divertir librement ou en faisant fi des critiques ; se faire sans cesse courtiser ou courtiser les garçons, tel est le sens de la liberté pour ces jeunes femmes. Ce n'est qu'en menant cette vie hors de toute contrainte familiale et sociale – cette vie publique très mouvementée qui leur vaut le surnom de "gazeuse" ou "go choc" – qu'elles conçoivent leur émancipation.

Néanmoins, si ces "gazeuses" ou "gos chocs", comme les qualifie Aya la narratrice du récit, choisissent l'espace public plutôt que l'espace privé (le cadre familial) pour s'exprimer et se revendiquer libres d'un certain regard que la société pourrait leur porter, elles refusent toute autonomie "totale" (contrairement à l'idéologie d'Aya par exemple). Au contraire, leur désir effréné d'investir l'espace public est également motivé par celui d'y « décrocher le gros lot », un « génito » (*Aya de Yopougon*, tome 1, la planche 37). Ainsi, cette fréquentation assidue des bars est sous-tendue par l'espoir d'y rencontrer des hommes riches qui tomberont amoureux d'elles et les épouseront, leur assurant par la même occasion un avenir meilleur.

De ce fait, bien qu'elles prônent leur liberté, les personnages féminins adeptes de ces idées ne désirent pas en réalité une liberté totale, voire une libération de la tutelle masculine.

⁵³⁸ Mot de l'argot ivoirien que Marguerite Abouët définit dans le lexique du tome 2 d'*Aya de Yopougon* comme un « restaurant pas cher en plein air où l'on peut danser ».

Les femmes de cette catégorie ne réclament en fait qu'une liberté que nous pouvons désigner comme une liberté "d'action". Elles veulent être libres tout en continuant de dépendre financièrement des hommes ; à la condition cependant, que ces derniers soient riches, très riches. Dès lors, la fréquentation des espaces publics se présente pour elles comme la seule opportunité pour atteindre cet objectif. Plateforme de rencontres et d'interactions, lieux des jeux de séduction par excellence, les *maquis*, les bars et autres lieux publics leur permettent de se mettre en scène, d'exhiber leur beauté et leur jeunesse comme des atouts afin d'attirer les regards masculins tout en espérant rencontrer le *génito* fantasmé. Cet homme riche qui leur fera vivre la vie de princesse dont elles rêvent. Pour cette catégorie de femmes, l'amour n'a pas de place primordiale dans ces relations "amoureuses" tant recherchées, seule compte la fortune du prétendant qui est le garant d'une vie luxueuse comme le confirme cette conversation entre Aya et Bintou :

Aya : ... Et tu crois qu'il va t'épouser [...]?

Bintou : Pourquoi pas ? Tu doutes de ma beauté, ma copine.

Aya : Non, mais un type comme Moussa te trompera toujours.

Bintou : Comme la plupart des hommes, mais au moins j'aurai son nom, sa maison...

Et puis, qui te dit que moi aussi je ne vais pas [le] tromper !

Aya : Eh, Bintou, tu es forte, *dèh*. (Aya de *Yopougon*, tome 1, de la planche 62, vignette 5 à la planche 63, vignette 1).

D'un autre côté, la liberté de la femme africaine se perçoit comme la capacité de rejeter certaines représentations séculaires auxquelles cette dernière finit par être littéralement associée, voire assimilée. Dans les textes de notre corpus, ce refus qui se perçoit dans les prises de position de certains personnages féminins s'exprime de différentes manières.

Certaines femmes des récits que nous analysons n'hésitent pas à s'exprimer et surtout à dire "NON", haut et fort, pour refuser⁵³⁹ tout modèle séculaire quant à la gestion de leur vie. Ce sont là des positions qui s'éloignent d'une certaine image traditionnelle de la femme africaine dont la valeur est fonction de sa capacité à rester confinée au sein du cadre familial, à se soumettre corps et âme aux hommes de sa famille qui se posent comme les garants de sa

⁵³⁹ Nous faisons allusion ici au titre du roman posthume d'Ahmadou Kourouma, *Quand on refuse on dit non*, Paris, Seuil, 2010 (2004). Pour nous, cette phrase souligne l'aspect radical que peut revêtir un refus. L'usage de l'adverbe de négation "non" souligne l'absence de toute tergiversation dans le point de vue ou la réponse ainsi exprimé(e).

bonne moralité tout en attendant un époux qui prendra la relève de sa tutelle⁵⁴⁰. Il apparaît alors impossible pour la femme, de ce point de vue "traditionnel" de la société africaine, de jouir de la vie selon son bon vouloir et de profiter de certaines infrastructures. Aya, Adjoua et Bintou s'opposent de manière farouche à ces manières de penser et de faire. Pour Aya, la vie ne sera pas régie selon le diktat d'un homme et pour les autres, il n'est pas question de se laisser enfermer et priver de leur droit de jouir de la vie. À cet effet, pour marquer son attachement à son indépendance, Bintou n'hésite pas à tenir tête à son père Koffi, dès lors que cette liberté semble être mise en péril. Ainsi, lorsque Koffi, après avoir rencontré son meilleur ami Hyacinthe dans un *maquis* en compagnie de sa fille Bintou, considère que cette dernière a franchi les limites de sa liberté et décide de la garder enfermée sous surveillance à la maison, Bintou, nonobstant la douleur des coups reçus, répond à son père : « je ne me laisserai pas faire. Je vais m'enfuir oh... », (*Aya de Yopougon*, tome 1, la planche 26, les vignettes 4-5). Pour conserver sa liberté, Bintou "défie" publiquement l'autorité paternelle et n'hésite pas à le proclamer.

Outre la stigmatisation liée au genre concernant les qualifications scolaires et les projets professionnels à laquelle Aya veut échapper, elle s'oppose également à la perception que les hommes de sa société ont des femmes. Dans le récit *Aya de Yopougon*, l'association de la femme à l'attraction et à la séduction est manifeste. Les femmes sont des "gazelles", des "bellaïsses", des "freshnies"⁵⁴¹ dont le « teint, on dirait [semblable au] soleil de minuit »⁵⁴² ne peut qu'attirer les hommes. Et ceux de Yopougon, dans leurs rapports avec la gent féminine, ne semblent être motivés que par le désir de séduire ; la femme étant essentiellement une

⁵⁴⁰ Selon la perception traditionnelle africaine de la femme, une jeune fille non mariée est considérée comme vertueuse lorsqu'elle vit sous le toit familial et ne sort de chez ses parents que pour accomplir des corvées indispensables (faire des courses de première nécessité par exemple). Le fait pour une jeune fille non mariée de vivre sous le toit paternel est vu comme un signe de non-frivolité de cette dernière (même si cela n'est pas toujours vrai), contrairement à une jeune fille non mariée qui vit seule. La présence proche et effective des parents dans le cadre familial est perçue comme permettant de réguler de la vie affective de la jeune fille célibataire. Moumouni Zoungrana va même jusqu'à dire que chez les *Moose*, peuple du Burkina Faso, le « corps de la jeune fille n'est pas le sien [...]. C'est pour cette raison que depuis sa vie de jeune fille, sa sexualité est gérée par les parents [...]. Ces derniers doivent veiller sur elle jusqu'à son mariage, avant que le mari ne prenne le relais. », extrait de « L'image traditionnelle de la femme dans les proverbes moose », dans *La femme dans la littérature orale africaine, persistance des clichés ou perception de la modernité ?*, Françoise Ugochukwu et Rose-Marie Abomo-Maurin (Dir), Paris, L'Harmattan, p. 65.

⁵⁴¹ Tous ces mots viennent de l'argot ivoirien. Dans le « lexique ivoirien » qu'elle annexe à chaque tome, Marguerite Abouët précise que ces mots désignent la femme en mettant l'accent sur sa beauté physique.

⁵⁴² Comparaison visant à souligner la beauté inédite de sa conquête. Tout comme le soleil qui ne brille pas à minuit, autant la beauté ainsi qualifiée se révèle-t-elle unique.

proie à chasser. Pour la narratrice Aya, cette situation est inacceptable et elle n'hésite pas à dire clairement à ses prétendants qu'elle n'est pas intéressée par eux, et parfois avec des mots très durs⁵⁴³. Un franc-parler qui lui est d'ailleurs souvent préjudiciable⁵⁴⁴.

En lieu et place de cette image chosifiée de la femme, Aya souhaite, au contraire, l'existence d'un rapport homme-femme qui accorde une place de choix au niveau intellectuel. Sa position se perçoit dans la tournure qu'elle donne à la conversation qu'elle a avec Hervé, dont elle finit par accepter un rendez-vous dans le seul but de venir en aide à son amie Bintou. Ainsi, tandis qu'Hervé veut profiter de cette unique occasion qu'il a de discuter tranquillement et longuement avec Aya pour lui dévoiler ses sentiments, cette dernière met plutôt ce moment à profit pour recueillir des informations sur la vie du jeune homme. Consternée, au fil de leurs échanges, de savoir que le jeune homme n'exerce aucun métier, Aya n'hésite pas à l'encourager à en trouver afin d'acquérir son indépendance financière. Pour Aya, le substantif "femme" ne renvoie pas uniquement à la beauté, à l'attrance et à la séduction. Bien au contraire, pour elle, la femme est un être doté d'intelligence et qui possède, par-dessus tout, la faculté de conseiller, voire de raisonner. Cette position, Aya est bien décidée à la faire savoir à travers le refus catégorique et dénué de tout artifice qu'elle oppose à tous les hommes qui l'approchent dans l'unique but de lui conter fleurette.

Par ailleurs, toujours dans le sillage des relations homme-femme, la question de l'union se pose comme l'une des principales causes de révoltes des jeunes femmes de notre corpus, notamment dans le film *Soundiata Keïta, le réveil du lion* du réalisateur Abel Kouamé. Dans cette société Mandé traditionnelle que met en scène le film, le mariage se révèle être avant toute une démarche stratégique et une affaire de famille, la jeune fille n'a, bien souvent, pas son mot à dire en ce qui concerne le choix de son futur conjoint⁵⁴⁵. Ainsi,

⁵⁴³ Dans le répertoire du franc-parler de l'héroïne nous pouvons citer entre autres les expressions suivantes : « tu n'es pas mon style de gars [...] laisse-moi respirer ! », (Tome 1, planche 21) ; « Laisse-moi ! C'est quoi même ? [...] Je ne te connais pas, alors laisse-moi ! », (Tome 1, planche 39) ; « tu ne me plais pas Hervé, tu me fais pitié c'est tout. », (Tome 1, planche 45).

⁵⁴⁴ Elle manque un jour, de se faire passer à tabac par un de ses nombreux prétendants. Elle ne doit son salut qu'à la gentillesse de quelques passants dont une dame qui, en bonne samaritaine, se propose de la raccompagner chez elle en toute sécurité. (*Aya de Yopougon*, tome 1, planche 39-41).

⁵⁴⁵ Ces pratiques se retrouvent également mentionnées dans d'autres versions écrites de l'épopée de Soundiata de D. T. Niane. En effet, au-delà du mariage forcé, les femmes y sont plutôt perçues comme des présents, des êtres qui sont justes offerts aux hommes par le biais du mariage. Par exemple, dans *Soundjata ou l'épopée mandingue* de Djibril Tamsir Niane, Sogolon, la mère de Soundiata est la *récompense* (p. 25, 26) choisie par les chasseurs qui tuent le buffle de Do. Elle va être ensuite *offerte* par ces chasseurs au roi Naré Maghan Kon Fatta (p. 22) à la suite de leur échec à avoir des relations sexuelles avec elle. Plus tard, pendant

dans certains textes de notre corpus, lorsqu'il s'agit des unions maritales, la femme apparaît comme un présent ratifiant un accord pacifiste implicite ; elle scelle une alliance. Elle est le gage de l'attente d'une reconnaissance de la part de celui qui la reçoit envers la famille qui l'offre. Si dans le livre *Soundjata ou l'épopée mandingue* de Niane, les femmes "offertes" en mariage s'en remettent à leur sort, le film d'animation *Soundjata Keïta, le réveil du lion* du réalisateur Abel Kouamé propose, quant à lui, en évidence un – énorme – changement.

Dans la version filmique de l'épopée de Soundjata d'Abel Kouamé – cette version qui, bien que postérieure à la version romanesque de Niane, en conserve le même cadre spatio-temporel – trois personnages féminins s'insurgent contre cette perception de la femme dans les rapports homme-femme. Il s'agit de Noura, l'amoureuse de Soundjata, Afsa, la sœur de Dankaran et la sœur consanguine de Soundjata, ainsi qu'un autre personnage féminin anonyme vivant dans le village de Ména où Soundjata s'exile. Ces trois personnages féminins *disent non*⁵⁴⁶ à la tradition du mariage forcé. Noura est demandée en mariage par Dankaran, un homme qu'elle n'aime pas et les deux autres sont également données en mariage par leurs familles à des hommes qu'elles n'aiment pas non plus. Face à cette situation, elles adoptent chacune une démarche particulière pour exprimer leur position. Noura, sachant que sa famille ne refusera pas la demande en mariage faite par Dankaran et sa mère, opte pour l'intimidation de son prétendant en se servant de la principale faiblesse de ce dernier. Elle n'hésite pas à cet effet à menacer Dankaran de l'empoisonner si jamais il laisse aboutir la procédure de mariage. Cette stratégie porte ses fruits car Dankaran, qui est très glouton, fait instantanément ajourner sa demande en mariage. Pour sa part, la jeune fille anonyme du village de Ména tente une évasion qui lui vaut une convocation à comparaître devant le roi et sa cour à qui elle déclare publiquement la raison de son acte : « *m'fa* [père : signe de respect], mais je ne l'aime pas » (*Soundjata Keïta, le réveil du lion* [48mn]).

Si Noura et la jeune fille anonyme du Ména, à la suite de l'expression sans détour de leur désaccord avec les décisions qui leur sont imposées, s'en voient libérées, Afsa n'a pas cette chance. En effet, malgré son entêtement, son refus n'est pris en compte ni par son frère Dankaran, ni par Soumangourou à qui elle est promise en mariage. Mais peu importe, le

son règne, le roi Dankaran Touman, le fils aîné et successeur du roi Naré Maghan, n'hésite pas à « *envoyer de force* [sa sœur Nanan Triban] à Sosso pour être l'épouse de Soumaoro dont il avait grand peur » (p.106). Et, après la victoire de Soundjata face à Soumaoro, « le roi de Guidimakhan envoya à [Soundjata] une riche ambassade, en même temps il donnait sa fille en mariage au vainqueur » (p. 123).

⁵⁴⁶ Nous soulignons pour marquer que leur refus est exprimé, qu'il est dit et donné à entendre.

changement est perceptible. Il ne s'agit plus pour elle d'être dans l'acquiescement, le plus important réside dans la capacité d'exprimer clairement son point de vue. Consciente de la cruauté de Soumangourou – que craignent même tous les valeureux guerriers – Afsa ne se fait pas prier pour lui tenir tête et dire haut et fort ce qu'elle pense de cette pratique. Même si elle sait le combat perdu d'avance, Afsa refuse d'abdiquer sans avoir livré l'ultime combat contre ces deux tyrans qui veulent diriger sa vie. Cela se perçoit dans cet échange dont l'issue scelle à jamais le sort de la jeune femme à celui de Soumangourou :

Dankaran [à Soumangourou] : c'est elle ton *cadeau*⁵⁴⁷, mon roi ! Elle n'a jamais été mariée ; elle est toute fraîche !

Afsa : Eh Dankaran, tu es fou ? Je ne suis pas une *marchandise*. Je ne l'aime pas. Je ne vais jamais l'épouser. Jaaamais !

Dankaran [à Noura] : Eh ! Tais-toi !

Soumangourou : Huumm... Elle a du caractère. Bon ! Mon éducation m'empêche de refuser un *cadeau*, alors...

Afsa (à Soumangourou) : *Kai* ! [Interjection] Jamais ! Je ne vais jamais vous épouser. *Tchrrrrrrr* [interjection]. (*Soundiata Keïta, le réveil du lion* [43mn39s-44mn34s])

Ainsi, Afsa tient tout de même à exprimer son point de vue, même si celui-ci n'a aucune incidence sur la décision prise pour elle et n'empêche pas son mariage avec Soumangourou. À l'injonction de son frère aîné lui intimant l'ordre de se taire, Afsa adopte l'attitude contraire et va plus loin en interpellant directement à Soumangourou à qui elle adresse l'interjection « *tchrrrrrr* », qui pourrait être perçue comme l'expression du dégoût qu'elle a pour son futur époux. L'attitude d'Afsa laisse croire que pour la jeune femme, au-delà des retombées que pourrait avoir l'expression de son opinion, le plus important réside dans le fait de l'exprimer, de briser le silence, de ne pas se taire.

Jusque-là, il ressort, avec des exemples tirés d'*Aya de Yopougon* et de *Soundiata Keïta, le réveil du lion* notamment, que les personnages féminins s'expriment – au sens littéral du terme – pour faire entendre leur opinion. Cependant, la prise de parole ne constitue pas l'unique moyen pour montrer cette opposition féminine. Par exemple, Pokou opte pour une contestation moins tonitruante mais tout aussi efficace dans le chapitre intitulé « Dans les griffes du pouvoir » du livre *Reine Pokou, concerto pour un sacrifice* de Véronique Tadjou⁵⁴⁸. Dans ce chapitre du roman de Tadjou, Pokou refuse la place "classique" que sa société, la société ashanti, réserve à la femme, à savoir celle d'épouse et de mère. Une place qui, selon

⁵⁴⁷ Nous soulignons les trois (3) premiers mots en italique.

⁵⁴⁸ Véronique Tadjou, *Reine Pokou, Op. Cit.*, II- LE TEMPS DU QUESTIONNEMENT, « Dans les griffes du pouvoir », p.74-81.

Joseph Ki-Zerbo, reste « à tous les stades d'organisation [...] une place de *choix* »⁵⁴⁹. Pour l'historien, voire pour la société africaine traditionnelle, cette place de mère et d'épouse représenterait la « plus grande coquetterie »⁵⁵⁰ de la femme. Et Ki-Zerbo continue en détaillant en quoi consiste cette "coquetterie" de la femme africaine. Afin de mettre en évidence toute son ampleur nous retranscrivons dans son intégralité la définition qu'en propose Ki-Zerbo :

Génitrix bien plus que "Vénus tout entière à sa proie attachée". *Vivant presque séparée du monde des hommes, cela ne fait qu'exalter son sentiment maternel. Et ses enfants le lui rendent bien*, eux qui, après avoir sucé son lait durant plusieurs années parfois, restent longtemps encore étroitement ficelés dans son dos tout au long de ses travaux et de ses loisirs.⁵⁵¹

Ainsi, l'univers privilégié au sein duquel la société traditionnelle (et traditionnaliste) demande à la femme africaine de s'épanouir et de trouver son équilibre est le cadre familial, son foyer⁵⁵². Une place que refuse Pokou qui s'oriente vers la politique ; un domaine qui

⁵⁴⁹ Joseph Ki-Zerbo, *Le monde Africain noir, Histoire et Civilisation*, Abidjan, CEDA, 1963, p.52. Nous soulignons par la même occasion le mot en italique.

⁵⁵⁰ *Ibid*, p. 53

⁵⁵¹*Ibid*. Nous soulignons les passages en italique. Cette vision de la femme entièrement "Génitrix" semble être solidement ancrée dans la société (africaine notamment) car cette vision tend à résister aux changements sociaux ainsi qu'à l'évolution des mentalités qui résultent des transferts culturels, de la mondialisation que traverse notre société contemporaine. C'est ainsi que de nos jours encore l'on retrouve ces idées. Par exemple, dans *Aya de Yopougon* qui met en scène une société éloignée de trois siècles de celle de Pokou, pour Ignace, le père d'Aya (et ses amis Koffi et Hyacinthe) le seul avenir prometteur pour une fille est de « trouver [...] un mari riche qui s'occupera [d'elle] » car « les longues études sont faites pour les hommes. » (Tome 1, planche 22, vignette 5). Et lorsque cela se produit, l'on considère que la « fille est sauvée » (Tome 1, planche 91, vignette 4 ; planche 88, vignette 6). Par ailleurs nous pouvons rajouter que nous avons nous-même été soumise à ce genre de réflexion de la part de certains membres de notre famille (élargie) à la suite de notre volonté d'envisager des études universitaires supérieures.

⁵⁵² Cette idée est corroborée par plusieurs travaux sur l'image et la place de la femme dans la société africaine. À titre d'exemple pouvons citer les travaux de Blandine Manouere Koletou, « L'image de la femme dans les contes du Cameroun », de Noël Ledoux Fotio Jousse, « Les représentations de la femme dans la poésie orale mafa (Cameroun) », de Moumouni Zoungrana, « l'image traditionnelle de la femme dans les proverbes moose (Burkina Faso) », dans *La femme dans la littérature orale africaine, persistance des clichés ou perception de la modernité ?*, Françoise Ugochukwu et Rose-Marie Abomo-Maurin (Dir), *op.cit*. Ces écrits mettent en évidence qu'il résulte une image controversée de la femme au sein de la littérature africaine. Celle-ci est perçue tantôt sous une image positive tantôt sous une image négative. Toutefois, sa perception méliorative reste essentiellement liée à son rôle de mère et d'épouse. De son côté, orientant ses recherches vers le cinéma, Jean Joseph Palmier souligne que « le cinéma africain, à travers la diversité des thèmes abordés, se révèle [...] comme un puissant vecteur de transmission [qui] met [...] en évidence toutes les expériences et le savoir-faire accumulé par les femmes [. Il permet aussi] d'analyser le rôle dévolu à ces dernières au sein des sociétés africaines. Ce rôle semble double : majeur, quand il s'agit de la femme en général, personnage central de la

pourrait représenter ce que Ki-Zerbo désigne le "monde des hommes". En effet, Pokou ne considère pas sa place comme étant auprès d'un homme, encore moins entourée d'enfants. Pour elle, son rôle ne se résume pas à celui d'une épouse et d'une mère. Bien au contraire, elle perçoit la gestion du pouvoir comme pouvant également être une affaire de femmes et elle s'intéresse de ce fait aux « débats publics et étudie [...] discrètement les activités des hommes » (*Reine Pokou, concerto pour un sacrifice*, p. 74). Alors que « les jeunes femmes de sa génération [sont] accaparées par leurs nouveaux rôles d'épouses et de mères » (*Reine Pokou, concerto pour un sacrifice*, p. 74), notre héroïne décide de sortir des stéréotypes et montre plus d'intérêt pour la gestion de la société. La conséquence sociale – et de loin la plus percutante – de ce choix de Pokou est la vie de célibat qu'elle se retrouve à mener. Ce choix de Pokou est présenté comme se trouvant aux antipodes des attentes de cette société. Ainsi Pokou choisit-elle librement de vivre le célibat là où sa société attend d'elle une vie d'épouse et de mère.

Et, cette position, l'héroïne est renforcée sur le plan physique et sur le plan moral. Car il n'y a pas que les idées et les positions de la jeune femme qui s'opposent aux attentes de la société. Sur le plan physique, le portrait que donne Véronique Tadjou de l'héroïne s'éloigne également des canons de la beauté féminine en vigueur dans sa société. Elle est décrite comme ayant « un corps bien trop musclé pour une femme », (*Reine Pokou, concerto pour un sacrifice*, p. 74). En plus de cette morphologie présentée comme non "conventionnelle" pour une femme, Pokou a « la réputation d'être inaccessible et froide [avec un] caractère [...] endurci », (*Reine Pokou, concerto pour un sacrifice*, p. 74). De ce fait, elle ne possède pas non plus la qualité qui apparaît comme la qualité par excellence de toute femme, la douceur. Il ressort que le personnage de Pokou que Véronique Tadjou met en scène dans le chapitre « Dans les griffes du pouvoir » est contre l'idée de la "femme-apparat", tout comme Aya. Cette idée qui consiste à associer la femme uniquement à la beauté et à la séduction⁵⁵³. C'est alors avec ce physique et ce caractère "répulsifs" car socialement non "conventionnels", que Pokou tient en laisse ses prétendants et réussit à vivre selon le mode de vie qu'elle s'est

société africaine [et perçue de ce fait comme] mère responsable, épouse dévouée, travailleuse acharnée [...] pivot de la famille [...], ce rôle deviendrait mineur, pour ce qui est d'une femme en particulier. », *La femme noire dans le cinéma contemporain, star ou faire-valoir ?*, Paris, L'Harmattan, 2006 p.164.

⁵⁵³ Comme si, par le fait d'avoir pour symbole le miroir de Venus, le rôle premier de la femme consiste en ce jeu de séduction qu'elle doit entretenir, voire même s'en faire la garante ; tandis que l'homme, fidèle à lui aussi son symbole, doit entretenir cette image de conquérant et de vainqueur.

choisi. En optant pour le célibat, qui est présenté comme « allant à l'encontre de toutes les règles sociales » (*Reine Pokou, concerto pour un sacrifice*, p. 74) de la société ashanti, et en se cherchant une place dans ce que nous pouvons appeler le "monde des hommes", c'est contre cette société traditionnelle que la jeune femme se dresse. L'opposition de Pokou, bien que "silencieuse", parce qu'à aucun moment l'héroïne ne prend la parole pour se justifier ou défendre ses choix, est tout de même une opposition que nous qualifions d' "intégrale" puisqu'elle est à la fois physique, morale et idéologique.

Les personnages féminins de notre corpus, étudiés dans cette partie, mettent en évidence une image de la femme africaine qui rejette de toutes ses forces ce qu'Ahmadou Kourouma nomme « les lots des femmes » qui, selon cet écrivain, « ont trois noms qui ont la même signification : résignation, silence, soumission »⁵⁵⁴. Toutes ces femmes renversent, à travers leurs actes et leurs prises de position, « le modèle [...] de la fille obéissante et soumise »⁵⁵⁵ tel que le souhaite une certaine vision africaine. Mais loin d'être des actes d'opposition juste pour l'opposition, ces gestes doivent au contraire être perçus comme des appels à un changement. Un changement qui semble être motivé par une volonté de « prendre [leur] destin en main » (*Reine Pokou, concerto pour un sacrifice*, p. 74). Dès lors, Pokou, Aya, Afsa, Noura, ainsi que les autres jeunes femmes étudiées dans cette partie se font passeuses de frontières. Autrement dit, elles se mettent dans une attitude de déplacement, de franchissement. Elles bousculent des lignes établies, brisant par la même occasion ce que nous pourrions nommer la "dichotomie" du monde africain noir traditionnel, tel que l'explique Joseph KI-ZERBO lorsqu'il déclare qu'« en Afrique, [...] il y a un monde des femmes en marge de celui des hommes »⁵⁵⁶. Ces personnages féminins se posent, de ce fait, comme des instigatrices de nouveaux rapports sociaux.

⁵⁵⁴ Ahmadou Kourouma, *Monnè, Outrages et défis*, dans, *Les soleils des indépendances, Monnè, outrages et défis, En attendant le vote des bêtes sauvages, Allah n'est pas obligé, Quand on refuse on dit non, Le diseur de vérité*, Paris, Seuil, Opus, 2010, pp.274-296.

⁵⁵⁵ Blandine Manouere Koletou, « L'image de la femme dans les contes du Cameroun », dans *La femme dans la littérature orale africaine, persistance des clichés ou perception de la modernité ?*, Françoise Ugochukwu et Rose-Marie Abomo-Maurin (Dir), *op. cit*, p. 32.

⁵⁵⁶ Joseph Ki-Zerbo, *Le monde africain noir*, *op. cit*, p. 50. Cette idée se perçoit également dans *Pokou, la fondatrice*, *op. cit*, de Denys Ferrando-Dufort. Analysant la société Ashanti, la société dans laquelle vit Pokou, Ferrando-Dufort relève cette dichotomie : « Dans cette société [...], les hommes et les femmes vivent séparés » (p. 17). Une séparation qui s'opère dès l'âge de sept ans alors qu'avant cet âge, filles et garçons partagent les mêmes jeux. Elle est le résultat des « coutumes [qui] façonnent la vie [...] par des rites » (p. 16) dont celui de cette séparation basée sur le sexe que l'auteur qualifie de rite de « passage de l'enfance à l'adolescence ».

En somme, dans notre corpus, et cela au fil des époques, la quête de la liberté, sous quelle que forme que ce soit, se présente comme une préoccupation majeure de la femme africaine. Celle-ci, selon les moyens dont elle dispose, lutte pour sortir d'un modèle de vie qui semble préétabli, afin de créer son propre modèle de vie et tenter de le faire accepter à sa société. Toutefois, ces prises de positions adoptées par ces personnages féminins et qui pourraient être assimilée à des luttes féministes, sont le fait d'écrivains ou réalisateurs contemporains ; s'agit de Marguerite Abouët, de Véronique Tadjo et plus particulièrement du réalisateur Abel Kouamé. Les versions plus anciennes (notamment des histoires de Pokou et de Soundiata) montrent des personnages féminins tout à fait "conformes" à l'image traditionnelle de la femme africaine.

Et, si *Soundiata Keïta, le réveil du lion* d'Abel Kouamé est le film de notre corpus, dans lequel cette nouvelle image de la femme africaine qui s'éloigne du modèle traditionnel de la femme "obéissante et soumise", est le plus perceptible, le réalisateur Abel Kouamé avait déjà donné le ton avec son premier film d'animation *Pokou, princesse ashanti*. Dans cet autre film d'Abel Kouamé, c'est l'image de la femme « génitrice »⁵⁵⁷, autrement dit, la femme épouse et mère, qui est déconstruite. Tout au long du film, Pokou est présentée comme une jeune femme de dix-neuf (19) ans, célibataire, altruiste et surtout entièrement dévouée aux affaires de sa société. Il n'y est faite aucune mention de sa vie privée⁵⁵⁸. Nous voyons là une image de Pokou qui pourrait se rapprocher de celle que montre Véronique Tadjo dans le chapitre intitulé « Dans les griffes du pouvoir » de son livre *Reine Pokou, concerto pour un sacrifice*. Toutefois, il existe des différences essentielles entre ces deux personnages. D'une part, si avec Véronique Tadjo, pour réussir à vivre le célibat et se faire une place dans le monde des hommes, Pokou est dotée d'un portrait physique et moral jugés répulsifs, chez Abel Kouamé, elle reste une ravissante jeune femme qui, loin de faire fuir les hommes par une certaine froideur ; sa sensibilité les pousse bien au contraire avoir de la sympathie, voire de la tendresse pour elle. Par exemple, lorsque qu'elle s'effondre à la suite du décès de son

C'est ainsi que Pokou, à « sept ans [, passe désormais son temps] avec les autres filles [tandis que] les jeunes garçons vont de leur côté » (p. 18).

⁵⁵⁷ Joseph Ki-Zerbo, *Le monde africain noir*, op. cit, p. 53.

⁵⁵⁸ Denys Ferrando-Dufort et Véronique Tadjo par exemple mettent un point d'honneur à souligner les nombreuses unions de Pokou dans sa quête d'un enfant. Chez Denys Ferrando-Dufort, Pokou « a successivement plusieurs maris », p. 21. Et chez Véronique Tadjo, Pokou répudie son époux après quelques années de mariage sans enfants avant d'avoir par la suite, d'autres relations amoureuses plus ou moins secrètes, elles aussi infructueuses.

oncle, le roi Opokou Warè, le guerrier N'Zi se rapproche d'elle et lui passe un bras sur l'épaule pour la réconforter. De plus, à la demande de Pokou, le guerrier N'Zi et ses soldats qui sont prêts à combattre le nouveau roi despote se laissent convaincre et suspendent leurs desseins. Cette entente entre le guerrier N'zi et Pokou qui conduit le notable Kongouè Bian à traiter le guerrier N'zi de « petit guerrier qui veut [toujours] sauver la princesse », (*Pokou, princesse ashanti* [55mn17s-55mn19s]). Ainsi Pokou vit-elle son célibat tout en restant une femme séduisante et accueillante dans la version d'Abel Kouamé.

D'autre part, alors que la société ashanti, telle que mise en scène par Véronique Tadjó, supporte mal ce choix de Pokou parce qu'il est perçu comme non conforme à ses attentes, dans la société ashanti que représente Abel Kouamé, le choix de Pokou ne semble poser aucun problème. De plus sa position de femme de sang royal au sein de cette société matriarcale n'est pas un prétexte pour la famille de Pokou afin d'exiger d'elle un héritier ni qu'elle se marie pour s'accorder aux attentes sociales⁵⁵⁹. Ainsi, en prenant en compte le fait que ces deux réécritures, celle de Véronique Tadjó d'une part et de l'autre celle du réalisateur Abel Kouamé, respectent toutes les deux le temps historique de l'histoire de la reine Pokou et de son peuple, nous constatons qu'avec le film réalisé par Abel Kouamé, nous avons une société beaucoup plus ouverte, une société moins stigmatisante que celle présentée par Véronique Tadjó.

Par ailleurs, tandis que dans le film *Soundiata Keïta, le réveil du lion* d'Abel Kouamé, une nouvelle image de la femme se dessine au sein de la société traditionnelle à travers le refus de cette dernière du mariage "forcé", dans le film *Pokou, princesse ashanti* du même réalisateur, c'est la conception africaine de la maternité comme l'ultime accomplissement de la femme qui est déconstruite⁵⁶⁰. Selon le dictionnaire, le substantif "mère" désigne la « femme qui a *donné naissance* à un ou plusieurs enfants »⁵⁶¹. Partant de cette définition, être mère implique obligatoirement le passage par l'étape de la grossesse qui pourrait se percevoir d'ailleurs comme la condition *sine qua non* de la maternité⁵⁶². En revanche en Afrique, la

⁵⁵⁹ Denys Ferrando-Dufort, dans *Pokou, la fondatrice*, *op.cit.*, souligne que la « naissance de [Pokou] est importante [pour le royaume Ashanti] car ce bébé sera peut-être un jour Reine-Mère. » (p. 16), c'est-à-dire que la descendance de Pokou contribuera à la succession sur le Trône royal. Parmi les enfants qu'elle aura, un pourra éventuellement être « appelé à régner » (p. 27).

⁵⁶⁰ Voir Joseph Ki-Zerbo, *Le monde africain noir*, *op.cit.*

⁵⁶¹ *Dictionnaire Hachette*, Paris, Hachette, 2018, p.1028. Nous soulignons les extraits en italiques.

⁵⁶² Hormis des cas particuliers comme l'adoption ou le recours à une mère-porteuse entre-autre

notion de mère se conçoit dans un sens beaucoup plus large. Être mère ne se résume pas forcément à la conception d'un enfant ; cela se traduit aussi par le fait de veiller à l'éducation, au bien-être ainsi qu'à la sécurité de tout enfant. Mais malgré cette conception plus ouverte de la notion de mère, il n'en demeure pas moins qu'une femme qui n'a pas conçu n'est pas réellement considérée (ou, ne se considère elle-même pas) comme une vraie mère ; elle est juste une mère par procuration. Dans le roman *Reine Pokou, concerto pour un sacrifice* de Véronique Tadjo, malgré le nombre important d'enfants qu'ont ses camarades de classe d'âge, Pokou est décrite comme une femme malheureuse car elle ne peut pas avoir d'enfants, des enfants qu'elle engendre elle-même⁵⁶³. Ainsi, en dépit de la large conception de la maternité qu'a sa société, Pokou, dans la version de Véronique Tadjo, se sent pleinement mère lorsqu'elle enfante son fils.

Or, dans le film *Pokou, princesse ashanti* d'Abel Kouamé, Kouassi Dakon, le fils de Pokou ne passe pas par la gestation ; il est en réalité un don que Pokou reçoit de son génie protecteur, le génie de l'air. Et cette notion de don est mise en évidence d'une manière beaucoup plus claire dans le film d'animation. Même si le roman *Reine Pokou, concerto pour un sacrifice* de Véronique Tadjo présente également le fils de Pokou comme un don, ces deux versions n'en n'ont pas la même approche. Chez Véronique Tadjo, face à son incapacité à concevoir, Pokou se tourne vers ses dieux et ses ancêtres à qui elle adresse cette prière :

*Ô Pères bienfaiteurs,
Vous avez donné des enfants
Aux autres femmes du royaume.
Mais vous m'avez ignorée.
[...]
Maintenant, c'est à vous que je le demande,
À vous seuls.
Donnez-moi un enfant*⁵⁶⁴. (*Reine Pokou, concerto pour un sacrifice*, p. 16-17).

Lorsqu'elle met au monde son fils, Pokou, qui considère que cet enfant lui a été accordé par ses dieux et ses ancêtres, leur exprime sa gratitude en ces mots : « Voici le fils que vous m'avez donné. Je vous remercie d'avoir exaucé mes prières. »⁵⁶⁵ (*Reine Pokou,*

⁵⁶³ Le même constat est fait par Denys Ferrando-Dufort dans *Pokou la fondatrice*, *op.cit.* Il y souligne que Pokou est malheureuse et « désespérée de ne pas avoir d'enfants », (p. 26) et cela, malgré « les maternités [qui] se multiplient au Palais » (p. 21). Cependant, ce chagrin de Pokou fait place à « une immense joie [qui] l'envahit » seulement lorsqu'elle se rend compte qu'elle attend un enfant, son enfant. (p. 27).

⁵⁶⁴ En italiques dans le texte.

⁵⁶⁵ Nous soulignons le passage en italique.

concerto pour un sacrifice, p. 22). Dans le film *Pokou, princesse ashanti* en revanche, le don de cet enfant ne s'exprime pas sous cette forme "métaphorique". Il est plutôt présenté au spectateur, de même qu'aux proches de Pokou, sous sa forme la plus concrète. En fait, dans une séquence qui dure dix-sept secondes (*Pokou, princesse ashanti*, [32mn38s-32mn55s]), Pokou a un entretien avec son génie protecteur. Ce génie, représenté par une poupée ashanti de sexe féminin, lui apparaît toujours en tenant un bébé entre ses mains. Lors de cet entretien, le génie délivre un seul message à Pokou. Il lui dit : « Pokou, le moment est venu pour toi d'être la mère de mon peuple », (*Pokou, princesse ashanti*, [32mn46s-32mn48s]). Dans les instants qui suivent cette déclaration, Pokou et le téléspectateur assistent à une scène surréaliste. Le bébé de bois que tient la poupée ashanti se détache littéralement de cette dernière, prend vie en se métamorphosant en un véritable bébé humain qui se pose tout contre le sein de Pokou. Cette dernière ne passe pas par l'étape de la grossesse pour avoir ce bébé qu'elle désigne pourtant comme étant le *sien*.

Le caractère extraordinaire de cette maternité de Pokou dans le film *Pokou, princesse ashanti* d'Abel Kouamé est d'ailleurs souligné par la réaction du notable Yao Gnamien qui n'hésite pas à lui demander à plusieurs reprises la provenance de son bébé⁵⁶⁶ : « l'enfant de qui est-ce ? », (*Pokou, princesse ashanti*, [35mn11s]) ou encore « Comment tu l'as eu [, ce bébé] ? », (*Pokou, princesse ashanti*, [42mn57s]). Face à toutes ces interrogations l'héroïne reste intransigeante et donne à chaque fois la même réponse⁵⁶⁷ : il s'agit du *sien*, de *son* bébé. Et, cette réplique, elle n'hésite pas à la dire à qui veut l'entendre. En affirmant ainsi que ce bébé lui appartient, Pokou fait clairement comprendre à son entourage que la maternité n'est pas à relier de manière inextricable et irrémédiable à la procréation. Être mère, selon le personnage de Pokou du film d'Abel Kouamé, n'est pas subordonné au fait de porter une grossesse jusqu'à son terme et de donner naissance à un enfant. Autrement dit, être mère ne signifie pas avoir obligatoirement conçu un enfant dans sa propre chair. Ainsi, tandis que Véronique Tadjo privilégie la maternité comme une expérience vécue dans la chair, Abel Kouamé en retient l'approche plus ouverte selon laquelle la mère est donnée également

⁵⁶⁶ Nous soulignons que le notable Yao Gnamien ne pose pas ces questions à Pokou en vue de savoir qui est le père de son enfant. Sa démarche vise au contraire à comprendre comment Pokou est entrée aussi extraordinairement en possession d'un enfant.

⁵⁶⁷ Cet entretien entre Pokou et son génie, au cours duquel Pokou acquiert le bébé, a lieu dans les minutes qui suivent la mort de Dakon, le cousin de Pokou. Ce dernier est assassiné à quelques jours de son intronisation. Dans un premier temps, Pokou ne répond pas aux questions du vieux Yao Gnamien lorsqu'il lui demande l'origine de son fils, sûrement parce qu'elle est affectée par la mort brutale de son cousin.

comme celle qui est capable d'aimer de toutes ses forces un enfant qui n'est pas issu de sa proche chair⁵⁶⁸.

Cette approche plus large de la notion de "mère" chez Abel Kouamé se voit amplifiée à travers l'analyse du déroulement de l'exode du peuple que Pokou conduit. Cet épisode de l'exode est encadré par deux apparitions du génie de Pokou. À chacune de ses apparitions, ce génie porte un message lié à la maternité. Au premier message : « Pokou, le moment est venu pour toi d'être la mère de mon peuple », (*Pokou, princesse ashanti* [32mn46s-32mn48s]) délivré lors de la remise du bébé à Pokou, s'ajoute un autre message qui est transmis au moment culminant de l'exode. Dans leur fuite, Pokou et ses partisans arrivent aux abords du fleuve Comoé. Ce fleuve en furie arrête leur progression et il est envisagé, par Pokou et le peuple en fuite, comme l'éventualité d'un échec de leur entreprise. À cet instant, le génie de Pokou réapparaît et lui dit : « tu as accepté de *porter* mon nouveau peuple. Il est temps de le *mettre au monde* »⁵⁶⁹, (*Pokou, princesse ashanti*, [54mn-54mn07s]). Ces deux apparitions du génie de Pokou et les messages dont il est porteur, se font les synonymes du début et de la fin d'un état de grossesse. Celle de Pokou "portant" le futur peuple baoulé dans ses entrailles. Cette autre maternité de Pokou revêt une dimension métaphorique car elle désigne l'acte par lequel Pokou, conformément aux instructions de son génie, aide le peuple à sortir de la situation d'oppression dans laquelle il vit au sein du royaume Ashanti⁵⁷⁰. Car, ce faisant, Pokou (re)donne, en quelque sorte, la vie à ce peuple souffrant. Encore une fois, pour l'héroïne (et son génie), la grossesse physique ne se pose pas comme le passage

⁵⁶⁸ Sauf exception et cas particuliers, la mère se donne à voir comme l'être le plus débonnaire, celle qui consent à tous les sacrifices pour le bien-être de ses enfants. Et même la marâtre la plus acariâtre semble ne pas y déroger; comme on peut le voir à travers les corpus de contes portant sur la figure de la marâtre, comme dans l'histoire de Cendrillon par exemple.

⁵⁶⁹ Nous soulignons.

⁵⁷⁰ Chez Véronique Tadjou, ce peuple que conduit Pokou « forma[it] un long cortège qui ondulait dans la brousse. », (p. 26). La version de Denys Ferrando-Dufort, *op. cit.*, donne plus de détails sur ce cortège. Selon lui, il est constitué d'« officiers, [de] guerriers, [de] Prêtres-Guérisseurs, [d'] artisans, accompagnés [de] femmes, [d'] enfants, [de] domestiques [qui] forment un long cortège de milliers de personnes » (p. 32). La dimension impressionnante du peuple de Pokou y est également mise en évidence à travers le temps que dure la traversée vers la rive salvatrice. Cette traversée dure « dix-huit jours et dix-huit nuits » (p. 39) tout comme dans la version de Maurice Delafosse dans son *Essai de manuel de la langue Anyi*, *op. cit.*, p. 162. Maurice Delafosse précise dans la note de bas de page 8 qui accompagne sa transcription de cette histoire de la reine Pokou et son peuple que les dix-huit jours qu'il fallut au peuple pour traverser ne se justifient pas par le fait « que la rivière était si large qu'il fallait dix-huit jours pour la traverser, mais bien que les Achanti partisans de Pokou qui avaient émigré avec elle étaient si nombreux qu'il leur fallut dix-huit jours pour passer tous ». (p. 163).

incontournable conduisant à la maternité. Le film d'Abel Kouamé présente ainsi, à deux reprises, la maternité avant tout comme une prédisposition morale, une vocation.

De ce fait, à travers ses deux films, *Pokou, princesse ashanti* et *Soundiata Keïta, le réveil du lion*, le réalisateur Abel Kouamé montre que le mariage et la maternité ne doivent plus être considérés comme une fin en soi dans l'approche et la mise en place de l'identité féminine ou du genre féminin. De plus, ces films se font également les défenseurs des libertés d'expression et de décision de la femme. Cette position trouve son actualité encore plus à notre époque contemporaine où, les questions liées aux luttes féministes s'imposent de plus en plus telle une réalité avec laquelle il faut compter et surtout (re)penser notre société. En s'éloignant de la vision traditionnelle africaine, cette approche du réalisateur des films *Pokou, princesse ashanti* et *Soundiata Keïta, le réveil du lion*, se présente comme un appel à une ouverture, à un décloisonnement des regards sur la femme ; une invitation faite à l'Afrique à se pencher sur ces questions socio-identitaires. Des questions identitaires qu'Abel Kouamé présente dans ses films, non pas en tant que des sujets essentiellement outre-Atlantique, mais plutôt des sujets intrinsèquement africains, voire universaux.

Si nous cherchons, à travers ces deux films par Abel Kouamé, une réponse à la question « qu'est-ce que la femme africaine (traditionnelle) ? », il apparaît que ce réalisateur propose une image de la femme qui va à contre-courant de l'époque à laquelle cette dernière est mise en scène dans ses films *Soundiata Keïta, le réveil du lion* et *Pokou, princesse Ashanti*. Il alors résulte que les actions menées en vue d'améliorer la condition de la femme africaine ne datent pas des luttes féministes qui sont nombreuses dans notre société contemporaine. Bien au contraire, ces actions sont présentées comme ayant toujours existé, et cela bien avant ce mouvement « activis[te] des femmes au nom et en faveur des femmes »⁵⁷¹ né en France au cours du XIX^{ème} siècle qui est désigné par le terme "féminisme". Ce mouvement défini tel un ensemble de stratégies par lesquelles « les conditions de vie ancestrales injustes imposées aux femmes doivent être abolies »⁵⁷² et qui, à travers ses orientations, tend à s'imposer comme le modèle de lutte en faveur des femmes par excellence.

⁵⁷¹ Carole R. McCann et Seung-Kyung Kim (Eds), *Feminist Theory Reader, Local and Global Perspectives*, Fourth Edition, New York, Routledge, 2016. Notre traduction de : « *activis[t] by women on behalf of women* », p.1.

⁵⁷² *Ibid.* Notre traduction de « the prevailing unjust conditions under which women live must be changed ». Et, ces "conditions injustes" dont sont victimes les femmes prennent en compte les éléments suivants : « subordinate social positions, spiritual authority, political rights, and/or economic opportunities », tout en

Dès lors, ce sont les débuts des luttes et « stratégies pour résister à la subordination »⁵⁷³ sociale de la femme africaine qui se voient ainsi légitimés. Cette démarche de légitimation s'oppose à certaines idées véhiculées qui, à défaut de ne pouvoir nier l'existence de ces luttes féministes en Afrique, soutiennent, d'une part que celles-ci sont *ultra contemporaines*, ou encore qu'elles avancent dans l'ombre des luttes féministes occidentales avec lesquelles elles entretiennent un rapport de subordination d'autre part. Nous pouvons citer au nombre de ces idées celles de Gwendolyn Mikell et de Chantal Zabus.

Dans un article publié en 2003, Gwendolyn Mikell affirme être « convaincue qu'elle est en train d'observer [à l'époque où elle écrit son article,] la naissance du féminisme sur le continent africain »⁵⁷⁴. Gwendolyn Mikell justifie cette position par le fait que selon elle, ce qu'elle considérait jusque-là comme des mouvements de femmes africaines peut maintenant être "élevé" au rang de lutte féministe (comme s'il s'agit de la forme la plus noble lorsque l'on parle de luttes de femmes) car les luttes de ces mouvements de femmes africaines sont désormais « intensément prodémocratiques, favorables à une sorte de rapprochement entre l'économie de marché pure et "l'économie de la justice" »⁵⁷⁵. Ce changement, toujours selon l'auteure, se perçoit dans la capacité de ces femmes à, de plus en plus, « utiliser l'espace politique [...] pour corriger les inégalités juridiques liées au contrôle des ressources »⁵⁷⁶. Dans une telle approche, l'aspect du féminisme auquel Mikell accorde le plus d'importance et surtout sur lequel elle fonde sa conception du mot "féminisme" est sans aucun doute l'aspect

précisant que ce mot revêt un caractère fluctuant. Nous soulignons l'extrait en italique. Dans notre analyse, nous utiliserons indifféremment le singulier comme le pluriel pour désigner le concept.

⁵⁷³ Carole R. McCann et Seung-Kyung Kim (Eds), *Feminist Theory Reader, Local and Global Perspectives*, op.cit. Notre traduction de: « *strategies for resisting subordination and improving women's lives.* »

⁵⁷⁴ Gwendolyn Mikell, « African Feminism toward a new politics of representation » dans *Feminist Theory Reader, Local and Global Perspectives*, first Edition, Carole R. McCann, Seung-Kyung Kim (Eds), New York and London, Routledge, 2003, p. 103. Notre traduction de « *I am convinced that I am observing the birth of the feminism on the African continent.* » Avant cela, elle refusait de reconnaître les luttes des femmes africaines pour l'amélioration de leur situation sociale comme des luttes "féministes". Elle préférait les désigner comme des « *African women's "movement" [...] includes women associations with largely traditional frames of references* », p.104.

⁵⁷⁵ *Ibid*, p. 109. Notre traduction de « *the emerging African feminism is intensely prodemocratic and supportive of some sort of rapprochement between the pure market economics and "Justice economics"* ».

⁵⁷⁶ *Ibid*. Notre traduction de « *to utilize the expanding political space to correct legal inequities related to the control of resources* ».

économique⁵⁷⁷. C'est comme si pour elle, le changement auquel aspire la Femme au sein de la société n'atteint ses lettres de noblesse qu'à travers un changement économique. Nous pouvons à juste titre nous demander si le fait d'avoir une situation économique reluisante garantit systématiquement la fin d'une certaine perception du corps féminin comme un objet de séduction et de désir. Autrement dit, l'indépendance financière procure-t-elle automatiquement et irrémédiablement à la femme ce que Mikell appelle son « autonomie [...] par rapport à l'homme agresseur »⁵⁷⁸ ? Cette autonomie reste d'ailleurs, à en croire Gwendolyn Mikell, l'une des préoccupations majeures d'une grande partie des femmes africaines avec lesquelles elle a pu s'entretenir.

Chantal Zabus, pour sa part, ne peut s'empêcher de rattacher, dans un rapport de dépendance, ces luttes féminines africaines désormais perçues comme des expressions du féminisme, aux luttes féministes en cours en Occident. Elle soutient à ce propos que les « féminismes africains [...] démontrent à quel point les femmes africaines sont à la recherche d'un syncrétisme imaginatif féminin [...] qui se situerait en dehors du patriarcat mais pas [...] en dehors de l'Occident, dans le sens où il se ressourcerait [...] auprès de celui-ci »⁵⁷⁹. Les féminismes occidentaux sont ainsi présentés comme la source-mère dans laquelle les féminismes africains trouvent leur énergie et leur substance. Nous percevons dans ces points de vue de Mikell et Zabus un refus des spécificités que peuvent revêtir les luttes des femmes en Afrique. Ce refus se matérialise par le besoin de ces critiques de reconnaître l'existence des luttes des femmes africaines uniquement soit en les assimilant à d'autres cultures ou soit en les étudiant à l'aide de catégories étrangères par rapport auxquelles leur singularité est questionnée. À travers ces deux exemples, nous déplorons certaines modalités d'application (ou de non-application) de ce concept de "féminisme" à l'Afrique⁵⁸⁰.

⁵⁷⁷ Gwendolyn Mikell, « African Feminism toward a new politics of representation », loc.cit, p. 101. Gwendolyn Mikell définit d'ailleurs le féminisme comme des « *approaches to addressing the unequal status of women relative to men with the goal to providing women access to the repertoire of valued roles and statuses within society* », note de bas de page 1. Dans cette définition, à aucun moment, un accent particulier n'est porté sur la dimension économique comme représentant le moyen essentiel pour atteindre ce but. Par ailleurs, dans la définition du concept féminisme que les éditrices du livre collectif, Carole McCann et Seung-Kyung Kim, donnent dans leur introduction, la typographie utilisée pour insérer cette dimension économique comme un des objectifs des luttes féministes pourrait laisser supposer que celle-ci est optionnelle.

⁵⁷⁸ *Ibid*, p. 110. Notre traduction de: « *woman's autonomy from man the "victimizer"* ».

⁵⁷⁹ Chantal Zabus, « Une civilisation de femmes », dans *Changements au féminin*, op. cit, p.16.

⁵⁸⁰ Dans son article, « African Feminism toward a new politics of representation », loc.cit, Gwendolyn Mikell souligne que cette dimension économique et politique dont se revêt les luttes des femmes africaines – et qui

Ainsi, ce choix d'Abel Kouamé de présenter dans ses films *Pokou, princesse ashanti* et *Soundiata Keita, le réveil du lion*, une image de la femme africaine luttant pour son affirmation sociale déjà dès le XIII^{ème} siècle, peut être compris comme un message. Le réalisateur montre que les femmes africaines n'ont pas attendu l'avènement du concept "féminisme" avant de se révolter contre certains traitements sociaux qu'elles subissaient. En d'autres mots, elles Tout comme chez la femme *occidentale*, la lutte de la femme *africaine*⁵⁸¹ pour faire entendre sa voix et surtout pour décider de sa vie remonte à assez longtemps, même si cette voix ne paraissait pas audible. Cette position qu'adopte Abel Kouamé dans ses deux films se révèle doublement intéressante. La première information qui suscite cet intérêt concerne le sexe de la personne qui porte ces films, il s'agit d'un réalisateur (et non d'une réalisatrice). La seconde information est relative à son lieu d'expression⁵⁸² : d'où parle Abel Kouamé ? Ses deux films ayant entièrement été réalisés en Côte d'Ivoire, il s'exprime depuis le continent africain. Le réalisateur Abel Kouamé souligne d'ailleurs que ses films ont été produits uniquement avec les moyens financiers du studio Afrika Toon, un tout jeune studio d'animation ivoirien. Ce qui suppose l'absence de tout investissement extérieur ou étranger dont les conditions d'octroi auraient pu influencer les choix du réalisateur.

De plus, par son lieu d'expression, notamment la Côte d'Ivoire, nous pouvons déduire qu'Abel Kouamé a une parfaite connaissance de la réalité de la femme africaine car il la côtoie quotidiennement. Il a accès à des faits, à des informations de même qu'à des exemples qu'il tire de la vie courante. Par conséquent, il ne parle pas par "procuration". Sa connaissance et sa pratique concrète de l'espace africain viennent renforcer sa légitimité⁵⁸³ à traiter de la question de la femme africaine. Et, même s'il n'appartient pas au genre dont il se fait le porte-

lui permet de qualifier ces luttes de féministes – est très récente et ne concerne qu'une communauté de femmes vivant dans le nord du Nigéria.

⁵⁸¹ Nous soulignons.

⁵⁸² Irène Assiba d'Almeida dans « Problématique de la mondialisation des discours féministes africains », *Changements au féminin, op. cit.*, souligne l'importance du lieu d'expression. Selon elle, dans ce contexte de flux interminable et incontrôlable que connaissent les idées à notre époque contemporaine, au-delà même de l'identité de la personne qui émet une idée, l'espace géographique d'où parle cette personne va se révéler lui aussi intéressant dans l'analyse de ce qu'elle nomme « la problématique des sujets parlants », p.33. Cet espace géographique d'expression peut influencer l'idée émise à différents niveaux car il peut lui « conf[érer] un pouvoir et une autorité indiscutables », p. 35.

⁵⁸³ Si besoin il y a...

parole ici, c'est dans ce rapport ternaire "identité-lieu d'expression-position" du réalisateur⁵⁸⁴ que se perçoit une rupture. Cette dissonance se prête aussi à une double interprétation. En effet, d'un côté, étant un homme dont les films portent des luttes féministes, Abel Kouamé peut être exclu de ce que Chantal Zabus appelle « le gouvernement [masculin] »⁵⁸⁵. D'autre part, il peut être écarté de la vision traditionnelle la plus répandue de la femme africaine que Chantal Zabus, nomme le « discours ventriloquiste masculin »⁵⁸⁶ ; ce discours qui résonne sans dévoiler ses sources et qui finit par s'ériger en *vox populi* au sein de notre société.

En outre, à travers les choix qu'il opère dans ses films, nous percevons Abel Kouamé comme un homme qui veut retirer la muselière avec laquelle la société africaine traditionnelle semble ceindre la bouche de la femme⁵⁸⁷. Pour nous, à travers les personnages féminins qu'il met en scène dans ses deux films, Abel Kouamé se joint aux femmes pour porter leur cause. Il prend de ce fait ouvertement position en faveur d'un nouveau rapport à la femme. Nous pouvons justifier cette idée en comparant les choix du réalisateur Abel Kouamé dans le film *Soundiata Keïta, le réveil du lion*, à ceux d'autres réalisateurs africains tels que Souleymane Cissé et Dani Kouyaté.

Dans son film *Den Muso*⁵⁸⁸ le réalisateur Souleymane Cissé met en scène Ténin, une héroïne muette. Du fait de sa double fragilité – femme et muette – Ténin est la victime de la monstruosité d'un homme qui la viole et refuse d'assumer la paternité de la grossesse qui en résulte. De plus, elle est aussi la victime de sa société (ses parents notamment) qui la considère comme l'unique responsable des atrocités qu'elle vit. Pour le réalisateur malien Souleymane Cissé, le choix de ce personnage n'est pas un simple hasard ; bien au contraire, il

⁵⁸⁴ Dans la mesure où il est le porteur du film.

⁵⁸⁵ Chantal Zabus, « Une civilisation de femmes », loc. cit, p. 25.

⁵⁸⁶ *Ibid*, p. 16.

⁵⁸⁷ Par cette métaphore de la muselière, nous voulons souligner la difficulté que rencontre la femme africaine à s'exprimer dans la société traditionnelle. Cette position qui se profile en filigrane des choix du réalisateur Abel Kouamé s'oppose par exemple aux propos que tient Sekou, le copain et violeur de Tenin dans le film *Den Muso* (Mali, 1975) du réalisateur Souleymane Cissé. Alors que Sekou est convoqué au commissariat par Fanta, la mère de Tenin, afin de reconnaître la paternité de l'enfant que porte Tenin, il nie sans détours les faits. Il se montre même très arrogant car il est sûr que, parce qu'elle est muette, Tenin ne pourra pas le contredire. Lorsque la mère de cette dernière lui dit que Tenin lui a tout raconté et qu'elle confirme que le viol ayant engendré la grossesse de sa fille a eu lieu « le 13 Avril à 14 heures au bord du fleuve », Sekou lui répond avec cynisme : « Intéressant... Pour une muette, elle... donne des détails. » (*Den Muso*, [1h13mn34s-1h13mn42s]).

⁵⁸⁸ Souleymane Cissé (réalisateur), *Den Muso* [film], Mali, 1975.

véhicule un message. Avec Ténin, son héroïne muette, Souleymane Cissé précise avoir voulu « symboliser une évidence : chez nous [en Afrique], les femmes n'ont pas droit à la parole... »⁵⁸⁹. Et, cette idée du refus aux femmes à l'accès à la parole va au-delà du personnage de Ténin, car même aux femmes non muettes, l'injonction à se taire est très souvent donnée⁵⁹⁰.

Le film *Keïta ! L'héritage du griot* de Dani Kouyaté présente, quant à lui, deux images de la femme africaine à travers deux personnages féminins qui sont Mamou, la femme du griot Djéliaba et, Sitan, la femme de Boicar Keïta ; la mère du petit Maabo. Dans la famille de Mamou, Djéliaba, dans sa posture d'homme et d'époux est le seul à prendre les décisions. Mamou sa femme en est juste informée comme l'illustre cette conversation :

Djéliaba : Mamou ?

Mamou : Oui.

Djéliaba : Vas dire à mon ami Diawara que je suis parti. (Je pars) [...].

Mamou : Où vas-tu ?

Djéliaba : Je reviendrai.

Mamou : Quand ?

Djéliaba: Bientôt. (*Keïta ! L'héritage du griot*, [3mn25s-3mn34s]).

Cette conversation montre que Djéliaba prend ses décisions sans consulter au préalable son épouse Mamou. De plus, ces décisions sont transmises à cette dernière comme des informations dont elle doit prendre note. Chez Sitan en revanche les choses se passent autrement. Elle est associée à toutes les prises de décisions familiales et, elle peut s'y opposer lorsqu'elle estime que son avis n'est pas suffisamment pris en compte. Nous avons deux profils de femmes aux places et rôles sociaux diamétralement opposés dans le film *Keïta ! L'héritage du griot* de Dani Kouyaté. Cependant, au-delà de ces différences, force est de constater que Mamou et Sitan représentent chacune leur époque. Mamou incarne la "véritable" femme africaine traditionnelle tandis que Sitan est le prototype de la femme africaine moderne ; deux profils de femmes qui se côtoient en Afrique depuis les indépendances.

⁵⁸⁹ Souleymane Cissé cité dans Jean Joseph Palmier *La femme noire dans le cinéma contemporain, star ou faire-valoir ?*, op.cit, p. 103.

⁵⁹⁰ À la suite de l'annonce de la nouvelle de la grossesse de Tenin, Malamine, son père, accuse sa femme Fanta d'avoir failli à son devoir de mère et d'épouse en façonnant leur fille à son image. Lorsque Fanta prend la parole pour se défendre d'être une femme de mœurs légères, Malamine lui fait à deux reprises des injonctions à se taire : « Ferme-la où je te tue » (*Den Muso*, [1h01mn25s]), « qu'elle se taise ! » (*Den Muso*, [1h01mn35s]).

Dans ces deux films, *Den Muso* de Souleymane Cissé et *Keïta ! L'héritage du griot* de Dani Kouyaté, il apparaît que, quelles que soient les images de la femme africaine qui s'offrent au spectateur, chaque personnage féminin l'incarnant se présente comme le "reflet" de son époque, de sa société. Et, c'est cette ligne que franchit le réalisateur Abel Kouamé en débâillant cette femme africaine traditionnelle, à qui la société demande de se taire et d'acquiescer. Ce faisant, il fait intervenir ce changement dans l'espace-temps de cette dernière. Désormais, avec Abel Kouamé, lorsqu'elles sont représentées, la femme africaine moderne n'est plus la seule à s'exprimer, car la parole est également donnée à la femme africaine traditionnelle. Ainsi, là où certains hommes se contentent de représenter fidèlement la société africaine qu'ils mettent en scène, Abel Kouamé propose un changement lorsqu'il fait de trois de ses personnages féminins (Afsa, Noura et la jeune femme du Ména), des personnages "parlants" et cela dans un récit filmique se déroulant au XIII^{ème} siècle.

En plus, dans *Soundiata Keïta, le réveil du lion*, ces revendications féministes ne sont pas que le fait de personnages féminins. Le personnage de Soundiata se fait lui aussi le porteur de cette cause. Tout au long du film, il lutte avec tenacité contre le mariage forcé. Certes, sa première prise de position en faveur des femmes semble être motivée par une raison personnelle⁵⁹¹. Mais la deuxième intervention du héros, lors de l'audition du personnage féminin anonyme du village de Ména qui s'oppose au mariage forcé, montre qu'il fait véritablement sien ce combat. Dans ce ralliement de Soundiata à la lutte des femmes peut se lire une mise en abyme de celui du réalisateur Abel Kouamé. Autant ce dernier soutient l'idée d'une femme africaine libre des entraves de la société, autant il délègue cette lutte à son personnage principal. Le personnage de Soundiata pourrait alors se percevoir métaphoriquement comme le double du réalisateur Abel Kouamé.

Un regard porté sur le domaine des études sur le(s) féminisme(s) révèle qu'il s'agit en réalité d'un "monde" en grande majorité féminin. La forte absence de figures masculines féministes est d'ailleurs décriée par certaines féministes⁵⁹². Tout se passe comme si la

⁵⁹¹ Soundiata et Noura sont amoureux l'un de l'autre. Sassouma, la belle-mère de Soundiata, par jalousie, choisit Noura comme la future épouse de son fils Dankara. Soundiata, sa mère et Noura ne peuvent qu'abdiquer car « la fille est accordée au premier jeune homme qui fait la demande » de mariage et Soundiata étant mineur ne peut pas la faire avant son frère Dankara.

⁵⁹² Sur cette question, les avis restent mitigés. Par exemple, pour Carole R. McCann et Seung-Kuyng Kim, *Feminist Theory Reader, Local and Global Perspectives*, op. cit, le « groupe d'agents historiques » qui doit se charger des luttes féministes reste les femmes et elles seules. Cependant pour Irène Assiba d'Almeida, il n'empêche qu'un intérêt et une participation des hommes à ces luttes féministes contribueraient à les marquer

question du féminisme incombe aux femmes. C'est à elles – et à elles seules – que revient le rôle de lutter pour leur affirmation sociale. Lorsqu'il s'inscrit dans cette posture de lutte féministe, à travers ses choix tels que l'image de la femme débâillonnée dans la société traditionnelle africaine, ou encore la remise en question des notions de mariage et de maternité si chères à la société africaine traditionnelle, c'est aussi le renversement de cette vision *stricto sensu* "féminine" du féminisme qui se fait perceptible dans la position du réalisateur Abel Kouamé. Nous voyons se poursuivre avec lui le décroisement "genré" dans le domaine des luttes féministes que l'écrivain et réalisateur Sembène Ousmane avait porté tout au long de sa carrière à travers certains personnages féminins qu'il a créés⁵⁹³. Il semble alors qu'avec Abel Kouamé et ses deux films *Soundiata Keïta*, *le réveil du lion* et *Pokou, princesse ashanti*, le « rêve impossible »⁵⁹⁴ d'Irène Assiba d'Almeida de continuer à entendre s'élever des voix masculines pour soutenir les luttes féministes soit en train de devenir une réalité, et encore, une fois sur le territoire africain. Toutefois, cette autre voix masculine restera-t-elle longtemps audible ? Se verra-t-elle renforcée ? Seul l'avenir nous le dira.

Ce tour d'horizon sur la représentation de la femme africaine dans notre corpus fait ressortir deux tendances, notamment avec les histoires de Soundiata Kéïta et de la reine Pokou. Dans les versions plus anciennes de ces histoires (Niane, Dadié) les femmes sont représentées en conformité avec une certaine tradition africaine. Dans les versions plus contemporaines en revanche, les auteurs et le réalisateur, tout en optant pour d'autres supports de diffusions, proposent soit une image de la femme qui rompt avec celles des anciennes versions (Abel Kouamé), soit encore, ils font coexister les deux tendances ci-dessus évoquées (Véronique Tadjou). Mais d'une manière générale, avec les textes et les films contemporains de notre corpus, qu'ils soient strictement fictifs (*Aya de Yopougon*) ou qu'il s'agisse de la

et pourraient même être envisagés comme des "victoires" en quelque sorte. C'est d'ailleurs cette absence masculine que dénonce d'Almeida, elle qui souhaite de toutes ses forces « un féminisme qui transcenderait les "genres" », loc. cit, p. 47.

⁵⁹³ Notamment avec le personnage de la princesse Lat Dior dans le film *Ceddo*. Mais plus encore dans le film *Moolaadé*, avec les personnages de Nafi, Oumi, Awa et Diatou, ces fillettes dont l'âge varie entre 6 et 10 qui expriment leur refus de subir l'excision ainsi que le personnage de Colé Ardo Gallo Sy qui avait refusé de faire exciser son unique fille sept ans plus tôt et qui offre son entière protection aux fillettes déserteuses, malgré les risques que comporte cette décision.

⁵⁹⁴ Irène Assiba d'Almeida, « Problématique de la mondialisation des discours féministes africains », loc. cit, p. 46.

réécriture d'un fait historique (les histoires de Pokou et de Soundiata), l'image de la femme qui s'y reflète s'écarte de celle que la société traditionnelle africaine semble avoir dressée. Les auteurs de ces productions contemporaines accordent à leurs personnages féminins des "avantages" qu'une certaine tradition ne leur octroie pas.

II. AU FIL DES MÉDIAS, POKOU : D'HÉROÏNE À SUPER-HÉROÏNE

Par leurs actes et / ou leurs positions idéologiques, les personnages féminins (Aya, Noura, Afsa, la jeune fille du village de Mena et Pokou) que nous venons d'étudier pourraient être perçus comme des personnages héroïques pour certains, du moins selon le point de vue de Philippe Sellier. Pour lui en effet, outre la figure du « héros grec »⁵⁹⁵, insaisissable car dotée d'une dimension divine, auréolée de puissance et de gloire qui se présente comme différent du commun des hommes "ordinaires", il existe une autre catégorie de héros. Cette catégorie illustrerait, selon Sellier, du fait même de la "banalité" de son existence. Sans héritage génétique divin ni auréole glorieuse, cet "autre" héros que Philippe Sellier nomme « le héros du tiercé ou de la fête du village »⁵⁹⁶ n'est motivé que par son « désir d'échapper aux limites d'une vie terne »⁵⁹⁷. Nonobstant cet élargissement que Sellier donne à la notion de héros, dans le cadre de notre travail, nous optons pour l'approche la plus "traditionnelle" de ladite notion. Aussi l'analyse se focalise-t-elle sur le personnage de Pokou. Ce choix de ne traiter que du personnage de Pokou dans cette partie se justifie par le fait qu'il est le seul personnage féminin de notre corpus qui réponde aux caractéristiques du héros (de l'héroïne) dans son approche la plus "traditionnelle"⁵⁹⁸. L'analyse qui suit a pour objectif de montrer comment Pokou passe de la figure héroïque que lui ont attribué les médias traditionnels

⁵⁹⁵ Phillippe Sellier, *Le mythe du héros*, Paris, Bordas, 1990 (1970), p. 13.

⁵⁹⁶ *Ibid.*

⁵⁹⁷ *Ibid*, p. 14.

⁵⁹⁸ Marc Tourret, « Qu'est-ce qu'un héros ? », dans *Inflexions* n°16, 2011, p. 95-103. En dépit des différentes acceptations que révèle la notion de héros, pour en devenir un, un individu, en plus de ses actes quels qu'ils soient, doit nécessairement passer par un processus de mémorisation à l'échelle collective que Marc Tourret nomme « la fabrique héroïque ». C'est-à-dire que les actes de cet individu doivent être promus, divulgués transmis. Ce processus montre que les héros sont des figures d'authentification.

(livres, bande dessinée) à une figure super-héroïque dans le film d'animation *Pokou, princesse ashanti* d'Abel Kouamé.

Quelles que soient les définitions qu'on lui donne, le héros "traditionnel" se distingue de l'homme ordinaire par sa bravoure ou sa capacité à être (ou à avoir été) l'auteur d'un acte hors du commun⁵⁹⁹. Dans la plupart des versions du récit de l'histoire de Pokou, au-delà de tous les actes que pose cette dernière, le sacrifice de l'enfant peut être considéré comme l'acte de bravoure suprême qui permet à Pokou de passer du statut d'une femme ordinaire à celui d'une femme dont le courage indescriptible est reconnu. Cette reconnaissance se matérialise à travers la perpétuation de son histoire (Pokou) depuis des siècles et cela au moyen de sa transmission aussi bien orale qu'écrite. En substance, la légende dit que la reine Pokou échangea la vie de son unique enfant contre celle de son peuple qui avait mis toute sa confiance en elle. Le sacrifice de cet enfant apparaît comme l'acte exceptionnel que pose Pokou pour sauver son peuple. Et, la promulgation de cet acte exceptionnel fait partie des éléments qui ont donné naissance à la figure héroïque de cette reine.

Dans les éléments de notre corpus qui relatent l'histoire de la reine Pokou⁶⁰⁰, ce sacrifice se présente comme étant le motif le plus récurrent. Par exemple, chez Dadié, alors que le peuple est en fuite depuis une longue période, la reine Pokou – certes avec le cœur brisé – n'hésite pas à jeter son fils unique⁶⁰¹ dans le fleuve Comoé en crue afin de permettre à son peuple de jouir de la liberté. Chez Véronique Tadjou, c'est également à la suite de ce sacrifice que Pokou passe du statut de "princesse meneuse de fugitifs" à celui de reine de ces fugitifs. Au-delà de l'exil que Pokou initie et qui est présenté en lui-même comme un acte courageux, le sacrifice de cet enfant se donne à voir dans ces deux versions comme l'élément central, l'exploit extraordinaire qui donne à Pokou l'occasion d'entrer dans la catégorie des héros (tout comme dans la plupart des versions qui relatent cette légende⁶⁰²).

⁵⁹⁹ Que cet acte ou cette bravoure soient réels ou non, comme le souligne Marc Turret dans « Qu'est-ce qu'un héros ? », loc. cit, ils sont irrémédiablement associés au héros et fondent sa légitimité en tant qu'héros.

⁶⁰⁰ Bernard B. Dadié, « La légende baoulé » dans *Légendes africaines, op.cit.* ; Véronique Tadjou, *Reine Pokou, op.cit.* ; Abel Kouamé, *Pokou, princesse ashanti*, déjà cité.

⁶⁰¹ La version de Bernard Dadié précise que Pokou fait ce sacrifice à la demande des génies de son clan.

⁶⁰² À titre d'exemples nous pouvons citer entre autres les versions de Maurice Delafosse « La conquête du Baoulé » dans *Essai de manuel de la langue Agni parlée dans la moitié orientale de la Côte d'Ivoire, op. cit.* ; de Jean-Noël Loucou, *La reine Pokou : fondatrice du royaume baoulé, op. cit.* ; les différentes versions orales recueillies par Fabio Viti dans son article « Les ruses de l'oral, la force de l'écrit. Le mythe baoulé d'Aura Pokou »

En revanche, la perspective choisie par le réalisateur Abel Kouamé pour (re)présenter le sacrifice de l'enfant dans son film *Pokou, princesse ashanti*, diverge de celle des autres réécritures de l'histoire de Pokou de notre corpus (et, d'une manière générale, de celle des autres versions que nous savons consultées). En effet, dans ces réécritures, Pokou prend une part active et adopte une position claire concernant le sacrifice de l'enfant. Cela se perçoit surtout dans le livre *Reine Pokou, concerto pour un sacrifice* de Véronique Tadjo. Alors que les autres auteurs tels que Dadié, Loucou ou encore Delafosse, se contentent juste d'évoquer le sacrifice de l'enfant que fait Pokou, Véronique Tadjo le souligne la responsabilité de Pokou dans cet acte tout au long de certaines de ses réécritures de la légende qui composent son livre. Par exemple, dans le chapitre intitulé « Abraha Pokou, reine déchue » (pp. 35-52) de ce roman, Tadjo écrit à la page 42 que Pokou « leva l'enfant vers le ciel [et] le lança dans les eaux troubles du fleuve ». Quelques pages plus loin, Tadjo redonne cette information : « Pokou [...] le [l'enfant] projeta dans le fleuve » (*Reine Pokou, concerto pour un sacrifice*, p. 43) ; ou encore « elle [Pokou] se pencha et le [l'enfant] laissa tomber dans les eaux » (*Reine Pokou, concerto pour un sacrifice*, p. 44). Plus qu'une simple volonté de mettre l'accent sur le sacrifice de cet enfant, le recours à ce procédé de répétition vise à désigner, sans ambiguïté, Pokou comme en étant la responsable. Cette idée se justifie d'autant plus que Véronique Tadjo n'a pas recours à cette forme d'insistance dans les réécritures de l'histoire de Pokou qu'elle propose dans les autres chapitres de son roman. Par exemple, dans le chapitre intitulé « Dans les griffes du pouvoir » (pp. 74-81), pour décrire la scène du sacrifice de l'enfant, Véronique Tadjo emploie cette phrase : « le garçon [...] fut jeté dans les eaux du fleuve » (*Reine Pokou, concerto pour un sacrifice*, p. 81). Contrairement aux extraits tirés du chapitre « Abraha Pokou, reine déchue » cités ci dessus, cet extrait propose une formule plus neutre, plus impersonnelle qui ne désigne pas de manière précise et claire le responsable de cet acte.

Cependant, dans le film d'animation *Pokou, princesse ashanti* d'Abel Kouamé, la mort de l'enfant est entourée de mystère. D'abord, la question du sacrifice de l'enfant n'y est à aucun moment clairement évoquée. Et cela, ni par Pokou, ni par le vieux guérisseur Yao Gnamien. Le sacrifice n'est pas non plus évoqué par le génie de Pokou lorsque celui-ci, dans

dans *Cahiers d'études africaines* 196, 2009, *op. cit.*, ainsi que la version de Denys Ferrando-Dufort, *Pokou la fondatrice*, *op. cit.* Dans sa version d'ailleurs, Ferrando-Dufort souligne que c'est « pour avoir donné plus que nul autre [que] Pokou [...] est entrée dans la légende des peuples » p.45. En revanche, au cours de nos recherches, seule la version de Zégoua Gbessi Nokan, *Abraha Pokou et trois autres pièces*, *op. cit.*, ne relie pas la mort de l'enfant à l'héroïsme de Pokou.

l'étape cruciale de l'exil, prend la parole pour indiquer à Pokou la solution au problème⁶⁰³ auquel fait face le peuple en fuite. Au cours de ce dernier échange entre Pokou et son génie, la statue lui dit : « Pokou, tu as accepté de porter mon nouveau peuple, il est temps de le mettre au monde » (*Pokou, princesse ashanti*, [54 :00-54 :07]). Cette indication du génie à donner la vie à un nouveau peuple ne stipule pas, de manière concrète, la mise à mort d'un enfant. Ensuite, il n'y a aucune scène représentant la mise à mort de l'enfant par Pokou dans le film, alors que cette scène est relatée dans la plupart des versions écrites de la légende. Dans *Pokou, princesse ashanti*, le bébé n'est à aucun moment *clairement*⁶⁰⁴ montré en train d'être mis à l'eau, ni par Pokou, ni par aucun autre personnage. Si le téléspectateur voit le canari dans lequel Pokou pose l'enfant – avant de se battre avec Koungouè Bian et le génie du feu – s'envoler dans les airs sous l'impulsion d'un grand vent, il ne les (le canari et l'enfant) voit pas en revanche tomber dans le fleuve ; car à cet instant, la caméra invite le (télé)spectateur à suivre la bataille extraordinaire que livre Pokou (*Pokou, princesse ashanti*, [58mn09s-1h00mn46s]).

Ainsi le destin de l'enfant est-il relégué hors-champ et seul le combat de Pokou est présenté au (télé)spectateur. Que se passe-t-il réellement pendant ces deux minutes et trente et sept secondes [2 : 37]⁶⁰⁵ au cours desquelles le canari portant le bébé disparaît du champ de la caméra ? Une série d'hypothèses peut prendre forme – les unes aussi plausibles que les autres – et suscite diverses questions. L'enfant tombe-t-il accidentellement dans l'eau ? Y tombe-t-il avec le concours des dieux (conformément aux croyances de Pokou) ? Ou encore, n'est-il tout simplement pas repris par sa vraie mère aussi mystérieusement qu'il a été donné à Pokou par cette dernière ? Le mystère reste entier dans le film *Pokou, princesse ashanti*. D'ailleurs, la suite du film ne donne aucun détail sur la disparition de l'enfant et montre seulement le canari ressortir du fleuve apaisé, sans ce dernier. Le déroulé des faits relatifs au sacrifice de l'enfant dans le film d'Abel Kouamé montre que Pokou ne jette à aucun moment l'enfant dans le fleuve ni n'ordonne sa mise à mort. Au contraire, elle y est présentée, en quelque sorte, comme une victime du destin.

⁶⁰³ Lorsque le peuple est face du fleuve Comoé en crue.

⁶⁰⁴ Nous soulignons.

⁶⁰⁵ Le canari disparaît au cours d'une scène qui s'étend de la 58^{ème} minute et 9 secondes à 1h00mn46s.

Dès lors, le motif du sacrifice de l'enfant, qui dans de nombreuses versions écrites de la légende de Pokou⁶⁰⁶ semble avoir contribué à faire de cette dernière une héroïne multiséculaire, est atténué dans ce film d'animation que propose Abel Kouamé. Toutefois, la dimension héroïque de Pokou n'en reste pas moins visible à travers d'autres actes courageux qu'elle pose. Pokou est en effet présentée dans la version filmique d'Abel Kouamé comme une grande guerrière et, elle est de surcroît gratifiée de pouvoirs magiques. Par son souffle, par exemple, elle est capable de faire germer une graine dans une pierre, de faire voler des hommes ou encore de les lier avec des lianes. La possession de tels pouvoirs hors du commun nous amène à rapprocher ce personnage de Pokou mis en scène dans le film d'animation d'Abel Kouamé des personnages de super-héros⁶⁰⁷ de DC Comics et Marvel⁶⁰⁸.

Le super-héros, véritable personnage né dans les *comics*⁶⁰⁹ américains, est un personnage qui va au-delà du héros, aussi bien au niveau physique qu'au niveau technique. Grâce à ses superpouvoirs, le super-héros se pose en justicier et œuvre pour le maintien de l'ordre et de la paix au sein de sa société. D'une manière générale, le super-héroïsme constitue une sorte de « confrérie »⁶¹⁰ dont les membres se différencient du héros par trois éléments distinctifs que sont « les pouvoirs extraordinaires, le costume distinctif et la double vie »⁶¹¹.

⁶⁰⁶ Hormis la version de Zégoua Gbessi Nokan dans laquelle l'enfant de Pokou meurt pendant l'exode. Il est accidentellement tué par une flèche décochée par un ancien partisan de Pokou qui se révolte et tente d'assassiner cette dernière afin de mettre fin à l'exode, *Abraha Pokou et trois autres pièces, op.cit.*, p. 32.

⁶⁰⁷ Au nombre des super-héros les plus (multi)médiatisés, nous pouvons citer Wonder-Woman, Superman, Spider-Man et Batman. Certes, Pokou, dans le film d'animation, ne répond qu'à un seul de ces critères essentiels des super-héros – règles qui rappelons-le, correspondent au cas général et qui, comme toute règle, connaissent des exceptions – mais ses (super)pouvoirs surhumains ainsi que sa détermination à lutter contre le mal pour le bien-être du peuple qu'elle conduit, la rapproche de ces personnages.

⁶⁰⁸ Pour ne citer que les deux. DC Comics et Marvel Comics sont les deux principales maisons d'édition américaines de comics. À DC Comics nous devons entre autres Superman (1938), Batman (1939), Wonder-Woman (1941). Marvel, quant à elle, a donné naissance à Captain America (1940), les Quatre Fantastiques (1961), Spider-Man (1962) etc.

⁶⁰⁹ C'est en 1933 que Max Gaines crée, aux Etats-Unis, le *comic book* (ou *comic*) tel qu'il est actuellement connu ; c'est-à-dire un fascicule périodique réunissant en son sein diverses bandes dessinées déjà parues dans des journaux. Au fur et à mesure de l'évolution de ce format sur le marché, les éditeurs abandonnent peu à peu les rééditions de bandes dessinées déjà parues au profit de créations inédites. Le terme *comic book* (ou *comic*) désigne aujourd'hui un fascicule mensuel de bandes dessinées, axé sur un personnage ou sur un thème. Voir Eric Delbecque, *Les super-héros pour les nuls*, Paris, Editions First, 2016, pp. 33-38 ; Jean-Paul Jennequin, *Histoire du Comic Book. 1- Des origines à 1954*, Paris, Vertige Graphic, 2002, p. 7 ; Jean-Marc Lainé, *Comics et contre-culture*, Morigny, Editions Confidentiel, 2014, p. 38-50.

⁶¹⁰ Jean-Paul Jennequin, *Histoire du Comic Book. 1- Des origines à 1954, op.cit.*, p. 43.

⁶¹¹ *Ibid.*

Établir une limite entre le héros et le super-héros semble être une tâche ardue. En effet, si la plupart des auteurs qui proposent une définition du super-héros la construisent autour du triptyque "superpouvoirs-costume distinctif-double identité"⁶¹², ils ajoutent immédiatement que ce triptyque n'est donné seulement qu'à titre de règle de base. Ce qui implique que comme toute règle, ce triptyque connaît des exceptions ; de très nombreuses exceptions dans le monde des super-héros⁶¹³. Pour sa part, Jean-Paul Jennequin affirme que la définition du terme "super-héros" ne se pose pas chez les fervents lecteurs de *comics*, car ils savent, du fait de leur pratique du média, ce que renferme ce terme⁶¹⁴. Qu'est-ce qui donc, dans la pratique, distingue le super-héros du héros hormis l'adjonction du préfixe "super" d'une part, et d'autre part, du fait qu'il est considéré comme se situant « un cran au-dessus du héros »⁶¹⁵?

Umberto Eco, dans son essai intitulé *De Superman au surhomme*, situe la différence entre ces deux notions au niveau de la capacité de l'un et de l'autre de ces personnages à atteindre (ou pas) la mythisation. Ainsi, selon lui, le héros est-il caractérisé par une « histoire [qui] s'était produite, peu importait comment, elle ne pouvait plus être niée »⁶¹⁶. Et, cette histoire irréfutable octroie au héros « une image fixe, avec [d]es caractéristiques éternelles et [d]es aventures irréversibles »⁶¹⁷. Le super-héros se positionnerait plus du côté de ce qu'Eco nomme « la tradition romantique » ou la « *civilisation du roman* »⁶¹⁸ dont les codes⁶¹⁹ ne lui permettent pas de prétendre à cette stabilité du héros. Si cette lecture d'Umberto Eco, vieille

⁶¹² Voir entre autres Vincent Brunner, *Les super-héros, un panthéon moderne*, Paris, Robert Laffont, 2017. Julien Tellouck, Mathias Lavorel, *Comprendre les super-héros quand on a même pas remarqué que Superman porte son slip par-dessus son collant*, Paris, Editions 404. *L'Encyclopédie DC Comics. L'encyclopédie des personnages de l'univers DC*, Paris, Semic, 2005 (2004). Gérard Courtial, *A la rencontre des super-héros*, Paris, Bédésup, 1990. Jean-Paul Jennequin, *Histoire du Comic Book*, *op. cit.*

⁶¹³ Ces exceptions peuvent se résumer dans cette phrase de Jean-Paul Jennequin « nombre de "vrais" super-héros n'ont pas de superpouvoirs [...], pas d'identité secrète [...], voire pas de costume ». *Histoire du comic book*, *op.cit.*, p.43.

⁶¹⁴ Jean-Paul Jennequin, *ibid.* « Le terme superhéros ne se généralise que dans les années soixante [alors que Superman qui marque la naissance du genre naît en 1938]. Si le genre superhéros a pu exister sans terme particulier pour le qualifier, c'est bien que la notion de ce qu'est ou n'est pas un superhéros est claire pour celui qui lit suffisamment d'histoires avec ce genre de personnages ».

⁶¹⁵ Julien Tellouck, Mathias Lavorel, *Comprendre les super-héros...*, *op. cit.*, p. 9.

⁶¹⁶ Umberto Eco, *De Superman au surhomme*, Paris, Grasset, 1993 (1978), p. 115.

⁶¹⁷ *Ibid.*

⁶¹⁸ *Ibid.*, p. 116 pour les deux citations successives. La seconde est en italique dans le texte d'origine.

⁶¹⁹ La tradition romantique repose sur "l'imprévisibilité". Au lieu d'être établie avant d'être écrite, l'histoire se "construit" au fur et à mesure de l'évolution de l'intrigue.

de cinquante-neuf ans, peut être discutée, du fait de la fortune que connaissent les super-héros depuis le début du deuxième millénaire, une remarque d'Eco nous semble inaltérée dans cette tentative de distinction entre le héros et le super-héros. Le super-héros semble avoir définitivement élu domicile dans la littérature populaire. D'ailleurs, Jean-Paul Jennequin rejoint ce point de vue d'Umberto Eco lorsqu'il pose la question de la publication comme un élément déterminant dans sa définition du super-héros. Pour lui, le seul média qui donne naissance à un super-héros est le *comic book*⁶²⁰. Le super-héros ne naît que dans les pages d'un *comic*, peu importent les médias qui le récupèrent après sa création.

Partant de ces informations, nous définissons le super-héros comme un personnage de *comic book* doté de pouvoirs surhumains voire magiques ou d'une force extraordinaire et dont l'objectif est de faire le bien⁶²¹. L'inclusion de la notion de "bien" dans notre définition, en dépit des polémiques dont ce terme peut faire l'objet dans sa définition à cause de sa forte charge de subjectivité, se justifie par le fait qu'il ressort de nos recherches sur les super-héros qu'au-delà de leurs super-pouvoirs, ces derniers doivent être animés de valeurs positives pour mériter le titre de "super-héros". La possession de super-pouvoirs sans ces valeurs positives donne naissance aux "super-bandits" ou encore "super-ennemis" qui sont considérés comme le versant obscur du super-héroïsme⁶²². Cette quête du "bien" à tous égards est d'ailleurs le seul élément qui différencie le super-héros du super-bandit avec qui il a en commun les superpouvoirs, les équipements d'exception et souvent la double identité ainsi que le costume.

S'il semble vrai que le personnage de Pokou n'est pas un "locataire" des pages de *comic book* – puisqu'en tant que personnage littéraire, il est "né" dans des supports

⁶²⁰ Jean-Paul Jennequin, *Histoire du Comic book*, *op. cit.*, p. 43.

⁶²¹ Pour notre définition du super-héros, nous décidons de retenir la possession de pouvoirs ou d'une force surhumaine – sans toutefois rejeter systématiquement les deux autres éléments du triptyque – car pour nous, la possession de la force surhumaine et/ou des pouvoirs constitue l'élément le plus stable de ce qui se pose comme le triptyque définitionnel ; les deux autres apparaissant comme "aléatoires".

⁶²² Jean-Paul Jennequin, *Histoire du comic book*, *op. cit.* p. 41. Il définit les "superennemis" ou "superbandits", des notions traduites à partir du mot anglais *supervillains* issu du vocabulaire des *comics*, comme étant les « pendants dévoyés des super-héros ». De ce fait, ces superbandits vont s'« imposer [comme] les seuls dignes » de combattre les super-héros. Pour Daniel Wallace, dans *DC Comics super-vilains. Histoires et origines*, Paris, Huginn et Muninn Editions, 2014, « un super-héros n'est rien sans un super-vilain à la hauteur ». Les « supervilains sont un des moteurs » des actes des super-héros ; ces derniers n'étant pas faits pour « affronter des gangsters classiques ». Wallace précise également que d'une manière générale, les *supervillains* « ont de tout temps cherché à dominer le monde ». Voir la jaquette de couverture pour la première citation et la page 11 pour les deux dernières. Ce faisant, notre position se rapproche de celle d'Eric Delbecque dans sa définition du super-héros. Voir *Les super-héros pour les nuls*, *op. cit.*, pp. 107- 115.

médiatiques plus classiques tels que la voix et le livre – il n'en demeure pas moins que le personnage de Pokou, tel que créé par Abel Kouamé⁶²³, entretient des similitudes avec certaines figures super-héroïnes emblématiques. L'analyse a retenu quatre personnages de super-héros de qui Pokou pourrait se rapprocher : Wonder Woman, Captain Marvel, Superman et Black Canary 2. Cette liste – qui ne prétend aucunement à l'exhaustivité – s'est dégagée à la suite d'une étude comparative de plusieurs aspects du personnage de Pokou, dans le film d'animation, avec ceux de ces personnages de super-héros.

Au-delà du genre (féminin), Pokou entretient des similitudes avec Wonder Woman⁶²⁴, l'une des rares super-héroïnes qui, dans ce monde majoritairement masculin des super-héros, tient la barre haut à d'autres super-héros masculins. Tout comme Wonder Woman, Pokou est une princesse, elle est belle, a la faveur des dieux et surtout, appartient à un clan de "guerrières"⁶²⁵. De plus, sur le plan vestimentaire, les deux femmes portent un accessoire de tête (un serre-tête pour Pokou et une tiare pour Wonder Woman) ayant au centre une étoile⁶²⁶. Tout au long du film, la princesse Pokou est présentée comme "l'élue", celle qu'ont désignée les dieux pour accomplir une mission. Un choix qui nécessite que Pokou, la nièce du grand roi Osei Tutu, rejoigne une confrérie de "guerrières" : les *komians*. Dans la tradition Akan, le ou la *komian* est un médium qui communique avec les forces visibles et annonce des oracles. Il est un personnage qui oscille entre le monde tangible et le monde

⁶²³ Nous soulignons qu'Abel Kouamé avait auparavant publié, de 2008 à 2009, une version de l'histoire de la reine Pokou sous la forme d'une bande dessinée intitulée *Abla Pokou* dans l'hebdomadaire ivoirien satirique *Gbich !* Nous ne faisons que mentionner cette information car nous n'avons pas pu avoir accès aux numéros dans lesquels est parue la bande dessinée.

⁶²⁴ Le personnage de Wonder Woman est créé en 1941 par Charles Moulton (William Moulton Marston) et dessiné par Harry George Peter et elle paraît pour la première fois dans le numéro 8 du fascicule *All-Star Comics*. Jean-Paul Jennequin, dans son *Histoire du comic book*, *op.cit.*, souligne que dans ce monde florissant de "l'âge d'or" des *comics books* (1938-1945) qui voit fleurir nombre de personnages de super-héros ; où « il en naît de nouveaux tous les mois et [que] seuls les personnages un peu originaux ont alors une chance de surnager », p. 59, Wonder Woman « reçoit son propre titre [de *comic book*] durant l'été 1942 », soit tout juste un an après sa création. De plus, il précise qu'« avec Superman et Batman, Wonder Woman est l'un des très rares personnages publiés pratiquement sans interruption jusqu'à nos jours ». p. 81.

⁶²⁵ Wonder Woman est la fille de la reine Hippolyte, la reine des amazones vivant sur l'île Themyscira. Voir *L'Encyclopédie DC Comics*, *op. cit.* pp. 332-333.

⁶²⁶ Les couleurs de ces accessoires sont identiques : le rouge et le jaune. À la seule différence que celui de Wonder Woman a un contour jaune et une étoile rouge tandis que, celui de Pokou a un contour rouge et une étoile jaune. Voir l'annexe 1 ci-dessous.

invisible⁶²⁷. Cette position intermédiaire fait que le ou la *komian* est souvent perçu par le commun des mortels comme un demi-dieu.

La corrélation entre l'appartenance à cette confrérie et la mission de Pokou est mise en évidence lorsque Yao Gnamien, le vieux guérisseur-médium, dit à la petite Pokou alors âgée d'une dizaine d'années : « tu dois maintenant aller vers ton destin ; celui qu'annonce la prophétie : l'élue va donner naissance à un nouveau peuple. Tu es l'élue, princesse Pokou », (*Pokou, princesse ashanti*, [3mn10s-3mn25s]). À la fin de cette déclaration, Pokou et le vieil homme sont dans le camp des prêtresses et, la petite fille y passe ce qui paraît être son "test d'entrée" avec brio. Ainsi devenir une *komian* se présente-t-il comme le fondement de la mission de Pokou. Si la catégorie sociale des *komians*, au sens large, renferme à la fois des femmes et des hommes, le groupe au sein duquel est appelée Pokou est, pour sa part, exclusivement féminin ; cela se justifie par cette question : « mais !? Vous ne savez pas que notre camp est interdit aux hommes ? », (*Pokou, princesse ashanti*, [38mn01s00-38mn07s]) que pose l'une des consœurs de Pokou à Kouadio Tê, lorsqu'à la demande de son père Kongouè Bian, ce dernier et une faction de l'armée envahissent ledit camp pour le détruire.

Ainsi, tout comme Wonder Woman, Pokou grandit dans une communauté exclusivement féminine et guerrière. En effet, les femmes du groupe *komian* auquel Pokou appartient se définissent elles-mêmes comme « les guerrières du monde invisible », (*Pokou, princesse ashanti*, [4mn52s-5mn20s]) qui ont pour mission de « protéger le roi et le tabouret sacré », (*Pokou, princesse ashanti*, [38mn37s-38mn39s]). Autrement dit, elles assurent l'équilibre vital du royaume. Cependant, si Pokou n'accepte pas toujours son appartenance à cette "sororité", le port constant d'un vêtement blanc – qui semble caractériser ce groupe de *komian* – matérialise cette appartenance, même quand après le décès de la grande prêtresse, Pokou déclare ne plus être une *komian*⁶²⁸. Le parallèle ainsi établi entre les deux femmes ne s'arrête pas là. Sur le plan moral et le plan physique, les deux femmes entretiennent également des similitudes. Wonder Woman est décrite comme possédant la sagesse d'Athéna et la beauté d'Aphrodite⁶²⁹. Sur le plan physique, l'image de Pokou que reflète l'écran est celle

⁶²⁷ René Kouamé Allou, *Les Akan, peuples et civilisations*, op.cit, pp. 828-829.

⁶²⁸ Dès les premières minutes du film, la petite Pokou apparaît vêtue d'une tenue confectionnée avec du Kita ou Kenté (voir la tenue de la petite Pokou en annexe 2, pictogramme 1). Cette tenue aux couleurs chatoyantes est remplacée par une tenue confectionnée avec du tissu blanc uni lorsque Pokou rejoint les *komians* qui elles-mêmes sont vêtues de ce tissu blanc. Pokou ne quittera jamais son vêtement blanc jusqu'à la fin de l'histoire.

⁶²⁹ *L'encyclopédie DC Comics. L'encyclopédie des personnages de l'univers DC*, op.cit, p. 332.

d'une belle et gracieuse jeune femme. Ses grands yeux ronds, ses lèvres pulpeuses, son nez fin, les courbes généreuses et merveilleuses de son corps sont entre autres, des détails qui expriment cette beauté physique⁶³⁰. À ces traits physiques s'ajoutent un joli port de tête ainsi qu'une démarche souple qui lui apportent de la grâce, tandis que son rire candide la rend sympathique au (télé)spectateur. Sur le plan moral, Pokou est un personnage toujours en quête de la solution la plus pacifique qui soit. C'est ainsi qu'elle conseille à tous ceux qui veulent se venger des exactions du nouveau roi Ofroin Sran d'éviter le chemin de la guerre car celui-ci n'est pas la solution aux problèmes que connaît leur royaume. Et, c'est également cette sagesse qui la conduit à choisir l'exil avec une partie du peuple lorsque la guerre semble inévitable. D'ailleurs, les propos que Pokou tient au peuple pour justifier le bien fondé de cet exil illustrent la profondeur de sa sagesse en dépit de son jeune âge⁶³¹ :

Ceux qui préfèrent la paix à la guerre, ceux qui préfèrent partir au lieu de se battre contre leurs frères ne sont pas guidés par la peur, mais par l'amour pour le peuple ashanti. Les Anciens disent : " *même quand le sang de la langue est craché, une partie est avalée*"⁶³². Partons sans haine, partons sans rancœur. Nos ancêtres l'ont voulu. Suivons la prophétie pour que naisse un nouveau peuple ; pour nos enfants et pour nos descendants. (*Pokou, princesse ashanti*, [49mn37s-50mn08s]).

Dans ce discours empreint d'humilité, Pokou incite la faction du peuple ashanti qu'elle s'est ralliée⁶³³ au choix de la paix et de l'amour. Elle invite au pardon et au rejet de la vengeance tout en présentant l'exil non pas comme une fuite en avant, mais plutôt comme le choix des sages et des pacifiques qui sont en réalité les plus forts. De plus l'allusion aux sages, les "Anciens", à travers l'usage de proverbes montre que la princesse a reçu une éducation dans la pure tradition Ashanti et qu'elle y a excellé, d'où son maniement des proverbes dont le sens toujours énigmatique requiert une grande intelligence ; aussi bien chez

⁶³⁰ Pour le portrait physique de Pokou, voir le photogramme en annexe 2 de cette partie.

⁶³¹ Dans le film d'animation, Pokou est âgée d'une vingtaine d'années au moment de l'exil. Dans la plupart des versions écrites que nous citons, elle est plutôt une femme adulte. Certains précisent même qu'elle avait passé l'âge de quarante ans.

⁶³² Proverbe. Il peut être interprété de la façon suivante : "l'on ne peut réparer intégralement un tort commis. Il y a toujours une partie de la blessure qui demeure".

⁶³³ Dans le film, ce groupe de fugitifs est essentiellement composé des familles des guerriers de la garde royale et de toutes les personnes qui s'opposent à la gouvernance tyrannique d'Ofroin Sran et de Kongoué Bian.

l'émetteur que chez le récepteur⁶³⁴. Ce discours de Pokou montre que la paix, la non-violence ainsi que le bien-être des populations brimées sont son unique objectif. Cet autre trait de caractère rapproche Pokou de Wonder Woman dont la mission est, selon Phil Jimenez, de « promouvoir la paix, l'amour et l'égalité tout en protégeant ardemment les innocents des forces du mal »⁶³⁵. De plus, Landry Walker souligne que la création du personnage de Wonder Woman, dans les années 1940, est motivée par la nécessité de rompre avec la vague de super-héros « justiciers costumés rompus à l'usage de leurs poings [comme] la meilleure solution à leurs problèmes »⁶³⁶. Et, en réponse à cette violence de ces super-héros – masculins essentiellement masculins – Walker ajoute que Wonder Woman « enseigne [le] pardon, [...] la paix et [...] la compassion »⁶³⁷. Dès lors, la mission de cette super-héroïne de DC Comics ne semble pas bien différente de celle que Pokou s'assigne dans ce film d'animation du réalisateur Abel Kouamé. La seule différence étant que si les premières missions de Wonder Woman se déroulent aux États-Unis d'Amérique et qu'au fil des années, elle va parcourir le monde, les actions de Pokou se limitent quant à elles au niveau du peuple ashanti.

En outre, la sagesse est un élément que Pokou partage avec Captain Marvel⁶³⁸, un autre super-héros que Scott Beatty, dans l'article qu'il lui consacre dans *L'encyclopédie DC Comics*, décrit comme ayant « la sagesse de Salomon »⁶³⁹. Et, en conduisant l'exil des Ashantis à travers des contrées inconnues et surtout, en menant cet exil jusqu'à son achèvement, Pokou, la jeune princesse d'une vingtaine d'années fait preuve d'un grand

⁶³⁴ Denys Ferrando-Dufort affirme dans *Pokou la fondatrice*, *op. cit.* p. 20 que dans la civilisation Ashanti du XVIIIème siècle qui ne connaissait pas l'école occidentale, les « contes et les proverbes les plus subtils [...] contiennent toute la philosophie akan » et que l'accès à leur sens était uniquement permis par les Anciens aux enfants dont l'intelligence était reconnue de tous. Dans la version de l'histoire de Pokou que propose Denys Ferrando-Dufort, Pokou a eu droit à ce privilège puisqu'elle remplissait cette condition.

⁶³⁵ *L'encyclopédie DC Comics*, *op. cit.* p. 333. Concernant la vision pacifiste de Wonder Woman voir aussi Jean-Paul Jennequin, *Histoire du Comic book*, *op. cit.* p. 28 ; Carolyn Cocca, *Superwomen. Gender, power and representation*, New-York, Bloomsbury Academic, 2016, p. 25.

⁶³⁶ Landry Quinn Walker, *Wonder Woman, l'encyclopédie illustrée*, Paris, Huginn & Muninn, 2017, p. 8.

⁶³⁷ *Ibid.* Voir également « La création d'une légende », p. 14.

⁶³⁸ Le personnage de Captain Marvel est apparu pour la première fois en février 1940 dans *Whiz Comics 1*, un *comic* édité par la firme Fawcett qui plus tard rejoindra la firme DC Comics. Le personnage de Captain Marvel est dessiné par Charles Clarence Beck et mis en scénario par Bill Parker.

⁶³⁹ *L'Encyclopédie DC Comics*, *op. cit.* p. 62. Salomon est présenté dans la Bible comme un des hommes les plus sages que l'humanité a connus ; son histoire est relatée au premier livre des Rois, du chapitre 1 au chapitre 10. *La Bible de Jérusalem*, Paris, Editions du Cerf, 1998, pp. 449-467.

courage. Un autre trait de caractère qui la rapproche de Captain Marvel dont Scott Beatty, toujours dans son article, ajoute que le courage égale celui d'Achille, le héros grec⁶⁴⁰.

Par ailleurs, alors que, dans la plupart des versions romanesques, la bravoure de Pokou est essentiellement liée à sa ténacité et au sacrifice de son unique enfant, dans le film d'animation *Pokou, princesse ashanti* d'Abel Kouamé, en revanche, le sacrifice (intentionnel) disparaît et à la ténacité de l'héroïne se rajoute une dimension magique. En plus de ces similitudes physiques et morales avec des personnages de super-héros, tout au long du film, cinq séquences montrent Pokou en train d'accomplir des actes spectaculaires. Ces séquences illustrent comment la princesse dispose de pouvoirs hors du commun. En fait, conformément à l'univers du *comic book* et du super-héroïsme, dans le film d'animation proposé par Abel Kouamé, Pokou possède des super-pouvoirs. En effet, dans la première séquence illustrant ces pouvoirs, la princesse Pokou, alors âgée d'une dizaine d'années, utilise le son de sa voix pour faire tournoyer dans les airs Kouadio Tê et un autre petit garçon qui exerçaient des brimades sur le cousin de Pokou, le prince Dakon, (*Pokou, princesse ashanti*, [01mn57s-03mn10s]). La voix de Pokou n'est pas seulement un moyen de communication, elle est également une arme redoutable.



Photogramme 1 : seulement âgée de dix ans, Pokou fait voler, par son souffle, deux garçons qui battent son cousin Dakon (le petit garçon aux cheveux blonds au sol).[02mn23s].

⁶⁴⁰ *L'Encyclopédie DC Comics, op. cit.* p. 62.

Dans la deuxième séquence (*Pokou, princesse ashanti*, [17mn37s-22mn18s]), Pokou, grâce à son cri, met hors d'état de nuire, les soldats qui aident Kongouè Bian à assassiner le roi Opokou Warè. La troisième séquence, quant à elle, montre la princesse Pokou qui, pour libérer le général N'Zi injustement détenu prisonnier, envoie voler, d'un coup de souffle, les gardes et la porte du cachot du prisonnier (*Pokou, princesse ashanti*, [42mn41s-46mn]). La quatrième séquence fait penser à un spectacle de marionnettiste en grandeur nature.

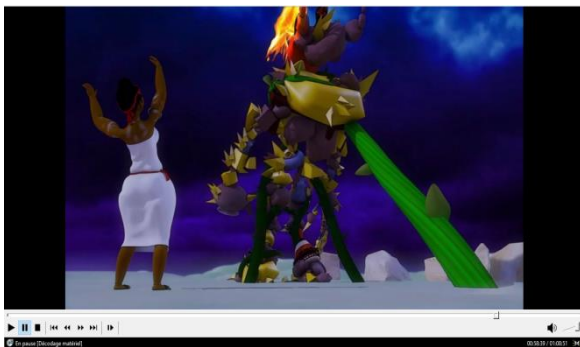


Photogramme 2 : Pokou, par de simples gestes des mains, élève le guerrier N'Zi dans les airs afin qu'il y affronte Kongouè Bian. Ce dernier attaque les fugitifs depuis le ciel grâce à un accessoire lui permettant de voler qu'il a reçu de son génie du feu. [57mn24s].

En effet, dans la séquence d'où est extrait le photogramme ci-dessus, alors que le peuple en fuite que conduit Pokou est stoppé sur les rives du fleuve Comoé en furie, il est rejoint par Kongouè Bian qui, grâce à un objet magique offert par son génie du feu, vole et attaque les fugitifs depuis le ciel. Pour combattre cet ennemi hors de portée, Pokou, en effectuant simplement des gestes avec ses mains, élève à son tour le général N'Zi dans les cieux et le fait virevolter dans tous les sens ; lui permettant ainsi de mener cette bataille aérienne avec les mêmes armes que celles de l'ennemi (*Pokou, princesse ashanti*, [54mn45s-58mn20s]). La cinquième et dernière séquence est celle de l'ultime bataille entre la princesse Pokou et le génie du feu de Kongouè Bian (*Pokou, princesse ashanti*, [58mn20s-59mn50s]).

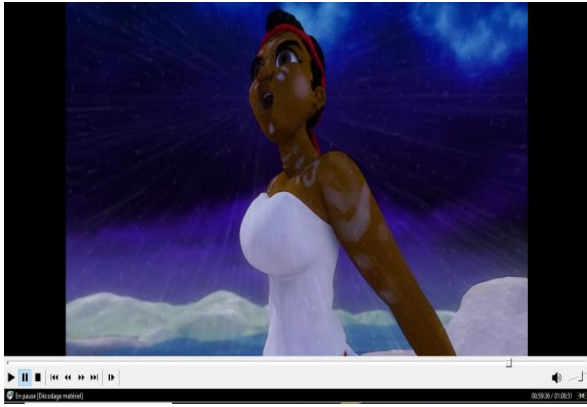


Photogrammes 3 et 4 : Pokou affronte seule le génie du feu. Par son souffle, elle lui envoie une nuée blanche qui fait sortir des lianes du sol. [58mn29s] et [58mn34s].



Photogrammes 5 et 6 : Le génie du feu est "enchaîné" par les lianes et Pokou, toujours par des gestes des mains, le précipite au sol. [58mn39s] et [58mn41s].

La version de l'histoire de Pokou que propose Abel Kouamé est censée s'être déroulée au XVIII^{ème} siècle dans une forêt africaine. Cette séquence du combat entre Pokou et le génie du feu, telle que représentée dans le film d'animation, prend des traits anachroniques tant cette scène du combat semble tout droit sortie des pages des *comics* du XX^{ème} siècle. En effet, Pokou affronte une créature dont l'aspect physique surprenant est composé de différents éléments tels que l'or, des masques, des instruments de musique, des pierres et bien d'autres objets, et dont l'extension de la main est un canari cracheur de feu. Pour vaincre cet adversaire hors du commun et redoutable, Pokou n'a pour seule arme que son souffle et son cri, voire son "super-souffle" et son "super-cri". Grâce à son souffle, Pokou fait sortir de terre des lianes qui enchaînent la mystérieuse créature avant de lui envoyer la décharge d'un vent impétueux par le seul fait de son cri (*Pokou, princesse ashanti*, [58mn13s-59mn44s]).



Photogrammes 7 à 9 : Pour vaincre définitivement le génie qui a réussi à se libérer de ses liens, Pokou utilise son cri très strident semblable à celui de Black Canary 2. La force de ce cri envoie le génie voler très haut et le disloque dans les airs. [59mn36s], [59mn38s] et [59mn41s].

Presque toutes les scènes relatées dans les séquences ci-dessus citées montrent que le personnage de Pokou mis en scène dans le film *Pokou, princesse ashanti* d'Abel Kouamé jouit d'une capacité pulmonaire impressionnante, voire magique ; ce qui la rapproche de deux autres super-héros. En effet, d'une part, la force du souffle de Pokou rappelle le super-souffle de Superman et, d'autre part, ce cri strident qui lui sert d'arme défensive, la (super) héroïne l'a en commun avec Black Canary 2⁶⁴¹.

⁶⁴¹ Premier véritable super-héros créé en 1938 par Jerry Siegel et Joe Shuster pour la maison d'édition *DC Comics* (National à l'époque), Superman ouvre l'ère des super-héros des *Comics* et tient encore la barre haute à ses rivaux même à notre époque. Extraterrestre, seul survivant de la planète Krypton, Superman échoue sur terre à bord d'un vaisseau dans lequel ses parents l'ont installé pour le sauver. La combinaison de sa nature extraterrestre et de sa vie sur terre va lui permettre de développer de nombreux pouvoirs entre autres : l'invincibilité, la capacité de voler très vite, une ouïe et une vue très développées ainsi qu'une capacité pulmonaire inhumaine. Voir *L'Encyclopédie DC Comics, op.cit*, pp. 300-301 ; Jean-Paul Jennequin, *Histoire du comic book, op.cit*, pp. 29-45. Black Canary 2 est quant à elle un personnage super-héroïque incarné par deux personnages de *comic book*. La première Black Canary apparaît en 1947 dans *Flash comics* numéro 86. Le rôle est endossé par Dinah Drake Lance. Cette première Black Canary est experte en arts martiaux et en boxe (ce sont ses "super-pouvoirs"). En 1969, c'est Dinah Laurel Lance, la fille de Dinah Drake qui récupère le rôle. Elle apparaît pour la première fois dans le numéro 75 de *Justice League of America*. En plus de détenir, comme



À titre de comparaison des photogrammes 7 et 8 ci-dessus, nous avons ci-dessus deux vignettes illustrant Black Canary 2 utilisant son super-pouvoir. Par son cri, Black Canary 2 envoie voler et met hors d'état de nuire un oiseau extraterrestre. On voit une similitude entre cette scène et celle des photogrammes 7 et 8⁶⁴².

Néanmoins, nous soulignons que les capacités pulmonaires extraordinaires de Pokou ne sont pas présentées comme le résultat d'exercices d'optimisation. Bien au contraire, elles semblent être une disposition naturelle dont Pokou serait dotée. Et, même si cette dernière idée n'est pas clairement émise dans le film d'animation, elle se justifie par le fait qu'à cause de ces pouvoirs, Pokou est perçue comme une femme singulière par certains personnages du film. Notamment par Kongouè Bian et son fils Kouadio Tê qui n'hésitent pas à la qualifier de "sorcière" afin de souligner cette différence. De plus, ces capacités de Pokou ne sont pas non plus liées à la possession d'un quelconque objet magique. Car bien que Kongouè Bian et son fils Kouadio Tê évoquent le caractère magique du collier que porte Pokou, il semble qu'il ne soit pas à l'origine des actes extraordinaires que pose la princesse. Car, dans toutes les séquences du film où Pokou utilise ses superpouvoirs, elle ne porte pas ledit collier. Dès lors les pouvoirs de Pokou peuvent avoir un lien avec ce collier mais ils ne lui sont pas exclusivement liés.

Ces cinq séquences citées plus haut montrent que, même si elle ne possède ni le costume atypique ni la double identité du super-héros des *comics books*, Pokou remplit ce que

sa mère, des compétences en arts martiaux et en boxe, Black Canary 2 (Dinah Laurel) est dotée d'un "métagène", un gène particulier qui la rend capable de pousser un cri très strident, le "chant du canari". Un cri que Scott Beatty dans *L'Encyclopédie DC Comic*, qualifie d'« ultrasonique et assourdissant, capable de briser le métal », p. 44.

⁶⁴² Ces vignettes sont tirées de : Marc Waid, Bryan Augustyn, Brand Morrisson, Barry Kitson, *Justice league of America, Tome 0-Année 1*, Paris, Urban Comics, 2015, vignettes 2 et 3, planche 41.

Vincent Brunner appelle la « condition *sine qua non* de la construction d'un personnage super-héroïque »⁶⁴³. Pour ce critique, cette condition est « la jouissance de facultés littéralement extraordinaires, d'aptitudes surhumaines physiques et psychiques, voire carrément magiques »⁶⁴⁴. En d'autres mots, Pokou détient des super-pouvoirs ; de *vrais*⁶⁴⁵ super-pouvoirs qui sont un souffle surhumain, un cri très puissant et la faculté d'élever des personnes dans l'air à travers de simples mouvements de mains. Ces super-pouvoirs font sortir Pokou de la "simple" catégorie des héros pour l'installer dans celle (plutôt géniale !) des super-héros. Le visionnage de ces cinq séquences, pourrait laisser croire que le (télé)spectateur se trouve face à des planches extraites de *comics books*.

Ainsi, l'image de Pokou qui ressort des versions écrites de Bernard Dadié et de Véronique Tadjou⁶⁴⁶ se trouve littéralement rejetée par celle qui se perçoit dans le film d'animation *Pokou, princesse ashanti* du réalisateur Abel Kouamé. En fait, l'image de Pokou dans les versions écrites est souvent celle d'une femme physiquement et techniquement faible. Ce sont ces faiblesses physiques et techniques qui motivent son départ comme étant la seule alternative à sa survie. Ces faiblesses attribuées au personnage de Pokou, dans presque toutes les versions écrites citées dans notre étude, déterminent de nombreuses décisions prises par celle-ci au cours de son exil. Dans presque toutes les versions écrites que nous avons consultées, l'exil se déroule sur un rythme soutenu dans le but de fuir le plus vite et le plus loin possible. Ce choix a pour objectif d'éviter aux fugitifs d'être rattrapés par les ennemis et d'éviter, par la même occasion, un affrontement. Et lorsque la bataille est inévitable – notamment chez Jean-Noël Loucou – Pokou n'y prend pas part⁶⁴⁷. Puisqu'elle n'est pas une guerrière, selon ces versions écrites, Pokou ne peut que fuir ou assister, en spectatrice, aux combats que livre son armée aux ennemis qui les traque.

⁶⁴³ Vincent Brunner, *Les Super-héros. Un panthéon moderne*, op.cit. p.23

⁶⁴⁴ *Ibid.*

⁶⁴⁵ Nous insistons.

⁶⁴⁶ En plus des versions de Dadié et Tadjou qui font partie de notre corpus, nous rappelons que nous avons consulté également les versions de Jean Noel Loucou, de Maurice Delafosse, de Charles Nokam, de Denys Ferrando-Durfort ainsi que les versions orales transcrites par Fabio Viti dans ses travaux.

⁶⁴⁷ Dans la version de Jean-Noël Loucou, *Pokou, La fondatrice*, op. cit, Pokou et les fugitifs finissent par se battre contre les soldats Ashanti. Pendant cette bataille, Pokou reste inactive. On peut lire : « frémissant de ne pouvoir combattre, elle a suivi de fort près le déroulement de la bataille », pp. 113-115.

Or, au lieu de cette femme "faible", le film d'animation *Pokou, princesse ashanti* d'Abel Kouamé présente le personnage de Pokou sous des traits plus guerriers. Dans cette réécriture de la légende de la reine Pokou que propose Abel Kouamé, l'exil n'est pas une alternative à une défaite que Pokou et les siens auraient pu essuyer dans le cas d'un éventuel affrontement. Bien au contraire, dans ce film d'animation, Pokou part et incite les victimes des exactions de Kongouè Bian au départ dans l'unique but d'éviter la guerre et pour maintenir la paix. De plus, pour corroborer l'idée que le personnage de Pokou que met en scène le réalisateur Abel Kouamé ne "souffre" d'aucune faiblesse physique, c'est elle qui livre et remporte – presque toute seule – les combats auxquels les fugitifs sont confrontés au cours de leur exil. Pokou réussit toute seule là où des hommes – des guerriers et non la moindre, la garde royale – échouent.

Cette dimension guerrière qu'Abel Kouamé octroie à Pokou est essentiellement le résultat des superpouvoirs que possède la jeune femme. C'est grâce aux pouvoirs que Pokou veille sur son cousin, le prince Dakon ; qu'elle lutte contre les brimades infligées au peuple par Kongouè Bian et échappe aux machinations orchestrées par ce dernier. C'est encore grâce à eux que Pokou livre et remporte l'ultime combat contre Kongouè Bian et son génie du feu. Ainsi, tout comme ces superhéros qui envahissent de plus en plus nos écrans et les couvertures des *Comics* et sauvent des innocents, les pouvoirs spectaculaires de Pokou servent à lutter contre la méchanceté humaine. Ils contribuent à défendre les plus faibles contre les super-ennemis ou les super-bandits qui veulent imposer leur dictature, en l'occurrence Kongouè Bian et son génie du feu. C'est ce qui justifie le fait que les pouvoirs de Pokou semblent n'avoir d'effet que sur ces "super-bandits" (Kongouè Bian et le génie du feu). Cela pourrait également être la raison pour laquelle Pokou réussit à anéantir les deux principaux ennemis des fugitifs rien qu'avec de simples gestes des mains et sans les toucher, mais elle est impuissante face à la fureur des éléments de la nature, notamment ici, le fleuve en crue.

En outre, la possession de ces pouvoirs extraordinaires ne fait pas du personnage de Pokou d'Abel Kouamé, une héroïne sanguinaire. Par exemple, au cours des différentes batailles qu'elle livre, la princesse se contente juste de rendre ses adversaires inoffensifs en les désarmant. Elle tue, ou plutôt détruit, uniquement le génie du feu qui est en réalité un robot⁶⁴⁸ et qui peut être considéré comme le "super-bandit" par excellence ; la représentation du mal extrême à combattre. Et, même sa destruction n'est pas un acte spontané que pose Pokou.

⁶⁴⁸ Donc non humain.

Malgré la grande cruauté dont fait preuve ce génie du feu, Pokou lui laisse la vie sauve. Elle le détruit uniquement que lorsqu'il menace la vie des fugitifs en s'attaquant directement à eux. De plus, dans le film d'animation *Pokou, princesse ashanti*, Pokou qui se donne à voir comme un personnage intrépide, se révèle incapable de jeter l'enfant dans le fleuve. Ainsi, tandis que dans les autres textes relatifs à l'histoire de Pokou, cette dernière est une héroïne sanguinaire à cause de son acte infanticide (que celui-ci soit commis par elle-même ou autorisé par elle en fonction des versions face auxquelles l'on se trouve), cette dimension sanguinaire et violente de l'héroïne est atténuée dans la version d'Abel Kouamé par la disparition inexplicée du bébé Kouakou Dakon.

Les choix et les positions de Pokou dans le film d'Abel Kouamé montrent qu'elle partage plus que les super-pouvoirs avec les super-héros. Elle a en commun avec certains d'entre eux⁶⁴⁹ cette disposition qu'Umberto Eco qualifie de « civisme irréprochable »⁶⁵⁰ et qu'Éric Delbecque nomme le « code moral »⁶⁵¹. Chez Delbecque, ce "code moral" équivaut à un « sens aigu des responsabilités et de la justice [...] visant à favoriser le bonheur des individus »⁶⁵². Et selon Umberto Eco, ce "civisme irréprochable" se manifeste à travers une suprématie de la conscience civile sur la conscience politique et qui aboutit à une dissociation complète de ces deux notions chez un individu. En effet, nous remarquons que l'objectif de Pokou dans le film *Pokou, princesse ashanti* n'est pas politique et cela se perçoit dans ses prises de position. Par exemple, lorsqu'elle refuse catégoriquement les fonctions de "grande prêtresse" alors qu'elle est désignée par l'agonisante grande prêtresse pour lui succéder à sa mort, la jeune femme montre qu'elle prend ses distances avec toutes les formes de pouvoir. C'est aussi pour cette raison que, malgré son statut de membre de la famille royale, ses fonctions politiques dans le royaume Ashanti (elle est membre du conseil des Anciens) et surtout, malgré tous les (super)pouvoirs qu'elle possède, Pokou ne revendique jamais le pouvoir politique lorsque le royaume sombre dans le chaos. Tous ses actes et ses choix visent à ne pas bousculer l'organisation sociale du royaume Ashanti. Il est imaginable que d'un seul geste de la main, Pokou aurait pu ramener l'ordre à Koumassi en débarrassant le royaume des

⁶⁴⁹ Au nombre de ceux-ci, Superman, ou encore Batman. Voir *Les super-héros pour les nuls*, op. cit, p. 114.

⁶⁵⁰ Umberto Eco, *De Superman au surhomme*, op. cit, p. 144. Dans ce texte, à titre d'exemple parfait de conscience civique irréprochable, Umberto Eco cite Superman en illustration. En soulignant ce trait de caractère chez Pokou, nous insistons sur les points de ressemblance entre ces deux personnages.

⁶⁵¹ Éric Delbecque, *Les super-héros pour les nuls*, op. cit, p. 113-114.

⁶⁵² *Ibid*, p. 113.

imposteurs. Mais, en ne le faisant pas, elle fait preuve d'un parfait exemple de ce "civisme" dont parlent Eco et Delbecque ; et elle prouve qu'elle respecte l'ordre politique de sa société en dépit de ses défaillances. Pokou ne se sert pas de ses pouvoirs pour défier l'ordre politique de sa société, aussi déficient soit-il. Bien au contraire, elle met toute cette puissance au service du seul bien-être du peuple ; allant jusqu'à se sacrifier elle-même. Ainsi les choix et les décisions de Pokou dans le film d'animation *Pokou, princesse ashanti* illustrent-ils ce constat d'Éric Delbecque : « les super-héros essayent [...] d'améliorer le monde par petites touches [en faisant] tous les efforts nécessaires pour que l'aventure humaine [la vie donc] puisse se poursuivre [selon] un parcours lent et difficile, jamais spectaculaire »⁶⁵³.

Ces nouvelles caractéristiques octroyées à Pokou dans le film *Pokou, princesse ashanti* d'Abel Kouamé éloignent le personnage de Pokou d'une certaine figure sanguinaire⁶⁵⁴ ayant marqué son histoire d'une part. D'autre part, elles le rapprochent à la fois des super-héros des *comics* et aussi de la catégorie que Marc Turret nomme les "nouveaux héros" dont l'une des caractéristiques majeures est leur "non-violence"⁶⁵⁵. Ces héros à qui, contrairement à ceux du XVIII^{ème} siècle, la valeur n'est pas reconnue au nombre de têtes tranchées ni à la quantité de sang versé ; mais qui sont mis en avant pour leurs prises de position ainsi que leurs actes pacifistes. Ainsi, le personnage historique de Pokou passe, avec Abel Kouamé au fil des différentes réécritures médiatiques, du statut d'héroïne – au sens "traditionnel" du terme – à celui de super-héroïne.

⁶⁵³ Éric Delbecque, *Les super-héros pour les nuls*, *op. cit.*, p.167.

⁶⁵⁴ La version de Véronique Tadjou souligne cet aspect sanguinaire. Dans la préface de *Reine Pokou*, *op.cit.*, l'auteur énonce les différents rapports qu'elle a entretenus avec l'histoire de Pokou. L'on peut y lire que pour Véronique Tadjou, Pokou n'est pas seulement qu'« une Madone noire », « une figure historique, héroïne-amazone », mais l'auteur la perçoit également comme « une reine assoiffée de pouvoir, écoutant des voix occultes et prête à tout pour asseoir son règne » (pp. 7-8). Autrement dit, pour Véronique Tadjou, Pokou ne revêt pas uniquement des traits positifs.

⁶⁵⁵ Marc Turret, « Qu'est-ce qu'un héros ? », *loc. cit.*, p. 103.

CHAPITRE 2 : L'OKYEAME ET LE GRIOT : DEUX FIGURES DE L'ORALITÉ AFRICAINE ENTRE TRANSPOSITION INTERMÉDIALE ET INFLUENCES CULTURELLES.

Nous voulons, dans ce chapitre, nous arrêter sur deux figures représentatives de l'oralité dans la culture africaine. Il s'agit du personnage du griot et de celui de l'*okyeame*, le porte-parole royal dans la culture ashanti⁶⁵⁶. Le griot et l'*okyeame* sont en Afrique de l'Ouest des catégories socio-professionnelles dont le domaine d'activité est la parole. Si presque tout le monde a accès à la parole, le rapport qu'ont les griots et les *okyeame*⁶⁵⁷ avec la parole va au-delà de celui d'une personne ordinaire. Le personnage du griot est omniprésent dans l'épopée de Soundiata ; nous le retrouvons dans toutes les versions de ce récit que compte notre corpus ainsi que dans les autres versions que nous avons consultées. Le personnage de l'*okyeame*, ou porte-parole du roi dans la culture ashanti, quant à lui, n'est pas un personnage clé de l'histoire de la reine Pokou, partant son absence est manifeste dans la plupart des réécritures de celle-ci. Cependant, sa présence ainsi que son traitement dans le film d'animation *Pokou, princesse ashanti* du réalisateur Abel Kouamé ne peuvent nous laisser indifférente. Car, en tant que figure de l'oralité africaine, le personnage de l'*okyeame* fait partie intégrante de notre sujet de réflexion. Ainsi, le travail de lecture et de "comparaison" concernant du personnage de l'*okyeame* se fera essentiellement entre le film d'animation *Pokou, princesse ashanti* et les travaux des critiques Kwesi Yankah et Kofi Abrefa Busia⁶⁵⁸ qui nous fournissent de nombreux éléments d'analyse.

Le griot est essentiellement présent dans les sociétés dites "à castes", entre-autres chez les Peuls, les Mandingues, les Bambara. En guise d'ouverture au chapitre V de *La dialectique du verbe chez les Bambara* – chapitre qui traite du griot – Dominique Zahan constate qu' « en

⁶⁵⁶ Nous avons trouvé au cours de nos recherches, différentes orthographe du mot, notamment au singulier. Chez Kwesi Yankah, l'orthographe utilisée est la suivante : *Okyeame / okyeame*. Tandis que Kofi Abrefa Busia l'écrit *okyeame /Okyeame*. Pour notre part, nous l'écrivons en utilisant l'alphabet français et en le notant en italique, comme cela est de rigueur pour les mots de langue étrangère. L'on retrouve les porte-parole royaux dans toutes les royautés du groupe Akan.

⁶⁵⁷ Le pluriel du mot *okyeame* selon Kwesi Yankah.

⁶⁵⁸ Kwesi Yankah, *Speaking for the chief : okyeame and the politics of Akan royal oratory*, Bloomington : Indiana University Press; et Kofi Abrefa Busia, *The Position of the chief in the modern political system of Ashanti : a study of the influence of contemporary social changes on Ashanti political institutions*, London ; New York ; Toronto : Oxford university press for the International African institute, 1951.

relation étroite [dans la société bambara] avec le verbe est le griot »⁶⁵⁹. Il souligne par-là, les rapports qu'entretient le griot avec la parole. Pour Valérie Thiers-Thiam,

le griot est l'homme de la parole dans les sociétés d'Afrique de l'ouest issues de l'ancien empire mandingue [mais] à la différence des conteurs, rôle que peut assumer n'importe qui sachant manier les mots, le griot [...] connaît l'histoire orale de son peuple, il est le gardien et le narrateur du grand récit épique qui raconte les exploits de Soundjata, créateur de l'empire mandingue au XIII^{ème} siècle⁶⁶⁰.

Cette définition que Thiers-Thiam donne du griot se conclut par l'idée que le « pouvoir extraordinaire [du griot sur la parole est] lié à (s)a connaissance de l'Histoire »⁶⁶¹. Cette question de l'importance de la connaissance de l'Histoire⁶⁶² est présente chez plusieurs auteurs dont Dominique Zahan, pour qui la tâche du griot consiste essentiellement à « remonter le cours du temps par la parole [à travers la narration des] récits "historiques" »⁶⁶³. Chez Issiaka Ouattara par contre, le rapport du griot à la parole atteint des dimensions spirituelles car il s'apparente à « une œuvre de création divine »⁶⁶⁴.

En ce qui concerne l'*okyeame*, on le retrouve au Ghana, notamment dans la société ashanti où il joue un rôle prépondérant surtout au sein de la royauté mais aussi dans l'organisation sociale traditionnelle car, il est le « porte-parole royal »⁶⁶⁵. Selon Kwesi Yankah, le mot *okyeame*

⁶⁵⁹ Dominique Zahan, *La dialectique du verbe chez les Bambara*, Paris, La Haye, Mouton et Cie, 1963, p. 125.

⁶⁶⁰ Valérie Thiers-Thiam, *À chacun son griot ! Le mythe du griot narrateur dans la littérature et le cinéma d'Afrique de l'ouest*, Paris, L'Harmattan, 2005, p. 15.

⁶⁶¹ *Ibid*, p. 26.

⁶⁶² Nous écrivons Histoire ici avec un H majuscule lorsqu'il s'agit de l'Histoire en tant que faits réels du passé ayant marqué l'existence d'un peuple ou du monde de manière générale ; à la différence de l'histoire perçue comme un récit imaginaire.

⁶⁶³ Dominique Zahan, *La dialectique du verbe chez les Bambara*, *op. cit.*, p. 125.

⁶⁶⁴ Issiaka Ouattara, « Le griot dans la société traditionnelle africaine : patrimoine et survivance d'une conscience d'être et de la culture », dans *International Journal of Latest Research in Humanities and Social Sciences (IJLRHSS)*, Vol 1-Issue 12, www.ijlrhss.com/, p. 44.

⁶⁶⁵ Kwesi Yankah, *Speaking for the chief. Okyeame and the politics of Akan Royal Oratory*, *op. cit.*, p. 8. Notre traduction.

connote les compétences rhétoriques par excellence, c'est la raison pour laquelle il est utilisé pour désigner le poste le plus capital de diplomate et de communicateur au sein de la hiérarchie politique ghanéenne⁶⁶⁶.

Gérard Pescheux, pour sa part, tout en soulignant une traduction bien souvent minimaliste du terme *okyeame*, le définit en ces termes :

le plus souvent traduit par "linguiste", "porte-parole" ou "porte-canne". L'expression la plus juste serait "maître de la parole" : l'*okyeame* est celui par qui passe toute parole adressée au roi ou énoncée par le roi. Il sert d'intermédiaire ou d'interprète obligé⁶⁶⁷,

avant de lister quelques compétences requises pour ce poste. Pescheux précise alors que « [l]a fonction [de l'*okyeame*] requiert un long apprentissage et des connaissances approfondies sur le langage et toutes les facettes de l'art oratoire akan, l'histoire des coutumes et les lois du royaume »⁶⁶⁸.

Ainsi, contrairement aux conteurs qui ne racontent que des histoires imaginées ou de la fiction, le griot et l'*okyeame* portent l'Histoire (entendons par là, des faits réels) dans un langage sublimé et poétique. Et, c'est leur capacité à « faire preuve de créativité dans [leur discours ; à] enrichir la rhétorique des paroles »⁶⁶⁹, ou encore leur possession de « la vraie science de l'embellissement [de, et] par la parole »⁶⁷⁰, qui semblent justifier l'expression "maître de la parole", très souvent utilisée pour les désigner afin de souligner leur dextérité dans ce domaine. Pour résumer, nous pouvons dire avec Dominique Zahan que le griot et l'*okyeame* « travaille[nt] avec le verbe [et sont des] artisan[s] de la parole »⁶⁷¹.

Toutefois, si leurs fonctions semblent être identiques, une grande différence est à noter entre le griot et l'*okyeame*, en particulier sur le statut social qu'ils occupent au sein de leurs sociétés respectives. Dans la société ashanti, le mot *okyeame* reste sans ambiguïté, et cette

⁶⁶⁶ Kwesi Yankah, *Speaking for the chief. Okyeame and the politics of Akan Royal Oratory*, op. cit, p. 1, notre traduction.

⁶⁶⁷ Gerard Pescheux, *Le royaume Asante (Ghana) parenté, pouvoir, histoire : XVII^{ème}-XX^{ème} siècles*, Paris, Karthala, 2003, p. 540.

⁶⁶⁸ *Ibid.*

⁶⁶⁹ Kwesi Yankah, *Speaking for the chief*, op.cit, p. 3. Notre traduction.

⁶⁷⁰ Dominique Zahan, *La dialectique du verbe chez les Bambara*, op. cit, p. 134.

⁶⁷¹ *Ibid*, p. 132.

fonction, comme le souligne le titre du livre de Kwesi Yankah, consiste essentiellement à « parler pour le chef, le roi »⁶⁷². Gérard Pescheux renchérit en disant que « l'*okyeame* est celui par qui passe toute parole adressée au roi ou énoncée par le roi »⁶⁷³. Des exemples concrets de cette fonction sont donnés par Kofi Abrefa Busia qui précise entre autres que :

Quiconque désire porter plainte devant le chef doit le faire par l'intermédiaire d'un *okyeame*. Dans les réunions publiques, c'est l'*okyeame* qui parle, et non le chef. Lors des cérémonies, l'*okyeame* doit toujours être présent afin d'offrir les prières lorsqu'une libation est versée ou des moutons sont sacrifiés aux ancêtres. En matière judiciaire c'est lui qui rend le jugement du tribunal⁶⁷⁴.

Cette fonction de "porte-parole royal", du fait de la proximité qu'elle entraîne entre le roi et celui qui l'exerce, en entraîne d'autres. C'est ainsi qu'en plus d'être l'orateur royal, l'*okyeame* est également « le diplomate, l'envoyé, le procureur, l'officier du protocole [...] le confident et le conseiller »⁶⁷⁵ du roi. En sa qualité de conseiller du roi, l'*okyeame* fait partie intégrante du Conseil des Anciens. Il s'agit de l'"instance" politique de la royauté ashanti et dont Robert Rattray souligne que la tâche est d'« aid[er] et guid[er] le chef [ou le roi] dans ses missions d'administrateur »⁶⁷⁶. Ainsi, grâce à ses fonctions, l'*okyeame* se présente comme une personnalité éminente au sein de la royauté ashanti. Kwesi Yankah précise que ce dernier est « le fonctionnaire le plus en vue de l'aile exécutive du chef »⁶⁷⁷ dans la société ashanti.

Selon Kwesi Yankah, il existe deux moyens pour être un *okyeame*, soit par le sang, soit à la suite d'une nomination royale. Les « *akyeame* héréditaires »⁶⁷⁸ appartiennent à une lignée particulière qui est elle-même titulaire d'un siège ancestral. Leur nomination de même que leur prise de fonction se font essentiellement après le décès d'un *okyeame* héréditaire déjà en service. Elles suivent une procédure particulière que présente Kwesi Yankah : « le chef

⁶⁷² Kwesi Yankah, *Speaking for the chief*, op.cit. Notre traduction de la première partie du titre : « *Speaking for the chief* ».

⁶⁷³ Gerard Pescheux, *Le royaume Asante*, op. cit, p. 540.

⁶⁷⁴ Kofi Abrefa Busia, *The Position of the Chief in the modern political system of Ashanti: A study of the influence of contemporary social changes on Ashanti political institutions*, London-New York-Toronto, Oxford University Press for the International African Institute, 1951, p. 19. Notre traduction.

⁶⁷⁵ Kwesi Yankah, *Speaking for the chief*, op.cit. p. 84. Notre traduction.

⁶⁷⁶ Robert S. Rattray, *Ashanti Law and Constitution*, Kumasi : Basel mission book depot ; London : Oxford university press, 1956 (1929), p. 77. Notre traduction.

⁶⁷⁷ *Ibid.*

⁶⁷⁸ Kwesi Yankah, *Speaking for the chief*, op.cit. p. 86. Notre traduction

demande à cette lignée particulière [celle des *akyeame* héréditaires] de désigner un successeur approprié au défunt *okyeame* ; un choix qui sera soumis à l'approbation finale du roi »⁶⁷⁹. En ce qui concerne les « *akyeame* nommés ou choisis »⁶⁸⁰, Kofi Abrefa Busia souligne qu'ils « occupent le poste selon la volonté du roi »⁶⁸¹. Et, Kwesi Yankah précise que leur « choix ne dépendant ni de leur lignage ni de leur affiliation clanique »⁶⁸² mais qu'au contraire, ce choix du roi repose sur « une observation attentive du comportement, de la conduite et des connaissances du candidat en matière de discours public »⁶⁸³. Par contre, quel que soit le moyen par lequel un candidat a accès à ce métier, des compétences ainsi qu'un apprentissage sont requis afin d'assumer pleinement cette activité. Puisqu'il n'existe pas d'école, au sens occidental du terme, la formation des *akyeame* « novices »⁶⁸⁴ – qu'ils soient mineurs ou majeurs – consiste essentiellement en une observation studieuse de la pratique de la fonction auprès des *akyeame* aînés. Ces observations ont lieu chaque fois que l'occasion se présente, notamment au cours de « toutes les réunions formelles et à toutes les cérémonies »⁶⁸⁵ auxquelles les novices ont l'obligation de participer⁶⁸⁶.

Partant de toutes ces informations, nous pouvons retenir que l'*okyeame* est le porte-parole du roi dans la royauté ashanti. Sa place est essentiellement, voire uniquement, aux côtés du roi, à qui il fait "don" de sa voix ; dont il est l'écho. L'*okyeame* jouit d'une légitimité sociale univoque ainsi que d'un respect sans faille au sein de la société ashanti du fait de ses fonctions et de sa très grande proximité avec le roi. Kwesi Yankah précise à ce titre que « le

⁶⁷⁹ Kwesi Yankah, *Speaking for the chief*, *op.cit.* p. 86. Notre traduction.

⁶⁸⁰ *Ibid.* Notre traduction.

⁶⁸¹ Kofi Abrefa Busia, *The Position of the Chief*, *op.cit.*, p. 9. Notre traduction.

⁶⁸² Kwesi Yankah, *Speaking for the chief*, *op. cit.* p. 87. Notre traduction.

⁶⁸³ *Ibid.* Notre traduction.

⁶⁸⁴ *Ibid.*, p. 88. Notre traduction.

⁶⁸⁵ *Ibid.* Notre traduction.

⁶⁸⁶ Yankah précise que les "novices" en formation ne prennent pas part aux débats lors de ces réunions et cérémonies.

pouvoir et les honneurs politiques de l'*okyeame* sont inestimables »⁶⁸⁷, dans la mesure où celui-ci « partage une partie de la sacralité du chef qu'il sert ». ⁶⁸⁸

Par ailleurs, toujours selon Kwesi Yankah, outre l'*okyeame*, la société ashanti possède un autre agent de communication : le « *dawurubofo* »⁶⁸⁹, encore appelé le « "crieur" public du village »⁶⁹⁰, qu'il ne faut pas confondre avec l'*okyeame*. Kwesi Yankah définit le *dawurubofo* comme :

un sonneur de gong, [...] le "crieur" public qui, en dehors du cadre formel, informe le peuple des décisions prises par le roi [...] et qui affectent directement les intérêts publics. Se déplaçant d'un lieu à un autre, le *dawurubofo* fait sonner un gong métallique afin de rassembler les villageois et il leur annonce le message du roi concernant les efforts communs, les taxes. ⁶⁹¹

Cet autre acteur de la communication ashanti se rencontre essentiellement dans les « très petits villages »⁶⁹² reculés des grandes villes. Si d'une telle définition du *dawurubofo*, il peut sembler résulter des similitudes entre sa fonction et celle de l'*okyeame*, il existe cependant une différence entre ces deux fonctions. C'est cette différence que révèle Yankah lorsqu'il souligne que « contrairement à l'*okyeame* qui est un membre à part entière des conseillers du roi, le *dawurubofo* n'est qu'un simple "crieur" public sans aucun privilège exécutif »⁶⁹³. L'un (l'*okyeame*) exerce dans des cadres où la parole est très formalisée et avec une prééminence de l'art oratoire tandis que l'autre (le *dawurubofo*) intervient dans les cadres plus informels et ne bénéficie d'aucun privilège social. ⁶⁹⁴

⁶⁸⁷ Kwesi Yankah, *Speaking for the chief op. cit.*, p. 106. Notre traduction de « *the power and political honor the okyeame derives from his position are, however, priceless* ».

⁶⁸⁸ *Ibid.* Notre traduction de « *he shares a measure of the sacredness attached to his master's position.* »

⁶⁸⁹ *Ibid.*, p. 62.

⁶⁹⁰ *Ibid.* p. 63. Notre traduction.

⁶⁹¹ *Ibid.*, p. 62-63, notre traduction de « *the dawurubofo, or gong beater, [...]is the public announcer [who] informs the public, outside formal settings, about those decisions by the chief [...] that directly affect public interests. Moving from ward to ward, the dawurubofo beats the metal gong to summon villagers, then announces the chief's message, be it on communal labor, taxes...* ».

⁶⁹² *Ibid.*, p. 62. Notre traduction.

⁶⁹³ *Ibid.*, p. 63, notre traduction de « *unlike the okyeame, who is part of the chief counselling body, the gong beater is only a street announcer with no executive privileges* ».

⁶⁹⁴ *Ibid.*, p. 52.

Ces définitions de l'*okyeame* et du *dawurubofo* démontrent que, malgré la similitude qui peut apparaître entre la fonction de l'*okyeame* et celle du *dawurubofo*, ces deux fonctions sont socialement diamétralement opposées car elles ne font pas appel aux mêmes compétences et ne confèrent pas les mêmes prérogatives. Le *dawurubofo* est un citoyen "ordinaire" et "quelconque" qui a la charge d'informer les autres citoyens en leur transmettant les décisions du chef ou du roi. Son action se limite uniquement au sein des petits villages situés loin des grands centres. L'*okyeame* par contre, en tant que le porte-parole du roi ou du chef est "indissociable" de la figure de ce dernier. Et, par son appartenance au Conseil de Anciens (l'instance des conseillers du roi), sur le plan politique, il joue un rôle plus important que celui du *dawurubofo*⁶⁹⁵.

Le terme griot, pour sa part, revêt de très nombreuses connotations et interprétations. Il est sujet à une très grande controverse tant sur le plan social que dans les domaines de la littérature, du cinéma ainsi que des sciences humaines et sociales. En effet, selon une certaine vision traditionaliste incarnée par Wâ Kamissoko et Dominique Zahan, le griot dit « "les choses anciennes", autrement dit l'Histoire ; [il] chante [...] les hauts faits des braves et des justes »⁶⁹⁶ ; il « fait revivre le passé, il est le narrateur de l'histoire du monde »⁶⁹⁷. Pour Pierre Kpiellé Dabiré, il est un « support de communication dans les sociétés africaines [traditionnelles] »⁶⁹⁸ et il « veille jalousement sur le patrimoine culturel qu'il a la charge de transmettre aux générations futures »⁶⁹⁹. Pour Issiaka Ouattara, le griot est un acteur social incontournable des sociétés africaines dans lesquelles l'on le trouve ; selon eux, il y « symbolise [...] la vitalité, le dynamisme social, la source de vie »⁷⁰⁰. Cette vision

⁶⁹⁵ Bien que l'objet de notre réflexion dans cette partie de notre travail porte sur l'*okyeame* (et le griot), nous mentionnons le *dawurubofo* car ce personnage apparaît également dans le film d'animation *Pokou, princesse ashanti* d'Abel Kouamé. Et même si son apparition est très brève, elle nous fournit tout de même des éléments pour l'analyse du personnage de l'*okyeame* tel que mis en scène par Abel Kouamé.

⁶⁹⁶ La conception du griot selon Wâ Kamissoko. Youssouf Tata Cissé, Wâ Kamissoko, *La grande geste du Mali. Des origines de la fondation de l'Empire : des traditions de Krina aux colloques de Bamako*, Paris, Karthala, 2000, p. 23.

⁶⁹⁷ Dominique Zahan, *La dialectique du verbe chez les Bambara*, op. cit, p. 125.

⁶⁹⁸ Pierre Kpiellé Dabiré, *Le griot : place, rôle et fonction dans la société africaine*, Paris, les Editions du Net, 2016, p. 7.

⁶⁹⁹ *Ibid.*

⁷⁰⁰ Issiaka Ouattara, « Le griot dans la société traditionnelle africaine : patrimoine et survivance d'une conscience d'être et de la culture », dans *International Journal of Latest Research in Humanities and Social Sciences (IJLRHSS)*, Vol 1-Issue 12, www.ijlrhss.com/, p. 44.

traditionnaliste présente le griot comme le gardien de l'Histoire du peuple auquel il appartient. De plus, elle montre que la parole est la "matière première" du griot et qu'en lui faisant subir un traitement particulier dont lui seul semble détenir le secret, ce dernier agit sur sa société à diverses échelles au point d'en être un acteur important.

En dehors de cette opinion positive qui se dégage des conceptions citées plus haut, le substantif griot peut cacher une réalité différente. Par exemple, Djibril Tamsir Niane souligne que, de nos jours, l'image que renvoie le substantif griot est celle d'une « "caste de musiciens professionnels" faite pour *vivre sur le dos des autres* »⁷⁰¹. Déjà avant lui, c'est à travers Fama, son personnage principal, qu'Ahmadou Kourouma dans son roman *Les Soleils des indépendances* fustigeait le griot en ces termes : «bâtard de griot ! Plus de vrais griots ; les réels sont morts avec les grands maîtres de guerre d'avant la conquête des Toubabs »⁷⁰² ; ou encore « fils de chien plutôt que de caste ! Les vrais griots, les derniers griots de caste ont été enterrés avec les grands capitaines de Samory. Le ci-devant caquetant ne savait ni chanter, ni parler, ni écouter »⁷⁰³. Bien plus qu'aux griots, cette critique faite par Fama, le personnage principal du roman *Les soleils des indépendances* d'Ahmadou Kourouma, n'est-elle pas en réalité adressée à la colonisation et aux indépendances ? En fait, selon Ahmadou Kourouma, l'attitude "peu recommandable" qu'adoptent de plus en plus certains griots n'est en réalité que le fruit des indépendances africaines mal préparées et mal gérées⁷⁰⁴. Dix ans après la publication du roman de Kourouma, c'est Camara Laye qui adopte la même position lorsqu'il soutient clairement que :

la traite [et ses corollaires la colonisation et les indépendances] a bouleversé l'Afrique antique bien hiérarchisée, où chacun avait sa place. Dès lors, les ordres de valeurs ont changé. Nous vivons aujourd'hui dans un monde où le griot n'a pas encore retrouvé son équilibre ; où il se voit condamné à voyager de capitale en capitale, pour faire des

⁷⁰¹ Djibril Tamsir Niane, *Soundjata ou l'épopée mandingue*, *op.cit.*, p. 5. Nous soulignons le groupe infinitif en italique.

⁷⁰² Ahmadou Kourouma, *Les soleils des Indépendances*, Paris, Seuil, 1970, p. 12.

⁷⁰³ *Ibid*, p. 16.

⁷⁰⁴ *Ibid*, p. 9. Le narrateur souligne à cet effet que « comme toute cérémonie funéraire rapporte, on comprend que les griots malinkés [et] les vieux Malinkés, ceux qui ne vendent plus parce que ruinés par les Indépendances [...] "travaillent" tous dans les obsèques et les funérailles. De véritables professionnels ! Matins et soirs ils marchent de quartier en quartier pour assister à toutes les cérémonies. On les dénomme entre Malinkés, et très méchamment, "les vautours" ou "bande d'hyènes». La déchéance des griots ne serait donc qu'une conséquence de la colonisation et des Indépendances africaines "de fortune".

disques, alors qu'avant, son rôle était l'art de la parole et de la musique, dans les familles royales.⁷⁰⁵

Pour Camara Laye, tout comme pour Kourouma, les griots actuels – qui sont « des griots certes, mais des marchands de musique »⁷⁰⁶ – ne sont que des victimes des changements sociaux qu'a connus l'Afrique. Chez Valérie Thiers-Thiam, la mise en avant de cet aspect peu respectable du griot est à chercher dans un certain type de rapports que le griot peut entretenir avec la parole ainsi qu'avec le reste de sa communauté. Un rapport complexe qui, selon Thiers-Thiam, peut le faire percevoir comme un « parasite » et un « manipulateur des mots et du sens »⁷⁰⁷.

De plus, à cette controverse concernant le véritable rôle du griot dans la société, qui oscille entre une personne de référence d'une part et un "parasite" comme dirait Valérie Thiers-Thiam de l'autre, s'ajoute une autre polémique. Cette polémique est portée ici par une autre idée de Valérie Thiers-Thiam. Il s'agit de l'idée selon laquelle le griot est un « manipulateur des mots et du sens »⁷⁰⁸. Cette affirmation que Thiers-Thiam réitère quelques pages plus loin – à la page 26 notamment où elle précise que le griot possède une « capacité à manipuler la vérité » – s'inscrit dans le cadre des discussions et polémiques concernant la véracité des propos du griot. Elles tournent, en général, autour de la question de savoir si les modifications que chaque griot peut apporter à un récit historique de base, lors de sa narration, compromettent ou pas le caractère véridique de ce récit historique. Pierre Kpiélé Dabiré et Issiaka Ouattara par exemple, dans leurs écrits se posent dès l'exergue, en de véritables défenseurs de la conformité des paroles du griot avec l'Histoire; tout comme Djibril Tamsir Niane⁷⁰⁹. De son côté, Dominique Zahan émet des réserves sur le caractère purement véridique des dires des griots du fait de la liberté qu'ont ces derniers d'user de la malléabilité

⁷⁰⁵ Camara Laye, *Le maître de la parole*, Kouma Lafôlô Kouma, Paris, Plon, 1978, p. 12.

⁷⁰⁶ *Ibid*, p. 13.

⁷⁰⁷ Valérie Thiers-Thiam, *À chacun son griot !*, *op.cit*, p. 20 pour les deux citations. Le terme parasite ici vient renforcer le groupe infinitif « vivre sur le dos des autres » que nous avons souligné dans la citation de Djibril Tamsir Niane auparavant.

⁷⁰⁸ Valérie Thiers-Thiam, *À chacun son griot !*, *op.cit*, p. 20.

⁷⁰⁹ Pour Niane, « la parole des griots traditionalistes a droit à autre chose que du mépris », *Soundjata ou l'épopée mandingue*, *op.cit*, p. 6.

de la parole ; et Valérie Thiers-Thiam partage cette position de Dominique Zahan⁷¹⁰. Pour Camara Laye, les griots dont il faut se méfier sont surtout ceux qu'il appelle les « marchands de musique [; ceux] qui errent dans les grandes villes en quête de studios d'enregistrement »⁷¹¹. À ces griots victimes de la crise économique liée aux indépendances africaines, Laye reproche de « déforme[r] [...] les réalités historiques [...] africaine[s] »⁷¹² dans l'unique but de « l'accomplissement de leur travail de marchand de musique »⁷¹³.

Dès lors, parler du griot se présente comme le synonyme de l'emprunt d'un chemin nébuleux. Toutefois, c'est à partir d'une perspective proposée par Valérie Thiers-Thiam que nous trouvons notre point d'ancrage vis-à-vis de ce mot au cours de cette étude. En effet, Thiers Thiam préconise une question dès l'exergue de son essai *À chacun son griot !* : « de quel griot parle-t-on ? »⁷¹⁴, demande la critique au moment même où elle entame sa réflexion. Nous partageons le point de vue de Thiers-Thiam sur l'aspect fondamental de cette question dans toute étude portant sur le griot, dans la mesure où elle permet, selon nous, d'éviter l'enlisement dans le flou définitionnel qui entoure la notion de griot. À cette question, Thiers-Thiam propose une réponse en trois parties. Le griot est d'une part « une catégorie socioprofessionnelle dans la société mandingue traditionnelle et contemporaine. Il incarne le pouvoir de la parole »⁷¹⁵. D'autre part, il est une « construction mythique »⁷¹⁶ dont l'origine est à chercher dans le récit de l'épopée de Soundjata, le texte fondateur de la culture mandingue. Une épopée qui, en plus de relater l'histoire de la naissance du grand empire mandingue au XIII^{ème} siècle, explique, à travers un récit enchâssé, l'origine du griot qui en

⁷¹⁰ Nous tenons à souligner de prime abord que notre position n'est pas de nous inscrire dans l'un ou l'autre de ces points de vue afin d'éviter tout équivoque. En effet, lors d'une séance de présentation préalable de nos travaux de recherches sur ce chapitre, nous avons été confrontée à des critiques d'un auditeur qui soutenait que nous plaidions la cause du griot dont la parole est le reflet de la vérité la plus pure. Nos interventions pour faire comprendre à cet interlocuteur que les phrases auxquelles il se référait dans le cadre de sa critique n'étaient en réalité que des citations des pages 9 à 10 de *Soundjata ou l'épopée mandingue* de Djibril Tamsir Niane – que nous avons sélectionnées pour montrer l'image que Niane a des griots – se sont révélées vaines. Notre interlocuteur ne semblait pas avoir compris que nous faisons uniquement une étude comparée du personnage du griot dans les différents textes qui constituent notre corpus.

⁷¹¹ Camara Laye, *Le maître de la parole*, *op.cit.*, p.13.

⁷¹² *Ibid.*

⁷¹³ *Ibid.*

⁷¹⁴ Valérie Thiers-Thiam, *À chacun son griot ! op. cit.*, p. 8.

⁷¹⁵ *Ibid.*, p. 9.

⁷¹⁶ *Ibid.*

devient, par la même occasion, le garant ; celui qui se trouve investi de sa transmission. D'autre part encore, le substantif "griot" désigne une entité fictionnelle littéraire et cinématographique qui s'érige de plus en plus comme la caution de « l'"africanité" littéraire et filmique »⁷¹⁷ par le biais des « concepts d' "oralité" et d' "authenticité" »⁷¹⁸.

Ces trois définitions que propose Thiers-Thiam représentent en réalité, pour nous, trois grandes *catégories*⁷¹⁹ à partir desquelles une définition du terme griot pourrait être envisagée ; tout en réduisant les risques de dissolution et sans pour autant rester "minimaliste". Cependant, nous pensons que se limiter à ces trois grandes catégories ne suffit pas à lever totalement le voile qui recouvre le mot griot. En effet, c'est dans la conception du mot, en tant que « catégorie socioprofessionnelle dans la société mandingue »⁷²⁰ que toute équivoque doit être levée ; puisque lorsqu'elle est prise comme une "construction mythique", la notion de griot semble plutôt claire et précise. De plus, lorsqu'il est abordé comme une entité fictionnelle « littéraire et cinématographique »⁷²¹, le personnage du griot reflète bien souvent la perception que la société a de lui en tant que catégorie socioprofessionnelle. Cette assertion trouve son fondement dans deux observations.

D'une part, dans la majorité des récits relatant les origines du griot présentent dans les versions de l'épopée de Soundiata que nous avons consulté, le griot est associé à l'usage qu'il fait de sa voix. Il est soit un bon chanteur, soit un bon crieur⁷²². Par exemple, dans le récit que Thiers-Thiam nomme « l'épisode de Dô »⁷²³ qui est relaté dans la plupart des versions de l'épopée de Soundiata, c'est la beauté de la voix et du chant que l'aîné des frères entonne pour louer la grande bravoure de son frère cadet qui donne naissance à la lignée des griots

⁷¹⁷ Valérie Thiers-Thiam, *À chacun son griot ! op. cit*, p. 9.

⁷¹⁸ *Ibid.*

⁷¹⁹ Nous soulignons.

⁷²⁰ Valérie Thiers-Thiam, *À chacun son griot ! op. cit*, p. 9.

⁷²¹ *Ibid.*

⁷²² Voir entre autres, Djibril Tamsir Niane, *Soundjata ou l'épopée mandingue, op.cit*, la note de bas de page 6 de la page 25 ; Pierre Dabiré, *Le griot : place, rôle et fonction dans la société africaine, op.cit*, pp. 17-21 ; Laye Camara, *Le maître de la parole, op.cit*, pp. 37-58 ; Wâ Kamissoko, Youssouf Tata Cissé, *La grande geste du Mali. Des origines de la fondation de l'Empire, op.cit*, pp. 87-89 et p. 91 ; Hugo Zemp « La légende des griots malinké », dans *Cahiers d'études africaines*, vol. 6, n°24, 1966. pp. 611-642, disponible sur https://www.persee.fr/doc/cea_0008-0055_1966_num_6_24_3084, document consulté le 05/01/2021.

⁷²³ Valérie Thiers-Thiam, *À chacun son griot ! op.cit*, p. 24.

Diabaté ou Dioubaté ou Djanbâté selon les versions. En outre, dans son étude intitulée « La légende des griots malinké »⁷²⁴, sur les vingt-neuf récits⁷²⁵ expliquant l'origine du griot qu'Hugo Zemp a recueillis, dix récits⁷²⁶ présentent le cri et / ou le chant comme les éléments ayant fondé la naissance du griot. Que ce soit pour sauver sa vie (L5, 16 et 25) ou pour exprimer sa reconnaissance (L6, 7, 19, 20 et 21) ou encore, que ce soit en signe d'attachement volontaire à une personne (L8 et 11), le personnage du griot de ces différentes légendes est un "bon crieur" comme l'attestent les citations suivantes. En effet, dans cet article d'Hugo Zemp, nous pouvons lire que : « lorsqu'on le tortura, [l'ancêtre des griots] *cria* [...]. Alors, Mahomet dit : "puisque'il *crie* bien, ne le tuez pas ! Il va rester chez nous et *crier*. Tous [s]es enfants et [s]es petits-enfants [...] seront griots" »⁷²⁷ (L5) ; ou bien « Mahomet dit [à l'ancêtre des griots] : "Bon, tu resteras avec moi [...] et tu *chanteras* pour moi" [...]. Ainsi a commencé l'histoire des griots ! »⁷²⁸ (L6), ou encore « le chef appela [l'ancêtre des griots], lui donna un cheval et dit : "Tu dois être toujours auprès de moi et *crier en mon honneur*." Ainsi [il] est devenu griot. Ce fut le premier griot au monde »⁷²⁹ (L25). Nous avons souligné, en les mettant en italique, les verbes crier et chanter de ces relevés textuels afin de signifier le lien important qu'ils entretiennent avec la naissance du griot dans ces extraits tirés de l'article d'Hugo Zemp.

D'ailleurs, Zemp définit le verbe "crier", dans le contexte de ses légendes, de la façon suivante :

"crier sur quelqu'un", selon une expression courante chez les Africains francophones, c'est dire à haute voix le nom de quelqu'un, glorifier son passé, réciter les noms et exploits héroïques de ses ancêtres : bref, chanter ses louanges (au sens originel, car ces récitations sont généralement chantées, souvent accompagnées d'un instrument de musique).⁷³⁰

⁷²⁴ Hugo Zemp, « La légende des griots malinké », loc.cit.

⁷²⁵ *Ibid.* De manière plus détaillée, cet article regroupe vingt-cinq légendes et deux mythes cosmogoniques sur l'origine des griots. Dans la suite du travail, pour désigner ces légendes, nous utiliserons l'annotation "(Lx)" ; la lettre "L" pour l'abréviation du mot "légende" et la lettre "x" en référence au numéro que nous avons attribué à chaque légende selon son ordre d'apparition dans l'étude d'Hugo Zemp.

⁷²⁶ Hugo Zemp, « La légende des griots malinké », loc.cit. Il s'agit des légendes L5 (p. 616), L6 (p. 617-618), L7 (p. 619), L8 (p. 620), L11 (p. 623), L16 (p. 627-628), L19 (p. 632), L20 (p. 633), L21 (p. 633) et L25 (p. 637).

⁷²⁷ *Ibid.*, voir la légende 5, p. 616.

⁷²⁸ *Ibid.*, voir la légende 6, p. 618.

⁷²⁹ *Ibid.*, voir la légende 25, p. 637.

⁷³⁰ *Ibid.*, p. 617.

Cette définition fait du verbe "crier" un synonyme du verbe "chanter". Selon Zemp donc, chez les griots, "crier" et "chanter" consiste en un même acte, celui de dire les louanges d'une personne. Ainsi, ce griot des origines – le griot de ce(s) récit(s) fondateur (s) recueillis par Hugo Zemp – serait né grâce à sa capacité à chanter les louanges, à dire les exploits d'une manière extraordinaire. De ce fait, la louange est une activité qui lui est associée en priorité.

De l'analyse de tous ces récits, il apparaît que le griot, en tant que « construction mythique »⁷³¹ est avant tout un excellent musicien, un artiste remarquable⁷³².

Cependant et d'autre part, les choses ne semblent pas aussi simples dans les sociétés africaines où l'on retrouve les griots. Ces sociétés présentent une grande "disparité" au niveau des réalités ou entités que désigne le mot griot. En effet, la catégorie socio-professionnelle des griots n'y est pas une entité homogène⁷³³. Au contraire, elle se subdivise en différents groupes qui, au-delà d'avoir en commun l'art de la parole, interviennent dans divers domaines de la société.

Par exemple, dans son étude portant sur le griot, Pierre Kpiellè Dabiré en distingue au moins quatre sous-groupes au sein des milieux Marka et Mossi⁷³⁴. Nous avons les « *djeliu* ou griots crieurs »⁷³⁵ ; ils sont itinérants – de ce fait sont les plus visibles – et chantent les

⁷³¹ Valérie Thiers-Thiam, *À chacun son griot ! op.cit*, p. 9.

⁷³² Cette idée est corroborée par les positions d'autres auteurs. Par exemple, Wâ Kamissoko *La grande Geste du Mali, op.cit*, pp. 87-89 (voir la note de bas de page 10), souligne, dans un commentaire sur « l'épisode de Dô », que « si Dan Woulamba s'était contenté de déclamer le salut traditionnel des chasseurs, il est certain que ses descendants n'eussent point été [...] griots ». Selon Kamissoko, les griots sont devenus des griots seulement parce Dan Woulamba « flatta [autrement dit, cria sur]son vaillant frère ». Laye Camara, quant à lui, dans *Le maître de la parole, op.cit*, p. 13, précise que « le griot, un des membres importants de l'ancienne société [africaine] bien hiérarchisée, [...] est, avant tout, un artiste et, en corollaire, ses chants, ses épopées et ses légendes, des œuvres d'art », Et Sory Camara de renchérir : « l'art de la musique et du chant [...] constitue[...] les attributions propres des griots » ou encore, « les griots se manifestent d'abord comme des musiciens. C'est le trait qui apparaît immédiatement », *Gens de la parole. Essai sur la condition et le rôle des griots dans la société malinké*, Paris, Agence de Coopération Culturelle et Technique (ACCT)/ Karthala ; Conakry, SAEC, 1992. Voir respectivement les pages 79 et 109.

⁷³³ En fonction des auteurs, la classification peut différer mais l'idée de cette subdivision au sein de la catégorie socio-professionnelle des griots reste constante comme le montrent les exemples cités.

⁷³⁴ Pierre Kpiellè Dabiré, *Le griot : place, rôle et fonction dans la société africaine, op.cit*, p. 39. Il précise que « les Marka appartenaient jadis au grand Empire mandingue et sont devenus Maliens ou Burkinabé par la volonté du colonisateur ». Les Mossi constituent quant à eux le peuple et la langue vernaculaire majoritaire du Burkina Faso.

⁷³⁵ *Ibid*, p. 40.

louanges de toute personne pouvant « leur payer leurs services »⁷³⁶. Ils vivent essentiellement de leur musique et de leurs chants. Pierre Dabiré précise qu’« ils sont sans pudeur »⁷³⁷. À côté des *djeliu* il y a les « griots cordonniers »⁷³⁸ qui, contrairement aux premiers cités, sont « sédentaires et vivent de leur métier »⁷³⁹ de cordonniers ; de ce fait, la fonction de griot (dire les louanges) peut être envisagée comme une activité subsidiaire pour eux. Dabiré présente ces griots cordonniers plus comme des adeptes de la déclamation que du chant. Nous avons aussi la catégorie des « *karamoko djeliu* ou marabouts griots »⁷⁴⁰. Sédentaire comme le griot cordonnier, le griot marabout est pour sa part doté d’une grande érudition. C’est son savoir qui l’amène à exercer son métier uniquement dans les cours royales – des lieux interdits aux deux catégories précédentes – où il joue divers rôles dont notamment ceux de « précepteur [...], chef [...] de protocole [...], conseiller [et] mentor du monarque »⁷⁴¹. Dabiré souligne encore que le griot marabout n’est ni un chanteur ni un musicien. Il s’exprime exclusivement au moyen de la parole. Ces trois catégories de griots appartiennent à l’aire Marka. Enfin, nous avons le « *yuuma* (ou *yuumba* au pluriel) »⁷⁴² qui se trouve chez les Mossi. Tout comme le griot marabout des Marka, le *yuuma* des Mossi exerce dans les cours royales. Pierre Dabiré indique que son rôle consiste à « agrémenter la vie du monarque [...] mais surtout de rappeler ce dernier à l’ordre en lui récitant les hauts faits de ses ancêtres »⁷⁴³.

⁷³⁶ Pierre Kpiellè Dabiré, *Le griot : place, rôle et fonction dans la société africaine, op.cit.*

⁷³⁷ *Ibid.*

⁷³⁸ *Ibid.*

⁷³⁹ *Ibid.*

⁷⁴⁰ *Ibid.*

⁷⁴¹ *Ibid*, p. 40.

⁷⁴²*Ibid*, p. 41. Nous notons qu’en plus des espaces socio-culturels Marka et Mossi, Pierre Dabiré évoque également le milieu peul qui regroupe, selon lui, deux différents types de griots : le *labbo* d’une part et le *gawbo* d’autre part. Deux types de griots bien distincts mais qui seraient souvent désignés par les peuls, par un terme générique commun : *maabujo*. Ainsi, le terme *maabujo* serait indistinctement utilisé par les peuls pour désigner à la fois le griot *labbo* et le griot *gawbo*. La différence entre le *labbo* et le *gawbo* résiderait au niveau de leur origine et de leur rapport au métier de griot. Dabiré souligne que le *gawbo* n’est pas originaire de l’aire culturelle peule mais viendrait plutôt du Sénégal et que dans ses fonctions de griot, il « chante les louanges de tout le monde sans exception ». Tandis que le *labbo* est « issu du milieu peul [et] ne s’adresse qu’aux peuls ». Voir la page 38 pour les deux citations. Par ailleurs, Lilyan Kesteloot et Bassirou Dieng dans leur livre *Les épopées d’Afrique Noire, op.cit*, pp. 53-55, parlent aussi de cette diversité dans la classification des griots.

⁷⁴³ Pierre Kpiellè Dabiré, *Le griot : place, rôle et fonction dans la société africaine, op.cit*, p. 41.

À la lecture des caractéristiques des différentes catégories de griots que donne Pierre Dabiré, nous pouvons noter que la classification que propose Dabiré est faite en fonction du mode de vie de ces personnes (itinérant /sédentaire), de la place du métier de griot dans leur vie (activité essentielle / activité complémentaire), de leur manière de pratiquer cet art (l'utilisation ou non d'instruments de musique ; mélange de chants et de musique / mélange de musique et de paroles /usage exclusif de la parole) ainsi que des lieux dans lesquels ils exercent cet art (partout à l'exception des cours royales / uniquement dans les cours royales)⁷⁴⁴.

De son côté, Issiaka Ouattara – même s'il évoque l'espace manding – parle, d'une manière plus générale, du « griot africain »⁷⁴⁵. Il en dénombre cinq types. Nous avons le « *kènè-djeli* ou griot de la circoncision »⁷⁴⁶ qui, comme l'indique son nom, intervient au cours des cérémonies de circoncision afin de « préparer psychologiquement les candidats à l'épreuve du fer »⁷⁴⁷. Une autre catégorie, celle du « *donzo-djeli* ou griot des chasseurs »⁷⁴⁸ est chargée d'"écrire"⁷⁴⁹ et d'entretenir « les récits cynégétiques »⁷⁵⁰. De manière concrète, sa tâche consiste à dire aux chasseurs qui lui sont contemporains, les récits des exploits de chasse de leurs ancêtres afin de susciter chez ces chasseurs – encore en activité – des actes de bravoure semblables ou plus grands qui viendront à leur tour intégrer les récits cynégétiques existants. Il semble difficile de parler de la chasse sans évoquer l'agriculture. Chez Issiaka Ouattara, ce secteur d'activité a lui aussi son griot en la personne du « *sènè-djeli* ou griot des champs »⁷⁵¹ dont le rôle est de « compose[r] des textes à la gloire des héros [et de] véhicule[r] des savoirs sur la terre, les cultures, les animaux, l'astronomie, les saisons »⁷⁵². Ainsi, leurs

⁷⁴⁴ Le symbole " / " marque une opposition.

⁷⁴⁵ Issiaka Ouattara, « Le griot dans la société africaine... », loc.cit, p. 44. Ouattara précise que grâce à son grand savoir, le griot possède les « compétences classiques de portée universelle » ; des compétences qui lui permettent de prétendre à la « citoyenneté universelle » p. 49.

⁷⁴⁶ Ibid, p. 49.

⁷⁴⁷ Issiaka Ouattara, « Le griot dans la société africaine... », loc.cit, p. 49.

⁷⁴⁸ Ibid, p. 50.

⁷⁴⁹ Nous soulignons car le verbe "écrire" ici s'entend au sens figuré du terme, les griots « écrivant » surtout à l'oral.

⁷⁵⁰ Issiaka Ouattara, « Le griot dans la société africaine... », loc.cit, p. 50.

⁷⁵¹ Ibid.

⁷⁵² Ibid.

actions montrent que ces deux types de griots (le griot des chasseurs et le griot des champs) contribuent à perpétuer et à dynamiser les différents secteurs d'activités dans lesquels ils interviennent. Hormis les activités champêtres et cynégétiques, le « *djeli-n'gara* ou le griot impérial »⁷⁵³ intervient, quant à lui, dans les cours royales. Issiaka Ouattara le définit en ces termes « il est le plus élevé en rang et le plus craint des griots [, il] incarne la rhétorique, l'éloquence [et] est une figure intellectuelle emblématique »⁷⁵⁴. Nous notons dans cette définition que l'action du *djeli-n'gara* s'inscrit dans la quête de la connaissance. Le griot impérial participe à la construction du savoir des peuples qu'il côtoie en leur transmettant le « patrimoine historique, culturel [et] politique »⁷⁵⁵ qu'il possède. Loin de ces lieux paisibles que peuvent être la forêt, les champs et les prestigieuses cours royales, certains griots ont fait des champs de bataille leur spécialisation, tel est le cas du « *kèlè-massa djeli* ou griot des seigneurs de guerre »⁷⁵⁶. Son travail consiste à accompagner les chefs guerriers lors des expéditions guerrières afin de les galvaniser, eux et leurs troupes. Son action aurait pour but de les amener à faire preuve de vaillance en vue de remporter la victoire.

L'analyse de cette classification que fait Issiaka Ouattara montre que celle-ci se fonde sur différents secteurs d'activité et des rites initiatiques qui rythment la vie de certaines sociétés africaines (agriculture, chasse, guerre, rite de passage d'une classe d'âge à une autre classe d'âge...), sur le niveau d'érudition (connaissances rattachées à un domaine spécifique / connaissances universelles). De plus, si nous pouvons prétendre qu'un seul individu peut cumuler toutes ces fonctions, l'usage des locutions telles que « un autre type de griot » (« Le griot dans la société africaine... », p. 51), « ce type de *djeli* » (« Le griot dans la société africaine... », p. 50), « comme tous les autres types de griots » (« Le griot dans la société africaine... », p. 50), pour passer d'une catégorie à une autre de ces griots, montre qu'il s'agit de domaines d'action différents ; de types de griots bien distincts par conséquent.

Avec ces informations, le personnage du griot se complexifie et nous sommes loin – avec ces deux auteurs seulement – du personnage du griot des légendes expliquant la naissance des griots ; ce personnage que nous avons nommé plus haut le griot des origines dont la fonction consistait à chanter les louanges. De cette fonction générale de panégyriste

⁷⁵³ Issiaka Ouattara, « Le griot dans la société africaine... », loc.cit, p. 51.

⁷⁵⁴ Ibid.

⁷⁵⁵ Ibid.

⁷⁵⁶ Ibid, p. 50.

nous passons à une classification impliquant des critères de divers ordres. Et, le classement que propose Dominique Zahan ne vient pas non plus rendre les choses plus claires en ce qui concerne le griot perçu comme une catégorie socio-professionnelle. Chez Zahan, il y a les *funew*, les *djeliw*, les *mabow*, les *gaulow*, les *surasegiw* et les *tyapurtaw*⁷⁵⁷. Tous ces substantifs désignent différents types de griots. Dominique Zahan présente les *funew* et les *djeliw* comme les griots « grands spécialistes de l’histoire et de la parole, en général »⁷⁵⁸. Leur activité, essentiellement en lien avec la parole, consisterait uniquement à « fai[re]vivre le passé, [à être] le[s] narrateur[s] de l’histoire du monde »⁷⁵⁹. Ils se consacraient ainsi entièrement à cet « art »⁷⁶⁰ de la parole et n’exerceraient aucun autre métier en parallèle. Cependant, Zahan note que malgré cette similitude dans l’exercice de leur métier de griot, les *funew*, « s’estiment supérieurs »⁷⁶¹ aux *djeliw* et, à ce titre, soutiennent qu’ils n’appartiennent pas à la même catégorie que ces derniers. De ce fait, malgré les ressemblances qui peuvent être constatées entre les *funew* et les *djeliw*, ils forment deux catégories distinctes de griots. En dehors de ces deux catégories ci-dessus citées, il y existe les *mabow* qui sont essentiellement des griots chanteurs ayant le luth pour instrument de musique. Dominique Zahan énonce aussi les *gaulow*, les *surasegiw* et les *tyapurtaw* qui sont fondamentalement des griots chanteurs, tels les *mabow*. Toutefois, ces trois derniers types de griots se différencieraient des *mabow* (ainsi que des *djeliw* et des *funew*) par leur manque de pudeur, surtout en public. Zahan explique cette attitude impudente des *gaulow*, des *surasegiw* et des *tyapurtaw* comme un moyen de coercition de ces derniers vis-à-vis de leur auditoire afin de

⁷⁵⁷ Dominique Zahan, *La dialectique du verbe chez les Bambara, op. cit.*, pp. 127-128. Hormis cette classification, Zahan souligne d’autres classifications annexes. Il précise que « les Bambara distinguent deux sortes de *dyeliw* : les professionnels et les personnages qui remplissent occasionnellement cette fonction. Les premiers constituent une caste ayant un statut social. Les seconds qui, socialement, sont des "nobles", n’ont du griot que le nom ; ils en jouent le rôle dans certaines institutions religieuses telles que le *komo*, le *kono* [...]. Parmi les griots professionnels, on doit encore distinguer les *dyeliw* communs et les *bla dyeliw*. Les premiers sont attachés à une famille noble ordinaire [...]. Les seconds ne le sont qu’à la personne ou à la famille d’un *bla* ; ils jouissent de prérogatives que n’ont pas les griots ordinaires. Le *bla dyeli* peut faire partie de la société du *komo* alors qu’un simple griot en est exclu. » p. 126.

⁷⁵⁸ Dominique Zahan, *La dialectique du verbe chez les Bambara, op.cit.*, p. 127.

⁷⁵⁹ *Ibid*, p. 125.

⁷⁶⁰ *Ibid*, p. 127.

⁷⁶¹ *Ibid*. Zahan explique ce sentiment de supériorité des *funew* par le fait qu’ils auraient « une connaissance beaucoup plus approfondie de leur art. »

recueillir des dons après avoir chanté leurs louanges⁷⁶². Les *tyapurtaw* sont décrits comme les « plus effrontés »⁷⁶³ d'entre les trois. En plus de cette différence au niveau de l'attitude en public entre les différents types de griots que note Zahan dans son étude, ce dernier souligne que les *surasegiw* ne sont pas seulement des griots, ils sont aussi des artisans du bois. Cette classification des différents types de griots que propose Dominique Zahan semble être axée sur la manière dont chacun de ces types de griots exerce sa fonction (spécialiste de l'histoire et de l'art de la parole / simple artiste musicien louangeur) ainsi que sur leurs valeurs morales (pudiques / impudents / très effrontés).

Ainsi, il résulte des écrits de tous ces auteurs que s'ils appartiennent à une même caste, tous les griots n'ont pas les mêmes fonctions, ou plus précisément les mêmes champs d'action. Ils n'interviennent pas tous de la même manière dans le domaine social. Et, c'est cette disparité visible sur le plan social qui semble se retrouver également lorsque le griot est fictionnalisé. Autrement dit, c'est de la conception du griot en tant que catégorie socio-professionnelle que paraît émaner toute la complexité qui l'entoure dans la littérature et le cinéma.

Pour résumer, les différentes classifications de griots énumérées ci-dessus, à partir des travaux des critiques étudiés⁷⁶⁴, mettent en évidence les informations suivantes :

- 1) Il existe différents types de griots dont chaque type semble spécialisé dans un aspect social ou un domaine d'activité particulier de la société à laquelle ils appartiennent.
- 2) La question de l'éthique professionnelle est soulignée, notamment avec les catégories des « griots crieurs »⁷⁶⁵, celle des *gaulow*, celle des *surasegiw* et celle des *tyapurtaw*

⁷⁶² Dominique Zahan, *La dialectique du verbe chez les Bambara*, op.cit, p. 128. Zahan donne les précisions suivantes sur l'attitude impudique des *gaulow*, des *surasegiw* et des *tyapurtaw* : ils « parlent de sexe, s'exhibent tout nus et émettent des flatulences en public, contraignant ceux auxquels ils s'adressent ainsi à leur faire des dons », ou encore « pour attirer l'attention et forcer la générosité de ceux dont ils disent les louanges, ils affectent une grande liberté de langage et sont capables, même, de faire leurs besoins naturels en public. Les femmes [...] se déshabillent publiquement, en exhibant leur sexe ».

⁷⁶³ *Ibid*, p. 128.

⁷⁶⁴ Pierre Kpiellè Dabiré, *Le griot : place, rôle et fonction dans la société africaine*, op.cit. Issiaka Ouattara, « Le griot dans la société africaine... », loc. cit. Dominique Zahan, *La dialectique du verbe chez les Bambara*, op.cit ; Valérie Thiers-Thiam, *À chacun son griot !* op. cit.

⁷⁶⁵ Pierre Kpiellè Dabiré, *Le griot : place, rôle et fonction dans la société africaine*, op.cit, p. 40.

⁷⁶⁶ qui sont définies comme étant des catégories de griots sans pudeur. Ce sont des griots qui n'exercent leur métier que dans le dessein d'avoir des moyens de subsistance. Les questions historiques ne constituent pas une mission pour eux.

- 3) Dans cette pléthore de types de griots, il existe une catégorie qui a droit à plus de privilèges que les autres catégories. Il s'agit du griot royal⁷⁶⁷ dont la fonction est plus prestigieuse. Car, elle est la seule catégorie de griots officiellement admise dans les cours royales au sein desquelles il lui est dévolu d'importantes fonctions dont celles de « conseiller, de diplomate, [...] d'avocat [et de] confident de l'empereur »⁷⁶⁸. Les griots royaux sont également les « précepteurs dans les cours royales auxquelles ils sont attachés. Ils jouent le rôle de chefs de protocole [et sont aussi les] mentors du monarque »⁷⁶⁹.

Aussi nous semble-t-il judicieux à ce stade de notre réflexion de nous (re)poser également cette question que préconise Valérie Thiers-Thiam à quiconque s'intéresse aux griots, à savoir, "de quel griot parlons-nous"⁷⁷⁰ dans le cadre de ce chapitre de notre travail qui traite de la question du griot ?

Dans notre étude, le personnage de griot qui nous intéresse est Balla Fasséké (dans le livre *Soundjata ou l'épopée mandingue* de Niane) ou encore Balla (dans le film d'animation *Soundjata Keïta, le réveil du lion* d'Abel Kouamé). Selon de nombreuses versions écrites de l'épopée de Soundjata, Balla ou Balla Fasséké est le griot offert au prince Soundjata comme un héritage inestimable par son père, le roi Maghan Konaté. Balla est le fils de Doua, lui-même le griot du père de Soundjata, le roi Maghan Konaté et le père de Doua a été le griot du père de Maghan Konaté (*Soundjata ou l'épopée mandingue* p. 39-40). Au vu de toutes ces informations, Balla Fasséké est d'une lignée de griots au service de la cour royale mandingue depuis au moins trois générations. Par cette présentation, Balla correspond à la catégorie que Pierre Dabiré nomme les « *Karamoko djéïu* ou marabouts griots »⁷⁷¹ et aussi à celle du « *djeli-*

⁷⁶⁶ Dominique Zahan, *La dialectique du verbe chez les Bambara*, op. cit, p. 126.

⁷⁶⁷ Pierre Dabiré le nomme le griot marabout tandis qu'Issiaka Ouattara parle de griot impérial. Seul Dominique Zahan ne donne pas de détails sur ce type de griots qu'il classe dans la catégorie des *dyeliw*.

⁷⁶⁸ Issiaka Ouattara, « Le griot dans la société africaine... », loc.cit, p. 51.

⁷⁶⁹ Pierre Kpiellè Dabiré, *Le griot : place, rôle et fonction dans la société africaine*, op.cit, p. 40.

⁷⁷⁰ Valérie Thiers-Thiam, *À chacun son griot !* op.cit, p. 8.

⁷⁷¹ Pierre Kpiellè Dabiré, *Le griot : place, rôle et fonction dans la société africaine*, op.cit, p. 40.

n'gara ou griot impérial »⁷⁷² chez Ouattara Issiaka. C'est à cette catégorie de griots que s'intéresse notre réflexion. Celle du griot royal que Pierre Dabiré présente tel un « érudit [qui] est admis, contrairement aux autres griots, dans les cours royales comme conseiller, mentor du monarque [; il] est généralement [le] précepteur »⁷⁷³ des princes ; la catégorie qui, selon Ouattara Issiaka,

est sollicitée dans les cours royales pour sa sagesse et son expérience de la parole. Il y joue les fonctions de conseiller, de diplomate et d'avocat qui réconcilie le peuple et son roi tout en veillant à une bonne conduite des affaires publiques. [...] La particularité du "*djéli-n'gara*" est qu'il est spécialiste dans la transmission du patrimoine historique, culturel, politique de la cité à une échelle plus élevée que les autres types de griot. [...] il est le confident de l'Empereur⁷⁷⁴.

Les définitions que donnent Pierre Dabiré et Issiaka Ouattara de ce type de griot, révèlent qu'il s'agit d'une catégorie particulière de griots qui se distinguent des autres griots sur au moins deux points. D'une part, il s'agit de savants, d'"intellectuels". Les substantifs et expressions utilisés par Dabiré et Ouattara pour souligner leur grand savoir sont : « érudit »⁷⁷⁵, « sagesse »⁷⁷⁶ et « expérience de la parole »⁷⁷⁷. Ainsi, si les autres types de griots se contentent seulement de chanter des louanges ou de faire des panégyriques, le griot impérial se singularise par le grand savoir qu'il est chargé de transmettre. D'autre part, cette érudition fait de lui le précepteur, un formateur de princes et plus généralement une personne incontournable dans la cour royale au sein de laquelle il est admis.

L'analyse qui précède montre que le griot impérial (dans la culture mandingue) et l'*okyeame* (dans la culture ashanti) ont en commun d'être des porte-parole royaux. Une fonction qui leur impose d'être des spécialistes de l'art de la parole ainsi que de l'Histoire de leurs sociétés respectives. Toutefois, le griot royal et l'*okyeame* n'ont en commun que cette fonction de porte-parole royaux et de personnes incontournables au sein des royaumes mandingue et ashanti. En effet, il subsiste des différences fondamentales entre l'*okyeame* et le griot. Premièrement, ils appartiennent à différents espaces culturels, à savoir l'aire mandingue pour le griot et l'aire ashanti pour l'*okyeame*. Deuxièmement, l'un admet un sens plein et

⁷⁷² Issiaka Ouattara, « Le griot dans la société africaine... », loc.cit, p. 51

⁷⁷³ Pierre Kpiellè Dabiré, *Le griot : place, rôle et fonction dans la société africaine*, op.cit, p. 40.

⁷⁷⁴ Issiaka Ouattara, « Le griot dans la société africaine... », loc.cit, p. 51.

⁷⁷⁵ Pierre Kpiellè Dabiré, *Le griot : place, rôle et fonction dans la société africaine*, op.cit, p. 40.

⁷⁷⁶ Issiaka Ouattara, « Le griot dans la société africaine... », loc.cit, p. 51.

⁷⁷⁷ Ibid.

précis tandis que l'autre admet une définition polysémique. Le terme "*okyeame*" recouvre une réalité et une fonction très stables au sein de la société ashanti. Il est le porte-parole royal et à ce titre, il fait partie des membres influents de la royauté. Or, le terme "griot" est polysémique et fait référence à plusieurs réalités ou entités dont le griot-royal – qui nous intéresse dans le cadre de cette réflexion – est une catégorie. Cette polysémie du mot "griot" entraîne de nombreux problèmes d'approche du terme, tandis que la monosémie du mot *okyeame* ne prête à aucune confusion lorsqu'il s'agit d'en parler. C'est la raison pour laquelle Valérie Thiers-Thiam recommande de se poser systématiquement la question « de quel griot parle-t-on ? »⁷⁷⁸ à chaque fois qu'on aborde une étude sur le griot afin d'éviter un éventuel "flou" définitionnel alors qu'au cours d'une étude sur l'*okyeame*, il n'est point besoin de se demander "de quel *okyeame* parle-t-on?". La troisième et dernière différence que nous observons entre le griot royal et l'*okyeame* vient de leur rapport avec les récits qui les portent dans le cadre de notre analyse : l'épopée de Soundiata pour le griot royal et la légende de la reine Pokou pour l'*okyeame*.

Nous notons la présence du personnage du griot dans la plupart des réécritures de l'épopée de Soundiata. Contrairement à cette constance du griot dans le récit qui le porte, nous constatons une présence moins marquée du personnage de l'*okyeame* dans les différentes versions de la légende de la reine Pokou que comporte notre corpus. En fait, sur les trois versions de cette légende sur lesquelles nous travaillons, le personnage de l'*okyeame* n'apparaît que dans une seule version, celle du réalisateur Abel Kouamé. Pour expliquer ce rapport diamétralement opposé qu'entretiennent le personnage du griot et celui de l'*okyeame* avec les récits respectifs qui les portent, nous nous tournons vers Lilyan Kesteloot et Bassirou Dieng et, Valérie Thiers-Thiam. En effet, selon Kesteloot et Dieng, la réponse est à chercher du côté du genre auquel appartiennent ces différents récits. À cet effet, ces critiques font remarquer que si dans la culture africaine, la plupart des genres littéraires narratifs, en l'occurrence les contes et les légendes peuvent être dits par toute personne ayant des aptitudes de conteur, l'épopée pour sa part, n'admet quant à elle jamais de narrateur « profane »⁷⁷⁹. Selon Dieng et Kesteloot, ce narrateur privilégié, ou encore, « le spécialiste de l'épopée est le griot attaché à un chef »⁷⁸⁰. Valérie Thiers-Thiam, de son côté, souligne que le griot n'est pas

⁷⁷⁸ Valérie Thiers-Thiam, *À chacun son griot ! op.cit*, p. 8.

⁷⁷⁹ Lilyan Kesteloot, Bassirou Dieng, *Les épopées d'Afrique noire, op. cit*, p. 51.

⁷⁸⁰ *Ibid*, p. 55.

seulement le narrateur « spécialiste [...] du genre épique »⁷⁸¹ dans l'épopée de Soundiata. Il se trouve qu'en plus d'en être le narrateur "privilegié", le griot entretient un rapport d'interdépendance et de fondement mutuels avec l'épopée de Soundiata. Ainsi, pour Thiers-Thiam, il est impossible d'envisager l'épopée de Soundiata en dehors du griot d'une part, et de l'autre, il est également impossible d'envisager l'histoire du griot mandingue sans avoir recours à l'épopée de Soundiata car, comme elle le dit, « les deux s'entrefondent »⁷⁸².

Dès lors, il s'agit pour nous de voir comment sont représentés l'*okyeame* du royaume ashanti et le griot impérial (ou royal) mandingue dans les différentes versions de la légende de Pokou et de l'épopée de Soundiata qui constituent notre corpus.

I. L'OKYEAME : LE PORTE-PAROLE ROYAL ASHANTI

Dans les textes de notre corpus relatant la légende de Pokou, le personnage de l'*okyeame* apparaît uniquement dans le film d'animation *Pokou, princesse ashanti* d'Abel Kouamé. Ce personnage de porte-parole royal n'est évoqué ni dans la version de la légende de la reine Pokou que proposent Bernard Dadié (« La légende baoulé ») et Véronique Tadjo (*Reine Pokou, concerto pour un sacrifice*), ni dans la majorité des autres réécritures de cette légende que nous avons pu consulter⁷⁸³. Par conséquent, nous pouvons en déduire que l'absence du personnage du porte-parole royal ashanti dans la plupart des versions de

⁷⁸¹ Lilyan Kesteloot, Bassirou Dieng, *Les épopées d'Afrique noire, op. cit.*, p. 54.

⁷⁸² Valérie Thiers-Thiam, *À chacun son griot ! op.cit.*, p. 29. Toujours pour justifier cette idée, nous pouvons aussi lire à la page 23 que « la relation entre le griot et l'épopée [...] est double : traditionnellement, l'histoire ne peut être racontée que par un griot, et en même temps, l'histoire fonde le mythe du griot en mettant en scène ses caractéristiques [...]. C'est l'épopée de Soundjata qui donne sa place au griot dans la société et dans l'idéologie mandingue ».

⁷⁸³ En réalité, hormis le film d'animation *Pokou, princesse ashanti* du réalisateur Abel Kouamé, c'est dans le roman *Le sublime sacrifice*, Abidjan, Vallesse Éditions, 2012, de François d'Assise N'Dah que nous avons noté la présence de ce personnage. Dans ce roman qui est une réécriture de la légende de Pokou, le personnage du porte-parole apparaît au cours d'une mission diplomatique que Pokou, l'ambassadrice du royaume Klôdan, mène dans un royaume voisin, le royaume Sefwi. Cette mission se tient à la suite d'un incident mortel dont les répercussions entraînent la capture de trois bergers du royaume de Pokou par les Sefwis. C'est la libération de ces prisonniers que Pokou l'ambassadrice va négocier et c'est également au cours de ces négociations qu'intervient le personnage du porte-parole. Celui-ci va y jouer un grand rôle en conduisant lesdites négociations en tant que le porte-parole du roi des Sefwis, pp. 26-30.

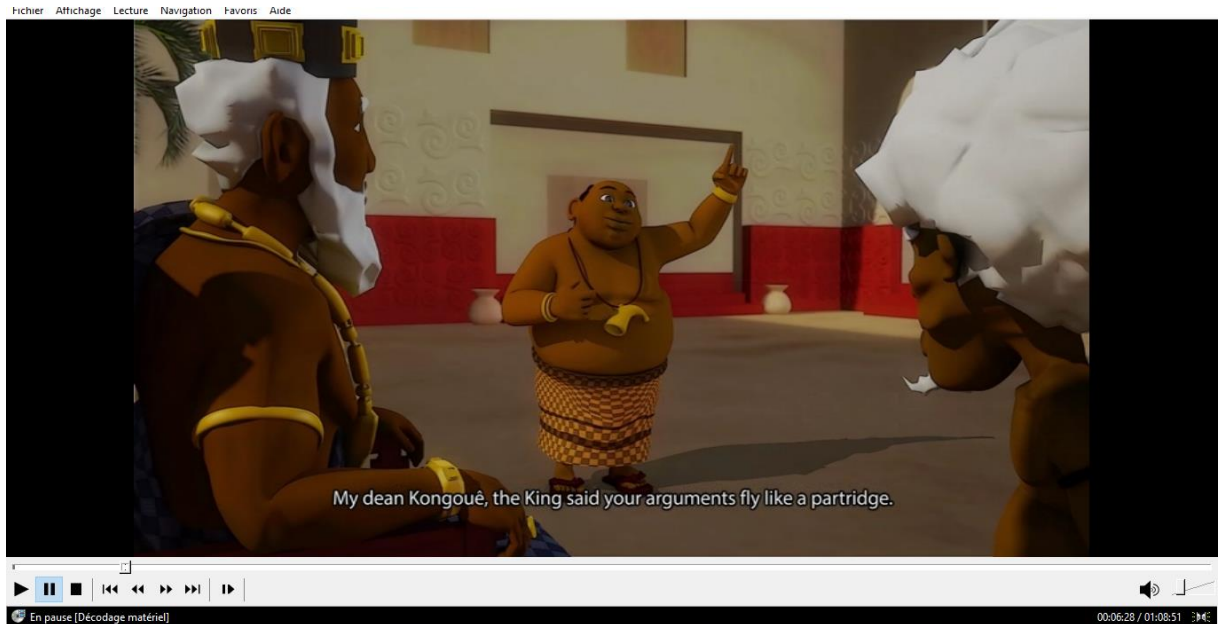
l'histoire de Pokou – ou à défaut, sa présence en tant qu'un simple personnage figurant dans la version qu'en propose Abel Kouamé – peut s'expliquer par le fait qu'avec l'histoire de la reine Pokou, nous sommes face à une légende et non à une épopée. Ce fait implique qu'il n'existe aucun lien de légitimation, voire d'interdépendance entre l'institution du porte-parole royal dans la culture ashanti et la légende de Pokou, contrairement à la relation qui lie le griot à l'épopée de Soundiata par exemple. Ainsi, autant la présence du personnage du porte-parole royal n'est pas une condition *sine qua non* à la narration et à la circulation de la légende de la reine Pokou, autant l'absence de ce dernier n'y a aucune incidence connue à ce jour.

En dépit de cette présence relativement "timide" du personnage du porte-parole royal (comparé au griot) dans la version de la légende de la reine Pokou que propose Abel Kouamé, il nous semble important de marquer un arrêt sur ce personnage nouvellement intégré dans cette légende. Le but d'une telle démarche est de comprendre les implications de ce personnage de l'*okyeame* dans cette version de la légende de Pokou. De ce fait, dans l'analyse qui suit, vu l'impossibilité de comparer le personnage de l'*okyeame* du film *Pokou, princesse ashanti* avec d'autres personnages littéraires ou filmiques d'*okyeame*, nous avons recours aux images de l'*okyeame* telles que perceptibles dans les ouvrages critiques de Kwesi Yankah et de Kofi Abrefa Busia que nous avons consulté⁷⁸⁴.

Le personnage de l'*okyeame* est absent de la séquence d'ouverture du récit filmique. C'est seulement lorsque l'intrigue semble bien ficelée, les personnages clés présentés et, les tensions entre eux sont perceptibles que, l'*okyeame* fait son entrée dans l'intrigue. Il apparaît pour la première fois dans une séquence qui dure deux minutes et cinquante-sept secondes (*Pokou, princesse ashanti*, [5mn30s-8mn-27s]), mais son temps réel d'apparition n'est que de cinquante-deux secondes (*Pokou, princesse ashanti*, [6mn27s-719s]). Cette apparition laisse voir, sur le plan physique, un personnage de taille moyenne ayant de gros yeux ronds et portant cinq tresses sur la tête. Caractérisé par un embonpoint marqué par un ventre bedonnant, il a une voix fluette et s'exprime par la scansion, comme s'il récitait un poème. Il est vêtu d'un simple morceau de pagne noué à la taille, laissant ainsi le haut du corps nu ; ses pieds sont chaussés de sandales, à chacun de ses poignets, il porte un bracelet fait d'une matière dorée – de l'or peut-être – et à son cou est accrochée une ficelle à laquelle est

⁷⁸⁴Kwesi Yankah, *Speaking for the chief : okyeame and the politics of Akan royal oratory*, *op. cit* et Kofi Abrefa Busia, *The Position of the chief in the modern political system of Ashanti : a study of the influence of contemporary social changes on Ashanti political institutions*, *op. cit*.

suspendue une médaille dorée en forme de cor, un motif qui rappelle l'*Akoban*, le symbole *Adinkra* du « volontariat ou encore de l'aptitude à l'action »⁷⁸⁵.



Photogramme descriptif de l'*okyeame* dans le film *Pokou, princesse ashanti* d'Abel Kouamé, [06mn28s].

Si cette description physique laisse voir un personnage "ordinaire", dès son apparition, le porte-parole ne laisse ni le (télé)spectateur ni les autres personnages du film indifférents tant il cristallise un fort sentiment d'intrusion. Ce sentiment va le caractériser tout au long du récit filmique. En fait, l'entrée en scène du personnage de l'*okyeame* a lieu au cours d'une séquence présentant une entrevue privée entre l'*Ashantehene* (le chef, le roi des Ashantis) et quelques membres de son conseil (*Pokou, princesse ashanti*, [5mn30s-8mn27s]). Assumant ses fonctions de porte-parole royal, il s'empresse de se faire le relais de la voix de l'*Ashantehene* en retransmettant un message de ce dernier au doyen Kongoué Bian, l'un des membres du Conseil des Anciens. Cependant, les regards surpris que tous les membres du groupe posent sur le nouveau venu suggèrent au (télé)spectateur que cette présence est inopportune. Après ces regards surpris, la question « qui es-tu ? » (*Pokou, princesse ashanti*, [6mn39s]) que lui pose l'*Ashantehene* vient confirmer la surprise du groupe de même que le sentiment d'intrusion que l'arrivée du personnage du porte-parole a pu susciter chez le spectateur. La première phrase de la réponse à cette question n'est rien d'autre qu'un *mea culpa* qui confirme que l'*okyeame* a manqué aux règles de bienséance. Dans la brève présentation qui s'en suit (*Pokou, princesse ashanti*, [6mn40s-7mn01s]), ce personnage se

⁷⁸⁵ W. Bruce Willis, *The adinkra dictionary*, op. cit, p. 66. Notre traduction.

présente comme le « porte-parole stagiaire », (*Pokou, princesse ashanti*, [6mn45s-6mn47s]), tout en insistant sur l'adjectif "stagiaire". Par contre, il ne relève ni son nom ni son prénom mais fonde son identité sur celle de son père car, il se présente uniquement comme « le fils du vieux Konan »⁷⁸⁶, (*Pokou, princesse ashanti*, [6mn50s-6mn51s]) – qui est l'actuel porte-parole de l'*Ashantehene* – qu'il a décidé de remplacer pour des raisons de santé. Par cette information relative à sa fonction, ce personnage surprenant se révèle être un *okyeame* de lignée. Mais le roi finit par lui signifier que dans le contexte qui prévaut – il est en entretien avec les membres de son conseil – les services de son porte-parole ne sont pas requis.

Cette séquence d'entrée en scène du personnage de l'*okyeame* dans le film *Pokou, princesse ashanti* d'Abel Kouamé fait voir un paradoxe entre le personnage et sa fonction. En effet, ce porte-parole royal de lignée semble ignorer certaines règles de son métier et la raison discordance serait liée au fait que ce dernier est un "porte-parole stagiaire". Mais le paradoxe demeure et s'accroît, car si cette information peut justifier les manquements du "fils du vieux Konan" concernant son métier, elle montre, dans le film d'Abel Kouamé, une image de la fonction de l'*okyeame* qui diffère de celle que propose Kwesi Yankah. En fait, la présentation du porte-parole du film *Pokou, princesse ashanti* révèle que celui-ci appartient à la catégorie que Kwesi Yankah nomme les « *hereditary akyeame* »⁷⁸⁷. Cette catégorie, comme l'indique le mot "héréditaire", désigne les porte-parole qui sont choisis au sein d'une lignée dont les membres sont prédisposés, du fait de leur appartenance à ladite lignée, à assumer la fonction de porte-parole. Toutefois, même s'ils appartiennent à une lignée de porte-parole royaux, Yankah précise que l'accession à cette fonction se fait selon le protocole particulier suivant : en cas d'indisponibilité d'un porte-parole royal de position héréditaire, « le chef [...] demande à ladite lignée de choisir un successeur approprié ; le choix est ensuite soumis à l'approbation du roi »⁷⁸⁸. Ce processus de nomination du porte-parole royal décrit par Yankah révèle que le roi y joue un rôle crucial ; il est en amont et en aval de ce choix. De plus, Kwesi

⁷⁸⁶ Vu que le personnage de l'*okyeame* d'Abel Kouamé reste anonyme tout au long du récit filmique, nous utiliserons le groupe nominal "le fils du vieux Konan", en plus des substantifs *okyeame* et porte-parole pour le désigner.

⁷⁸⁷ Kwesi Yankah, *Speaking for the chief*, op. cit, p. 86.

⁷⁸⁸ *Ibid.* Notre traduction de « *a chief is obliged to ask the particular lineage to nominate a fitting successor, subject to the chief final approval* ».

Yankah souligne qu'en tant qu'institution⁷⁸⁹ dans la culture ashanti, la fonction de porte-parole royal est sujette à une formation stricte : le « jeune *okyeame* [en formation] ne doit pas prendre une part active dans les débats publics ; il doit se former auprès des anciens porte-parole tout en participant à toutes les cérémonies officielles »⁷⁹⁰, car les

porte-parole royaux acquièrent leur savoir-faire et leur connaissance à travers une longue période de formation. [...] S'il leur manque certaines compétences au moment de leur nomination, elles seront développées grâce à une exposition continue aux rencontres formelles ainsi qu'à l'accompagnement approfondi des porte-parole royaux expérimentés⁷⁹¹.

Ce processus de désignation de même que la formation de l'*okyeame* sont en porte à faux avec de nombreuses informations que transmet la séquence de la présentation du film du "fils du vieux Konan" dans le film d'Abel Kouamé. Par exemple lorsque le personnage du porte-parole se présente tout seul à la cour royale comme le fils de l'actuel *okyeame* qui serait malade et que, puisqu'il est en stage, il vient effectuer le remplacement de son père le temps de son rétablissement. De surcroît, à la fin du récit filmique, c'est le personnage du porte-parole lui-même qui s'auto-proclame nouvel *okyeame* en chef lorsqu'il fait cette déclaration au roi : « finalement papa a pris sa retraite, il dit que la relève est assurée » (*Pokou, princesse ashanti*, [1h04mn27s-1h04mn33s]). La différence est perceptible entre les écrits de Kwesi Yankah et de Kofi A. Busia d'une part, et le film d'animation d'Abel Kouamé d'autre part, au niveau des procédures de désignation, de formation et de mise en service officielle d'un porte-parole royal. Alors que des écrits de Yankah, résulte le caractère sérieux, hiérarchisé et codifié de la classe des porte-parole royaux chez les ashantis, dans le film *Pokou, princesse ashanti*, cette fonction apparaît au spectateur comme non règlementée. Ce constat montre, non seulement des insuffisances au niveau du personnage du porte-parole royal, mais aussi un dysfonctionnement au sein de l'institution de l'*okyeame* dans le film d'Abel Kouamé.

⁷⁸⁹ John Kofi Fynn, *Asante and its neighbours, 1700-1807*, London, Longman, Evanston, Ill., Northwestern University Press, 1971, p. 32; ou encore Gerard Pescheux, *Le royaume asante, op.cit.*, p. 27. Nous entendons le mot « institution » ici dans son sens sociologique, c'est-à-dire comme un système stable et régi par des codes.

⁷⁹⁰ Kwesi Yankah, *Speaking for the chief, op.cit.*, p. 88. Notre traduction de « *juvenile okyeame [...] does not actively participate in public debate ; he is apprenticed to the olders akyeame. But, he attends all formal meetings and witnesses all ceremonies* ».

⁷⁹¹ *Ibid*, p. 86. Notre traduction de « *akyeame acquire their skills or potential over a long period of time [...] skills in traditional communication come with exposure to traditional meetings [...] if the skills in public speaking are lacking in newly installed okyeame, they may be acquired from continued exposure to formal meetings as well as closure understudying of experienced akyeame* ».

Hormis cette première apparition, le personnage du porte-parole intervient à six autres reprises dans ce film⁷⁹². Il n'est jamais isolé car il accompagne à chaque fois un groupe de personnages. Il apparaît à quatre reprises dans un groupe au sein duquel se trouve un *Ashantehene* et trois fois dans un groupe au sein duquel ce dernier est absent. Les groupes avec lesquels l'*okyeame* apparaît ne sont pas fixes, même s'il y a des personnages de ces groupes qui sont récurrents. L'*okyeame* se donne alors à voir comme un personnage qui garde une certaine autonomie tout en restant rattaché au pouvoir royal, puisqu'en dépit de sa fonction qui est censée faire de lui l'une des personnes du royaume les plus proches du roi, le "fils du vieux Konan" ne forme pas un couple avec les *Ashantehene* qu'il sert tout au long du récit filmique.

Il se dégage de cette première partie de l'analyse de l'*okyeame* du film *Pokou, princesse ashanti* que, ce personnage présente, d'entrée de jeu, de nombreuses lacunes dans sa connaissance du métier de porte-parole. Il apparaît presque toujours au sein d'un groupe sans pour autant former un duo ou même une équipe avec d'autres personnages. Il reste anonyme, ne s'identifiant que par son père tout au long du récit filmique : il est le "fils du vieux Konan". Toutefois, d'autres groupes nominaux lapidaires et des adjectifs qualificatifs péjoratifs tels que « petit » (Kongouè Bian [07mn14s]), « jeune homme » (Yao Gnamien [07mn16s]), « le gros » (Kongouè Bian [51mn06s]) sont utilisés par certains personnages pour le désigner ; contribuant ainsi à accentuer sa dépersonnalisation.

Par ailleurs, l'analyse des actes du "fils du vieux Konan" montre que celui-ci est un personnage qui agit énormément ; car chacune de ses apparitions est reliée à sa fonction. En fait, dans le film *Pokou, princesse ashanti*, le porte-parole apparaît essentiellement pour parler, pour relayer les propos du roi. Et, son désir d'assumer cette fonction tend souvent vers une obsession pour lui à tel point qu'il lui arrive parfois d'oublier qu'il ne doit l'exercer qu'en présence d'un roi, d'un chef. Par exemple, dès sa première apparition, il endosse immédiatement son rôle de porte-parole sans prendre le temps de se présenter au préalable ; lorsque le roi lui notifie que sa présence n'est pas requise, il ne se laisse pas renvoyer de sitôt et insiste pour remplir ses fonctions. Il ne cède que lorsque le ton du doyen Kongouè Bian se

⁷⁹² Les autres séquences dans lesquelles apparaît le personnage de l'*okyeame* dans le film d'animation d'Abel Kouamé sont les suivantes : deuxième apparition [08mn28s-9mn52s], la troisième apparition [33mn12s-34mn54s], la quatrième apparition [35mn35s-37mn10s], la cinquième apparition [39mn19s-40mn52s], la sixième apparition [50mn34s-51mn45s] et la septième apparition [1h02mn10s-1h05mn13s].

fait menaçant. Cette ténacité à retransmettre des propos même quand le contexte ne s'y prête pas est assez marquée chez ce porte-parole. Ainsi ce désir constant de vouloir retransmettre les propos – jusqu'à oublier parfois les fondements de son métier – peut-il-être perçu comme un refus d'inactivité. Tout se passe comme si en sa qualité de porte-parole, le "fils du vieux Konan" n'existe que par la parole.

De plus, l'analyse des talents d'orateur de l'*okyeame* du film *Pokou, princesse ashanti* fait également émerger une grande faiblesse professionnelle. Son éloquence laisse à désirer parce qu'à plusieurs reprises, il fait des erreurs au cours de cérémonies publiques très importantes. Tantôt il a des difficultés à trouver les expressions adéquates afin de « présenter élégamment le message royal »⁷⁹³ qui lui est confié. Tantôt encore, c'est son incapacité à prononcer correctement et en seule fois certains mots qui entâche l'« élégance stylistique »⁷⁹⁴ que son intervention dans ce schéma de communication ternaire est censée donner au "message royal". Et, tous ces "balbutiements" dégradent la qualité des prestations du "fils du vieux Konan". À titre illustratif, nous transcrivons ici deux messages de l'*Ashantehene* suivis des retransmissions faites par l'*okyeame*. Le premier est tiré de la séquence de la cinquième apparition du porte-parole dans le récit filmique. Dans cette séquence, l'*okyeame* est chargé d'annoncer ce décret du roi au peuple réuni sur la place publique : « tous les commerçants de la ville de Kumasi doivent verser la moitié de leur recette au roi pour l'effort de guerre », (*Pokou, princesse ashanti*, [40mn22s-40mn29s]). Voici le message que livre l'*okyeame* au peuple « c'est un message de l'*Ashantehene* Ofroin Sran : désormais, tous les commerçants qui sont sur le marché de Kumasi vont recevoir la moitié de leur recette chez le roi », (*Pokou, princesse ashanti*, [40mn05s-40mn14s]). Le second exemple illustrant les difficultés de transmission de l'*okyeame* se trouve à la fin du film, dans l'avant-dernière séquence. Le roi Ofroin Sran prend conscience que le début de son règne a été despotique, il décide de se racheter en prenant la décision suivante « qu'on libère tous ceux qui ont été injustement arrêtés et que tous les torts faits soient réparés », (*Pokou, princesse ashanti*, [1h03mn45s-1h03mn52s]). La version que propose le "fils du vieux Konan" de cette décision est celle-ci : « l'*Ashantehene* a parlé : "libérez la justice et rendez les prisonniers à ceux qui ont été spoliés... ou l'inverse" », (*Pokou, princesse ashanti*, [1h03mn53s-1h04mn05s]). En fait, bien

⁷⁹³Kwesi Yankah, *Speaking for the chief*, op.cit, p. 100. Notre traduction de « *royal message should be presented in elegance* ».

⁷⁹⁴ *Ibid.* Notre traduction de « *the stylistic elegance* ».

souvent, au lieu d'embellir les propos de l'*Ashantehene*, il les dépare plutôt ; s'éloignant par la même occasion de l'essence de son art qui, selon Kwesi Yankah, consiste à « faire preuve de créativité [en] améliorant la rhétorique des paroles du chef »⁷⁹⁵.

En outre, lors de l'exercice de ses fonctions dans le film d'Abel Kouamé, nous notons un fait important concernant l'*okyeame*. Le "fils du vieux Konan" n'affiche pas les symboles traditionnels liés à ses fonctions. En effet, Kwesi Yankah explique que :

dans la culture ashanti, [...] tel qu'il prévaut jusqu'à ce jour [les symboles des *akyeame*⁷⁹⁶ sont] des bâtons couverts de feuilles d'or ou d'argent portant souvent un dessin traduisant un proverbe ou représentant un symbole d'autorité⁷⁹⁷.

Ces bâtons sont indispensables au porte-parole lorsque celui est en fonction selon Yankah qui souligne également que « le porte-parole royal doit *toujours tenir* ce genre de bâtons dans sa main gauche lorsqu'il ou elle est en situation d'énonciation officielle »⁷⁹⁸, car ils symbolisent l'« autorité et la substitution »⁷⁹⁹. Ainsi ce bâton, en tant que symbole de l'*okyeame*, joue-t-il un rôle capital surtout dans le cadre de la situation de communication dans laquelle intervient le porte-parole. C'est ce bâton qui lui confère la légitimité pour intervenir dans le schéma de la discussion royale tripartite. L'absence de ce "symbole d'autorité", de même que l'accumulation des erreurs énumérées plus haut posent la question de la légitimité du personnage du porte-parole royal – et de manière générale, celle de l'institution de l'*okyeame* – dans le film *Pokou, princesse ashanti*.

D'ailleurs, la légitimité du "fils du vieux Konan", en tant que porte-parole royal, se pose également lorsque nous nous intéressons à ses rapports avec les autres personnages,

⁷⁹⁵ Kwesi Yankah, *Speaking for the chief*, op.cit, p. 3. Notre traduction de «*for enhancing the rhetoric of the words the chief has spoken*».

⁷⁹⁶ Pluriel du mot *okyeame*.

⁷⁹⁷ Kwesi Yankah, *Speaking for the chief*, op.cit, p. 31. Notre traduction de «*in Ashanti [...], as prevails to this day, it was a staff covered in gold or silver leaf, often bearing a proverbial design or depicting a symbol of authority*».

⁷⁹⁸ *Ibid*, p. 34. Cette affirmation de Kwesi Yankah est confirmée par Denys Ferrando-Durfort dans *Pokou, la fondatrice*, op.cit, p. 11. Il souligne que « nul ne s'adresse [au chef, au roi] directement et il [le chef, le roi lui-même] utilise, pour communiquer, *des porte-parole tenant de cannes à crosses dorées, ornées de motifs* ». Nous soulignons les expressions en italique.

⁷⁹⁹ *Ibid*, p. 34. Notre traduction de «*a symbol of authority and surrogation*». Nous soulignons l'expression en italique. Par le mot "substitution" il faut entendre ici que le message que véhicule le porte-parole royal n'est pas le sien, même s'il y ajoute du sien en l'embellissant et en l'étoffant, ce message reste fondamentalement celui du roi.

notamment avec les membres du "Conseil des Anciens". Toujours selon les définitions que Yankah et Busia donnent de l'*okyeame*, ce dernier fait partie intégrante du cercle des personnes proches du pouvoir royal, ces personnes influentes et respectées de la société traditionnelle ashanti⁸⁰⁰. Kwesi Yankah souligne que l'*okyeame* bénéficie de nombreux « avantages professionnels découlant de sa très grande proximité avec le roi »⁸⁰¹ parmi lesquels une « immunit[é] contre les agressions physiques et verbales, car toute agression dirigée vers lui est considérée comme adressée au roi / au chef »⁸⁰² qu'il sert. Pourtant, cette image du porte-parole royal en tant qu'une personne de rang du royaume ashanti n'est nullement celle qui se dégage du porte-parole royal du film d'Abel Kouamé. En lieu et place d'un personnage respectable et respecté, le spectateur se retrouve face à un personnage sujet à un manque de respect et de considération qui se traduit par les brimades qu'il subit quotidiennement. Le "fils du vieux Konan" se fait plusieurs fois rabrouer par le notable Kongouè Bian aussi bien lors d'entretiens privés qu'au cours des rencontres officielles, (*Pokou, princesse ashanti*, [07mn12s-07mn14s], [33mn49s-34mn04s]). Il se fait violemment bousculer et reçoit même des coups de la part de ce même personnage ainsi que de son fils Kouadio Tê, (*Pokou, princesse ashanti*, [40mn15s-40mn16s]) pendant des missions officielles. Kongouè Bian le surnomme "le gros", un terme péjoratif traduisant le mépris qu'il a pour lui. De plus, en dépit de sa fonction de porte-parole royal, le "fils du vieux Konan" se fait souvent exclure sans ménagement des réunions du "Conseil des Anciens".

Cette manière d'être traité, de même que la posture qu'il adopte lui-même tout au long du film, posent plus le "fils du vieux Konan" en amuseur public qu'en porte-parole royal. En effet, il n'a pas les compétences ni l'autorité naturelle de l'*okyeame*. Bien au contraire, le porte-parole royal du film *Pokou, princesse ashanti* se présente plutôt sous les traits d'un personnage burlesque doublé d'un poltron qui se laisse intimider par le premier personnage venu, ou qui s'éclipse à la première difficulté. Nous sommes bien loin de l'image du porte-parole royal comme l'homme de confiance du roi dans la culture ashanti tel que le décrit Kwesi Yankah. L'une des conséquences de tous ces manquements peut se percevoir dans la fusion qui survient vers la fin du récit filmique entre l'*okyeame* et le *dawurubofu*. Ce crieur

⁸⁰⁰ Voir aussi Robert S. RATTRAY, *Ashanti Law and Constitution*, op.cit, p. 77.

⁸⁰¹ Kwesi Yankah, *Speaking for the chief* op. cit, p. 106. Notre traduction de « the professional benefits accruing to him from his proximity with the chief. »

⁸⁰² *Ibid*. Notre traduction de « he is immune from physical or verbal assault, for any attack on him is construed as an attack on the chief. »

public chargé de transmettre au peuple certaines informations royales le concernant directement, telles que les décrets relatifs aux « taxes [et autres] efforts communs »⁸⁰³. Cette fusion-dissolution entre les missions de l'*okyeame* et celles du *dawurubofo* intervient au cours de la séquence dans laquelle le personnage du porte-parole royal fait sa cinquième apparition, (*Pokou, princesse ashanti*, [39mn19-40mn52s]) mais la scène de la fusion-dissolution dure quant à elle trente secondes [39mn45s-40mn15s.]. Au cours de cette séquence, le "fils du vieux Konan", l'*okyeame*, est accompagné de Kouadio Tê, le nouveau général de l'armée ashanti ainsi que de quelques soldats. Il est chargé d'aller annoncer aux villageois réunis sur la place du marché, la mise en place d'une nouvelle taxe pour « l'effort de guerre », (*Pokou, princesse ashanti*, [40mn22s-40mn29s]).

Cette tâche, selon Yankah, n'est pas dévolue au porte-parole royal dans la société ashanti, mais plutôt à cet autre acteur du système de communication traditionnel ashanti qu'est le *dawurubofo*. Tout comme l'*okyeame*, le *dawurubofo* se fait le relais du roi, mais contrairement à l'*okyeame*, qui parle exclusivement en la présence des rois et pour eux lors des rencontres et missions officielles, le *dawurubofo*, pour sa part, est juste un « crieur public »⁸⁰⁴ ; son domaine d'intervention, qui se situe en dehors des cours royales, reste les « rues »⁸⁰⁵ des « quartiers »⁸⁰⁶. Le *dawurubofo* n'a ni la notoriété ni le rang social de l'*okyeame* et, c'est à lui qu'il revient de transmettre les informations relatives aux taxes. Ainsi, lorsque le "fils du vieux Konan" se rend sur la place du marché pour relayer ces informations en rapport avec cette nouvelle taxe, il sort du cadre des rencontres royales et / ou des missions royales officielles dans lesquelles il est censé exercer ses fonctions. Ce faisant, l'*okyeame* du film *Pokou, princesse ashanti* passe littéralement du statut d'*okyeame* (porte-parole royal) à celui de *dawurubofo* (crieur public). Il incarne, par la même occasion, deux identités différentes, deux fonctions dont les prérogatives sociales s'opposent.

Cette représentation du personnage du porte-parole royal ashanti dans le film *Pokou, princesse ashanti* d'Abel Kouamé laisse voir une image diamétralement opposée à celle véhiculée par les écrits critiques de Kwesi Yankah et de Kofi Abrefa Busia. Par contre, même

⁸⁰³ Kwesi Yankah, *Speaking for the chief*, *op.cit*, p. 63.

⁸⁰⁴ *Ibid.*

⁸⁰⁵ *Ibid.*

⁸⁰⁶ *Ibid*, p. 62.

s'il présente de nombreuses lacunes en tant que porte-parole royal, "le fils du vieux Konan" maîtrise certains aspects de l'art oratoire ashanti. Il n'ignore pas, dans l'exécution de ses fonctions, l'importance de "codes" tels que l'usage des « remarques de soutien »⁸⁰⁷ qui sont des interjections fonctionnant comme des « "réponses" en performance »⁸⁰⁸, dont le but est de montrer à l'interlocuteur de celui qui les utilise que ce dernier est attentif à son message. Il a aussi une bonne maîtrise des « marques de politesse »⁸⁰⁹ qui se traduisent par la déclinaison des titres traditionnels ou encore des titres honorifiques de la personne à qui il s'adresse⁸¹⁰.

II. DE BALLA FASSÉKÉ À BALLA : TRANSFORMATION INTERMÉDIALE DU PERSONNAGE DU GRIOT ROYAL DE L'ÉPOPÉE DE SOUNDIATA

L'analyse comparée du personnage du griot dans *Soundjata ou l'épopée mandingue* de Djibril Tamsir Niane (Balla Fasséké) et dans *Soundjata Keïta, le réveil du lion* du réalisateur Abel Kouamé (Balla) montre que celui-ci occupe une place importante dans le récit en dépit des divergences qu'on peut noter d'une version à une autre.

Dans *Soundjata ou l'épopée mandingue* de Niane, la première apparition du personnage du griot Balla Fasséké est placée dans un contexte bien précis. En effet, le griot intervient, pour la toute première fois, dans le récit, au cours d'une scène où le roi Naré Maghan, le père de Soundjata, le présente à son fils et successeur. Cette scène de présentation offre de nombreuses informations sur le nouveau personnage. Le roi présente le griot à son fils par ces mots :

[Soundjata] je me fais vieux, bientôt je ne serai plus parmi vous ; mais avant que la mort ne m'enlève, je vais te faire le cadeau que chaque roi fait à son successeur. Au Manding chaque prince a son griot : le père de Doua a été le griot de mon père, Doua est mon griot ; le fils de Doua, Balla Fasséké que voici sera ton griot. Soyez dès ce jour des amis inséparables : par sa bouche, tu apprendras l'histoire de tes ancêtres, tu apprendras l'art de gouverner le Manding selon les principes que nos ancêtres nous ont légués. (*Soundjata ou l'épopée mandingue*, p. 39-40).

⁸⁰⁷ Kwesi Yankah, *Speaking for the chief*, op.cit, p. 62, p. 21. Notre traduction de «supportives responses». Lire aussi les pages 19 à 24.

⁸⁰⁸ *Ibid*, p. 19. Notre traduction de «"answering" in performance».

⁸⁰⁹ *Ibid*, p. 54. Notre traduction de «terms of politeness».

⁸¹⁰ *Ibid*, pp. 53-56.

Ce relevé textuel vient doublement légitimer Balla Fasséké dans le récit. D'une part, il révèle que ce dernier est le descendant d'une famille de griots attachée à la famille royale : depuis trois générations sa famille est au service de celle du roi Naré Maghan. D'autre part, il consigne que ce griot est officiellement mis au service de Soundiata avec des fonctions bien définies. C'est par lui, par "sa bouche" que Soundiata « apprendra [...] l'histoire de [s]es ancêtres » (*Soundjata ou l'épopée mandingue*, p. 40). C'est Balla Fasséké qui est chargé d'instruire le prince Soundiata. Il doit construire et nourrir l'érudition de ce dernier en lui transmettant son savoir.

En plus de cette instruction qui revêt un caractère social car portant essentiellement sur ce qu'on pourrait nommer l'histoire "ancestrale" de la lignée royale à laquelle appartient Soundiata, Balla Fasséké est également chargé de la formation politico-diplomatique de Soundiata. Il doit préparer son jeune "élève" à assumer ses futures charges royales. Il doit lui apprendre l'art de la gouvernance selon la vision du monde mandingue. C'est à Balla Fasséké qu'est échue la charge de faire du jeune Soundiata, un authentique roi du Manding, c'est-à-dire un roi qui gouverne « selon les principes [de ses] ancêtres » (*Soundjata ou l'épopée mandingue*, p. 40). De surcroît, il n'y a pas que le caractère solennel de cette présentation du personnage du griot qui fait de lui un personnage important dans le récit. L'imaginaire social dans lequel s'inscrit le griot renforce le fait qu'il est un personnage particulier au sein de la culture mandingue. Cela est visible à travers cette phrase du roi Naré Maghan à Soundiata : « avant que la mort ne m'enlève, je vais te faire le cadeau que chaque roi fait à son successeur » (*Soundjata ou l'épopée mandingue*, p. 39). À travers cette déclaration, le griot est présenté comme un présent d'une valeur inestimable. Il est le cadeau de la transition d'un souverain à un autre et c'est de lui que dépend la réussite ou l'échec du règne du roi qu'il est appelé à servir. Ainsi, dans *Soundjata ou l'épopée mandingue*, dès sa première apparition, Balla Fasséké est nommé, sa généalogie est exprimée et sa fonction ainsi que son rôle au sein de l'histoire sont clairement définis.

La version filmique de l'épopée de Soundiata intitulée *Soundjata Keïta, le réveil du lion* que propose le réalisateur Abel Kouamé n'accorde pas cette légitimité au personnage du griot. Balla y apparaît dès les premières secondes du film et il se trouve aux côtés du personnage principal, Soundiata. Cette première apparition laisse voir un personnage

singulier. En effet, Balla est vêtu d'un boubou⁸¹¹ brun, sa tenue est assortie d'une énorme coiffe qui lui couvre toute la partie supérieure de la tête, masquant les deux tiers de son visage.



Photogrammes présentant Balla. Extraits du film *Soundiata Keïta, le réveil du lion* d'Abel Kouamé. [03mn19s] pour le premier photogramme et [5mn41s] pour le second photogramme.

Avec un visage aussi dissimulé, Balla peut être perçu comme un personnage physiquement incomplet. En effet, le visage est l'une des parties du corps qui permet d'identifier un individu, car il est unique et comporte des signes particuliers qui sont spécifiques à chaque individu⁸¹². Pendant cette scène d'exergue qui dure deux minutes et quarante-quatre secondes, (*Soundiata Keïta, le réveil du lion*, [2mn19s-5mn03s]), les mots qui sont employés pour désigner le griot sont : « bout d'homme », (*Soundiata Keïta, le réveil du lion*, [3mn15s]), « le petit homme », (*Soundiata Keïta, le réveil du lion*, [04mn35s]) ainsi que les pronoms personnels « tu », (*Soundiata Keïta, le réveil du lion*, [4mn56s]) et « toi », (*Soundiata Keïta, le réveil du lion*, [4mn58s]). Par ce visage très couvert et ces désignations tantôt péjoratives tantôt neutres, l'identité du personnage du griot reste cachée aux spectateurs au moment de sa première apparition. Ce n'est qu'à la cinquième minute et trente-huitième seconde (*Soundiata Keïta, le réveil du lion*, [5mn30s]) du film que le griot est clairement désigné par son prénom. C'est la reine Sogolon, la mère de Soundiata, qui l'appelle par le prénom « Balla », pour la première fois. Tout au long du film, il est essentiellement désigné par cet unique prénom⁸¹³ ainsi que par le substantif "griot" auxquels s'ajoutent divers

⁸¹¹ Longue tunique de toile, taillée dans un seul tissu.

⁸¹² Hormis dans certains cas exceptionnels tels que les jumeaux et les sosies. C'est sûrement à ce titre qu'il est d'ailleurs la seule partie du corps qui apparaît sur les documents d'identité officiels.

⁸¹³ Ainsi, dans la suite de l'analyse, l'emploi du prénom "Balla" fait référence au film tandis que l'emploi du nom complet "Balla Fasséké" fait référence au livre.

compléments de noms ainsi que les pronoms personnels ou compléments de la deuxième personne du singulier. L'utilisation de ces pronoms est exclusivement le fait de Soundiata qui n'appelle jamais Balla par son nom durant tout le film. Le patronyme du griot Balla n'est nulle part révélé et aucune affiliation familiale n'est exprimée à son sujet. Balla évolue dans le film en dehors de tout cadre familial. La seule relation d'appartenance concernant Balla mise en valeur dans le film d'Abel Kouamé est relative à sa fonction sociale : il est un griot, celui de Soundiata Keïta ; il lui appartient. Cette proximité avec Soundiata, grâce à sa fonction de griot, semble surpasser toutes les autres relations sociales de Balla, notamment celle de la famille. Cela se justifie par le fait que, lorsque Balla prend à trois reprises la parole pour s'auto-désigner, il fait essentiellement référence à cette fonction qui le lie à Soundiata en employant le substantif "griot" (*Soundiata Keïta, le réveil du lion*, [30mn 22s]) et deux fois l'expression « le griot de Soundiata Keïta » (*Soundiata Keïta, le réveil du lion*, [1h05mn06s] et [1h05mn26s]).

Même si cette affiliation de Balla à Soundiata dans le film d'Abel Kouamé paraît très intense et que Balla lui-même ne s'identifie qu'à travers elle, il précise néanmoins dans la séquence de la mort du roi Naré et la guérison miraculeuse de Soundiata que cette filiation n'est en rien familiale ; mais qu'au contraire, elle est strictement professionnelle. En effet, dans cette séquence, la reine Sassouma, la première femme du roi Naré, après s'être alliée au roi Soumangourou Kanté, l'ennemi du royaume de Niani, empoisonne son époux. À la suite de cet acte, elle exige, sous la menace de l'armée de Soumangourou, l'intronisation immédiate de son fils Dankara sur le trône à la place de Soundiata qui est le choix du défunt roi. Alors que ces questions de succession tendent au drame car la reine Sassouma déclare que tous ceux qui s'opposeraient à sa volonté seraient éliminés, Balla ne souhaitant pas être au cœur des affrontements, fait la proposition suivante aux deux parties en conflit : « le griot peut vous laisser en famille. Hein ?! » (*Soundiata Keïta, le réveil du lion*, [28mn57s-34mn02s]). Par cette déclaration, Balla montre clairement qu'il est une personne extérieure à la famille de Soundiata en dépit de son grand attachement à ce dernier.

Ainsi, dans le film *Soundiata Keïta, le réveil du lion* d'Abel Kouamé, Balla n'a pas de généalogie ; aucun rattachement familial ne lui est attribué. Les seuls éléments qui permettent de le distinguer sont son prénom et sa fonction. Dans le livre *Soundjata ou l'épopée mandingue* de Niane en revanche, le lien familial est omniprésent et se perçoit dans la désignation du personnage du griot. Ce dernier n'y est presque jamais désigné par son seul

prénom "Balla". Celui-ci est presque toujours suivi de son patronyme "Fasséké". Seul Soundiata le désigne, une seule fois, par son prénom. Cette récurrence du patronyme dans la désignation du personnage du griot dans le livre de Niane, vient renforcer son insertion et son appartenance à une structure familiale bien précise. Elle corrobore sa généalogie dressée par le roi Naré lors de la séance de présentation citée ci-dessus (*Soundjata ou l'épopée mandingue*, pp. 39-40). En outre, les griots constituant une caste, la généalogie est un élément essentiel car, les liens familiaux contribuent à la fois à la reconnaissance des membres et précise leur rang dans la caste. En étant ainsi privé de tout lien familial, Balla, le griot du film d'Abel Kouamé se présente comme un griot à la légitimité fragile, voire discutable, tandis que Balla Fasséké, le griot de la version romanesque *Soundjata ou l'épopée mandingue* de Niane, est valorisé par sa légitimité constamment rappelée au fil du récit à travers son patronyme et sa famille.

Par ailleurs, autant dans le film *Soundjata Keita, le réveil du lion* d'Abel Kouamé que dans l'épopée romancée *Soundjata ou l'épopée mandingue* de Djibril Niane, le personnage du griot apparaît fréquemment et est très souvent en compagnie du personnage principal, Soundiata. C'est ainsi que dans le film d'Abel Kouamé, Balla apparaît environ treize fois en compagnie de Soundiata contre quatre apparitions solitaires et dans la version romanesque de Niane, Balla Fasséké apparaît douze fois aux côtés de Soundiata contre deux apparitions solitaires⁸¹⁴. Cette omniprésence du griot aux côtés de Soundiata – dans les deux versions citées ci-dessus – fait que ces deux personnages (Soundiata et son griot) finissent par former un duo. Toutefois, la configuration que prend ce duo diffère de la version romanesque à la version filmique. Si dans ces deux versions, Soundiata et son griot sont ensemble presque tout au long des récits romanesque et filmique, les liens qui les unissent ne sont pas du même ordre lorsque l'on passe du récit romanesque au récit filmique. Dans la version romanesque de Niane, lorsqu'il les présente l'un à l'autre, le roi Naré Maghan – le père de Soundiata – demande aux deux garçons d'être des « amis inséparables » (*Soundjata ou l'épopée mandingue*, p. 39) et, la relation qu'entretiennent Balla Fasséké et Soundiata semble matérialiser ce souhait. En effet, Balla Fasséké veille sur Soundiata, il prend une part active dans l'éducation du jeune prince ; il l'aide à se construire en tant qu'individu et futur souverain (*Soundjata ou l'épopée mandingue*, p. 48-50). Le texte précise d'ailleurs que, Balla Fasséké est « comme un ange gardien » pour Soundiata (*Soundjata ou l'épopée mandingue* p.

⁸¹⁴ Voir les annexes 3 et 4 de cette partie.

50). Dès lors, l'une des conséquences de cet investissement de Balla Fasséké dans la vie de Soundiata – au moment où ce dernier est la risée de tout le royaume à cause de son handicap – est qu'il s'instaure une grande confiance entre les deux personnages. De ce fait, leur relation va au-delà de celle d'un simple duo ; ils sont intrinsèquement liés, au point d'être comparables aux deux faces d'une pièce ou d'une médaille.

Plus que la tristesse et la colère qui les animent lorsque Balla Fasséké est enlevé à Soundiata, ce sont leurs retrouvailles qui illustrent cette idée. Non seulement, le narrateur précise que la joie qui animait Soundiata lors de ces retrouvailles résidait en ce que ce dernier « avait maintenant le chanfre qui, par sa parole, devait perpétuer sa mémoire » (*Soundjata ou l'épopée mandingue*, p. 108). Mais encore, il rajoute que, sans Balla Fasséké, les actions de Soundiata ne pourraient atteindre la portée escomptée ; Balla Fasséké renchérit : « O fils de Sogolon, je suis la parole et toi l'action, maintenant ton destin commence » (*Soundjata ou l'épopée mandingue*, p. 108). Cette déclaration de Balla Fasséké, vient corroborer l'idée des deux faces d'une pièce de monnaie ou d'une médaille évoquée plus haut. L'épopée de Soundiata peut dès lors être perçue comme la somme des actions de Soundiata et la perpétuation de celles-ci à travers la parole de Balla Fasséké. Ainsi, plus qu'un simple duo, dans la version romanesque de Niane, Soundiata et Balla Fasséké forment un couple, une équipe dans laquelle chacun joue un rôle crucial. Ils sont unis par un lien commun qui est celui de faire de Soundiata un roi ayant une grande renommée. C'est pourquoi ils entretiennent une grande "complicité" qui se traduit par le rôle de confident et de conseiller que joue Balla Fasséké auprès de Soundiata tout au long du récit romanesque de Niane. Les avis du griot sont pris en compte par Soundiata, ses encouragements redonnent du courage au héros et ses conseils aident ce dernier dans ses prises de décisions.

Par contre, dans le film d'animation *Soundiata Keïta, le réveil du lion* d'Abel Kouamé, cette complicité entre ces deux personnages est quasiment inexistante. Soundiata et Balla ne partagent rien. Ou plutôt, Soundiata ne partage rien avec Balla. Le héros érige entre son griot et lui une barrière qui fait de Balla un simple compagnon. Par exemple, Soundiata refuse catégoriquement que Balla l'accompagne dans le lieu secret où il s'entraîne pour être un soldat. Et, lorsque Balla s'entête à l'y rejoindre, Soundiata n'hésite pas à lui faire ce reproche : « je t'ai déjà dit de ne pas venir ici. Non ?! » (*Soundiata Keïta, le réveil du lion*, [10mn41s-10mn45s]). De plus, dans ce récit filmique, il n'existe aucune scène où Soundiata et Balla ont une discussion au cours de laquelle le héros fait état de ses projets ou même de

ses états d'âme à son griot. Bien au contraire, lorsque dans des moments de doute ou face à des choix difficiles (*Soundiata Keïta, le réveil du lion*, [23mn-37s-24mn10s] et [52mn27s-53mn20s]), Balla avance un avis ou un conseil, le regard noir de Soundiata, ou des répliques telles que : «tu ne dis pas un mot si tu veux rester ici » (*Soundiata Keïta, le réveil du lion*, [52mn32s-52mn34s]), qu'il lui adresse sont suffisants pour faire comprendre au griot que son avis n'est ni requis ni d'aucune utilité⁸¹⁵. Dans la version filmique d'Abel Kouamé, loin de former une équipe, il n'y a qu'une juxtaposition des personnages de Soundiata et du griot Balla. Ce qui nous amène à en déduire que le côté grotesque de Balla tient lieu de faire-valoir à Soundiata. Par conséquent, dans la version romanesque de Djibril Tamsir Niane, Balla Fasséké et Soundiata sont présentés comme deux personnages complémentaires tandis que dans le film d'Abel Kouamé, Soundiata est certes le héros, mais Balla n'est rien moins que son comparse.

En plus, aussi bien dans la version romanesque de Niane que dans la version filmique d'Abel Kouamé, les apparitions du duo⁸¹⁶ formé par Soundiata et son griot se font à des moments spécifiques des différents récits romanesque et filmique. Ils sont ensemble lors des événements marquants de la vie du personnage principal et de sa famille. Dans les deux versions, le personnage du griot est présent lorsque Soundiata (ou /et sa famille) est (sont) victime(s) de méchanceté et de moqueries à cause de l'infirmité dont souffre ce dernier. Par exemple, dans *Soundiata Keïta, le réveil du lion* d'Abel Kouamé, Balla est aux côtés de Soundiata lorsque Dankaran le fait tomber de cheval, (*Soundiata Keïta, le réveil du lion*, [3mn-12s-3mn52s]). Il est également présent dans la séquence où la reine Sogolon se fait insulter et humilier par la reine Sassouma, (*Soundiata Keïta, le réveil du lion*, [5mn08s-5mn51s]) ; cette scène d'humiliation se retrouve aussi dans le livre *Soundjata ou l'épopée mandingue* (p. 43) et Balla Fasséké y assiste. Le personnage du griot est présent, dans les deux versions, lors de la guérison miraculeuse du héros ainsi que lors de la révélation du secret de l'invincibilité de Soumangourou Kanté, le grand ennemi de Soundiata. D'ailleurs, tout au long du combat qui oppose Soundiata à Soumangourou Kanté, le personnage du griot

⁸¹⁵ Alors que Soundiata reste sensible aux avis de certains personnages entre autres sa mère, son grand-père ainsi que son oncle maternels.

⁸¹⁶ En dépit de la divergence des relations entre le griot et le héros, telles que soulignées dans le paragraphe précédent, dans un souci d'économie et de fluidité de notre propos, nous utilisons les substantifs : « duo » et « couple » pour les désigner dans la suite du travail, peu importe qu'il s'agisse du livre ou du film.

est présent et assiste à la victoire de Soundiata⁸¹⁷. Seule la scène finale qui sacre Soundiata empereur diffère d'une version à l'autre. Si dans le livre de Niane, Balla Fasséké y est présent comme le « grand maître des cérémonies » (*Soundjata ou l'épopée mandingue*, p. 134), dans la version filmique d'Abel Kouamé, Balla est absent du champ de la caméra.

Cette présence (presque) systématique du personnage du griot aux côtés du héros peut être perçue comme un moyen de renforcer la légitimité de la fonction d'historien du griot. En effet, parmi toutes les fonctions attribuées au griot – notamment au griot royal ou impérial – figure celle d'historien. En remplissant cette fonction, le griot composerait l'Histoire de sa société par la collecte des faits historiques. Mais ces faits historiques ne trouvent de valeur (aussi bien aux yeux de celui qui les raconte que de son auditoire) que dans leur caractère incontestable. Et, l'un des actes dans lesquels pourrait résider la véracité des propos du griot est le témoignage, selon le sens étymologique du terme. Ainsi, en étant présent lors des faits et événements marquants de la vie de celui qu'il sert, Soundiata en l'occurrence, le griot se fait le témoin oculaire de l'Histoire qu'il perpétuera. Balla Fasséké l'explique d'ailleurs à Soundiata dans *Soundjata ou l'épopée mandingue*. La veille du combat décisif entre Soundiata et Soumangourou Kanté, une veillée d'armes est organisée en vue de galvaniser l'armée de Soundiata. Au cours de celle-ci, Balla Fasséké prend la parole pour raconter l'histoire du Mandingue, essentiellement composée à partir des exploits des différents rois qui se sont succédé sur le trône. Cette histoire – selon Balla Fasséké – se transmet de génération en génération au sein de sa famille depuis que cette dernière est au service de la famille royale de Soundiata. Et, ce récit familial est mis à jour à chaque génération par le griot du roi en exercice. Balla Fasséké termine son récit en interpellant Soundiata :

je t'ai dit ce que les générations futures apprendront sur tes ancêtres, mais que pouvons-nous raconter à nos fils, afin que ta mémoire reste vivante, qu'aurons-nous à enseigner de toi à nos fils ? Quels exploits sans précédents, quelles actions inouïes, par quels coups d'éclat nos fils regretteront-ils de n'avoir pas vécu au temps de Soundjata ? (*Soundjata ou l'épopée mandingue*, p. 116).

À cette question adressée à Soundiata, Balla Fasséké répond lui-même : « ne me réponds plus par ta bouche, demain *montre-moi* dans la plaine de Krina ce que tu veux que je

⁸¹⁷ La guérison de Soundiata : voir p. 45-46 pour la version de Niane et [28mn55s-34mn02s] pour la version d'Abel Kouamé. La révélation du secret de l'invincibilité de Soumangourou Kanté, voir : p. 106-110 pour le livre et [58mn35s-59mn49s] pour le film. Pour le combat final et la victoire de Soundiata, voir : p. 114-126 pour le livre et [1h03mn58s-1h012mn03s] pour le film.

raconte⁸¹⁸ aux générations à venir » (*Soundjata ou l'épopée mandingue*, p. 116). Dans cette réponse de Balla Fasséké peut se lire le procédé par lequel se fait la perpétuation de l'Histoire du Manding de même que les conditions de l'ajout d'un nouveau chapitre à celle-ci. À travers sa réponse dans laquelle il en appelle à des actes concrets, Balla Fasséké souligne que l'histoire que raconte le griot n'est pas qu'une fable. Être le témoin oculaire des faits qu'on transmet se présente, selon les dires de Balla Fasséké, comme un élément très important pour la fonction d'historien des griots. Le témoignage oculaire pourrait même être perçu comme une condition *sine qua non* à la mise à jour de l'Histoire. Alors, c'est peut-être cette recherche permanente de la vérité qui justifie l'omniprésence du griot auprès de son maître dans les deux versions de l'épopée de Soundjata ici étudiées.

Bien que dans ces deux versions de l'histoire de Soundjata, le personnage du griot est très proche de celui du héros, la version romanesque de Niane traduit une plus grande prérogative accordée à Balla Fasséké. Ce constat est perceptible dans des scènes qui se trouvent seulement dans ladite version romanesque⁸¹⁹. En effet, dans *Soundjata ou l'épopée mandingue*, à trois reprises, Balla Fasséké se trouve être l'unique témoin de certains actes de la vie de Soundjata après sa victoire sur Soumangourou Kanté⁸²⁰. Il accompagne Soundjata en des lieux où ce dernier est supposé aller tout seul. Par exemple, après sa victoire sur Soumangourou Kanté, Soundjata attaque et détruit le royaume Sosso (le royaume du vaincu). Il laisse le soin à son armée de s'occuper de la destruction de la ville et de la captivité des esclaves et part avec Balla Fasséké pour détruire les nombreux fétiches présents dans la chambre du roi vaincu (*Soundjata ou l'épopée mandingue*, p. 125). Aussi, après la destruction du royaume Sosso, Soundjata se lance dans une entreprise de conquête d'autres royaumes en vue d'agrandir le sien. C'est dans cette perspective qu'il décide d'attaquer la ville de Kita. Mais le choix de cette ville est également motivé par le désir de Soundjata d'affermir son autorité en buvant « l'eau magique » (*Soundjata ou l'épopée mandingue*, p. 129) d'une « mare mystérieuse » (*Soundjata ou l'épopée mandingue*, p. 128) qui s'y trouve. Le récit souligne la présence de « Balla Fasséké, habillé en grand griot, chevauch[ant] à côté de [Soun]Djata » (*Soundjata ou l'épopée mandingue* p. 118) lors de l'attaque de la ville de Kita. Il est

⁸¹⁸ Nous soulignons les mots en italique.

⁸¹⁹ Nous rappelons que notre étude comparative porte ici essentiellement sur le roman *Soundjata ou l'épopée mandingue* de Djibril T. Niane et le film *Soundjata, le réveil du lion* du réalisateur Abel Kouamé.

⁸²⁰ Contre une seule pour Balla dans le film.

également, de tous ceux qui sont aux côtés de Soundiata, celui qui a le privilège de l'accompagner à ladite mare comme l'illustre cet extrait de la page 129 : « au point du jour Soundiata, suivi de Balla Fasséké et de quelques membres de la tribu royale du Manding, se rendit au pied d'un grand rocher ; il sacrifia cent coqs blancs au génie de la montagne, puis [Soun]Djata accompagné par Balla Fasséké *seulement*⁸²¹, alla à la recherche de la mare ». Ces extraits montrent que Balla Fasséké jouit d'une visibilité plus accrue dans le récit romanesque. Toutefois, dans le film d'Abel Kouamé, Balla a lui aussi son moment privilégié. En fait, contrairement au récit romanesque de Niane où le combat final oppose l'armée de Soundiata à celle de Soumangourou, dans le film *Soundiata Keïta, le réveil du lion*, ce combat est un duel entre les deux protagonistes. Et, les règles de ce duel donnant droit à un témoin à chacun des combattants, Balla en sa qualité de "griot de Soundiata" est désigné comme l'unique témoin de ce combat dont l'issue est la victoire de Soundiata. Hormis ces exceptions que nous avons soulignées, le personnage du griot est, dans chacune des deux versions de notre corpus, le témoin de nombreux faits marquants et déterminants dans la vie du personnage principal.

En outre, une analyse des actions de Balla Fasséké et de Balla – ces deux personnages de griot (royaux) dans l'épopée romancée *Soundjata ou l'épopée mandingue* de Niane et dans le film d'animation *Soundiata Keïta, le réveil du lion* d'Abel Kouamé – fait ressortir deux représentations assez contradictoires. D'une manière générale, puisqu'il est fortement ancré dans certaines sociétés africaines au sein desquelles il désigne une catégorie de personnes bien précise, le personnage du griot apparaît comme un personnage-référentiel⁸²². De ce fait ses actions se trouvent également codifiées par la culture à laquelle il appartient. Dans ces sociétés, selon Djibril Tamsir Niane, il est attendu du griot qu'il soit un « sac à paroles [pour qui] l'art de parler n'a pas de secret » (*Soundjata ou l'épopée mandingue*, p. 95). C'est ainsi que s'adressant à Soundiata, Balla Fasséké déclare : « je suis la parole et toi l'action, maintenant ton destin commence » (*Soundjata ou l'épopée mandingue*, p. 108). La principale fonction du griot consiste alors à parler, à s'exprimer. C'est par la parole qu'il remplit toutes ses autres fonctions secondaires : celles d'éducateur (des princes en particulier), d'ambassadeur (du roi qu'il sert) et d'historien.

⁸²¹ Nous soulignons.

⁸²² Philippe Hamon, « Pour un statut sémiologique du personnage », loc. cit, p. 95. Il définit le personnage référentiel comme un personnage historique, allégorique, mythologique ou social. Le personnage référentiel a de ce fait un sens plein et fixe et ne s'identifie que dans le contexte culturel auquel il appartient.

Le film *Soundiata Keïta, le réveil du lion*, en mettant essentiellement l'accent sur la bouche de Balla – sur le plan physique – pourrait laisser sous-entendre que celle-ci est le premier et principal élément d'identification du griot. Ce choix de représentation semble signifier qu'au-delà du visage, seule la bouche est nécessaire à la fonction de griot. Cette fonction qui consiste à chanter les louanges du roi ou du prince de qui il est au service ainsi qu'à contribuer à son éducation et son culture en lui racontant l'Histoire⁸²³. Ainsi, la bouche peut être considérée comme l'arme du griot. Et Balla, dans le film d'Abel Kouamé, en plus d'avoir une bouche proéminente, s'exprime également essentiellement par le chant . Cependant, une grande partie du répertoire de Balla reste de simples chants de louanges, tel que le chant de la séquence⁸²⁴ d'ouverture du film :

Oh ! Beautés de Niani et de tout le Mandé
Vous tombez bien (X2)
Le prince lion Soundiata s'entraîne peu
Ah ! Tous ces muscles
Toute cette adresse, ça s'entretient.
Oh ! Beautés de Niani et de tout le Mandé
Noura, Oumou, Bintou
Attention à vos yeux
Attention à vos cœurs
Attention car ce qui va se passer
Va vous marquer pour l'éternité. (Soundiata Keïta, le réveil du lion, [02mn35s-03mn14s]),

ou encore le chant qu'il compose pour vanter la beauté du tissu de la reine Sogolon : « oh ! Il est vraiment beau, le tissu de notre reine ! » (*Soundiata Keïta, le réveil du lion*, [8mn55s-9mn]). Balla utilise également le chant pour formuler des propositions et transmettre son opinion sur une question ou encore pour traduire des émotions. Par exemple lorsque Soundiata se retrouve en face de Noura, la jeune fille qu'il aime, Balla conscient de la timidité des deux amoureux propose à Soundiata de la raccompagner chez elle à cheval. Pour cela il crée un chant : « Oh ! La belle Noura ! Diata va t'accompagner sur son beau cheval. N'est-ce pas Diata ?! » (*Soundiata Keïta, le réveil du lion*, [11mn25s-11mn34s]). Plus tard, lorsque par jalousie, la reine Sassouma décide de marier son fils Dankaran à Noura l'amoureuse de Soundiata, Balla n'hésite pas à créer un autre chant afin d'exhorter les amoureux à lutter pour

⁸²³ La grande Histoire relative à leur royaume et la petite histoire relative à la famille à laquelle appartiennent ces princes.

⁸²⁴ Ce chant et tous les autres chants extraits du film sont retranscrits par nos soins.

leur amour : « Oh mais Diata ! L'amour est plus fort que tout ! Vous devez vous battre... »
(*Soundiata Keïta, le réveil du lion*, [23mn54s-24mn03s]).

À côté de ces chants qui, pour la plupart, sont essentiellement des chants de louanges et, qui ne jouent qu'un rôle d'intermède, trois chants de Balla peuvent être perçus comme des éléments mnémotechniques⁸²⁵. Il s'agit d'abord du chant de Balla à l'occasion de la guérison de Soundiata, ensuite de celui qu'il exécute lorsque Soundiata est promu au grade de général d'armée et enfin du chant par lequel il annonce à Soumangourou Kanté que Soundiata le défie en duel à Kirina. Concernant le premier chant par exemple, Balla l'exécute au cours de l'intronisation de Dankaran. En effet, à la mort du roi Naré, la reine Sassouma, désormais alliée à Soumangourou Kanté, décide d'éloigner la reine Sogolon et son fils Soundiata qui se trouve être l'héritier légitime du trône. Pour ce faire, elle ne tient pas compte des us et coutumes en vigueur au sein du royaume et oblige les vieux notables, sous la menace des guerriers de son nouvel allié, à introniser son fils Dankaran. En dépit des contestations des notables, Dankaran est installé sur le trône et il reçoit la canne royale mais celle-ci perd son éclat, signe qu'elle se trouve entre les mains d'un usurpateur. Selon les notables, la canne ne se mettra à luire de nouveau que lorsqu'elle sera entre les mains du véritable roi, celui choisi par les ancêtres. Grâce à une ruse de sa sœur Afsa⁸²⁶, Soundiata se saisit de la canne royale, au même moment Balla entonne ce chant :

*Oh ! Le jour est enfin arrivé !
Le réveil tant attendu du lion !
Oh ! Soundiata vas-y ! Avance vers ton destin !
Oui Niani ! Oh ! Mandé, voici ton nouveau roi !
Le roi Soundiata Kéïta !* (*Soundiata Keïta, le réveil du lion*, [33mn16s-33mn42s]).

Pendant qu'il exécute ce chant, une atmosphère magique se met en place dans la salle de l'intronisation : la canne royale retrouve sa clarté et Soundiata, guéri miraculeusement de son infirmité, se tient debout. Face à Soundiata se tenant pour la première fois sur ses jambes, Balla déclare : « c'est la prédiction » (*Soundiata Keïta, le réveil du lion*, [33mn39s-33mn40s]). Ce chant faisant allusion à un "réveil tant attendu", et proclamant Soundiata roi, de même que la phrase conclusive de Balla "le roi Soundiata Kéïta" viennent, d'une part, confirmer le fait que Dankaran et sa mère ne sont que des usurpateurs, et d'autre part, ils

⁸²⁵ Ils servent de rappels.

⁸²⁶ La sœur de Soundiata et de Dankaran, la fille de la reine Sassouma.

rappellent au spectateur que le destin de Soundiata est marqué par une prédiction selon laquelle il sera un roi puissant. Par ce chant et cette phrase conclusive, Balla situe non seulement le récit dans son contexte socio-culturel mais, il crée dans le récit un « réseau d'appels et de rappels »⁸²⁷ du destin extraordinaire de Soundiata qui, selon un oracle, est « celui qui rendra le nom de Manding immortel à jamais, [il] sera le septième astre, le Septième Conquérant de la terre, il sera [le] plus puissant » (*Soundjata ou l'épopée mandingue*, p. 20). Les ramifications de ce réseau se retrouvent dans les deux autres chants à vocation mnémotechnique du griot. Avec cette dernière catégorie de chants, Balla n'est plus un simple thuriféraire ; il devient un personnage-anaphore. Il joue la fonction de rappel de certains éléments clés du récit ; il se fait, en quelque sorte, la mémoire du récit et, son chant devient un relais narratif. Si ce rôle de "personnage-mémoire" du récit est très peu joué par le griot Balla dans le film d'Abel Kouamé, dans la version romanesque de Niane en revanche, ce rôle de personnage-anaphore est l'un des rôles principaux que joue le griot Balla Fasséké. Et, même si ce dernier chante moins que Balla, les deux principaux chants que Balla Fasséké exécute lors de la guérison de Soundiata (*Soundjata ou l'épopée mandingue*, p. 46 et 47) font eux aussi référence à l'oracle concernant le destin hors-du commun de Soundiata⁸²⁸.

Cependant si Balla Fasséké chante peu, il parle beaucoup et il joue ce rôle de personnage-anaphore par ses propos également. Notamment, aux pages 44 et 45, où ces paroles de Balla Fasséké : « Oui, aujourd'hui est un jour semblable aux autres, mais aujourd'hui verra ce qu'aucun autre jour n'a vu. [...]. Voici le grand jour, [Soun]Djata. Je te parle [...]. Lève-toi jeune lion, rugis, et que la brousse sache qu'elle a désormais un maître », annoncent l'imminence de l'accomplissement de la prophétie faite sur la vie de Soundiata. Selon nous, lorsqu'il prononce ces paroles, Balla Fasséké est motivé par deux éléments. D'une part, en tant que membre d'une famille de griots de la cour royale, il doit avoir à l'esprit les propos du chasseur-devin concernant la naissance et le règne glorieux de Soundiata. Dans la version romanesque de Niane, la scène au cours de laquelle ces propos sont transmis au père de Soundiata se situe dans le chapitre d'ouverture intitulé « la femme-buffle » (*Soundjata ou l'épopée mandingue*, pp. 17-31). Le père de Balla Fasséké, le griot du père de Soundiata et l'un des témoins majeur de la visite de ce chasseur, a dû raconter cette

⁸²⁷ Philippe Hamon, « Pour un statut sémiologique du personnage », loc. cit, p. 96.

⁸²⁸ Dans le livre, cette prédiction est clairement exprimée dans le chapitre intitulé « la femme-buffle » alors que dans le film elle reste sous-entendue. Soit le lecteur connaît en amont l'histoire de l'épopée mandingue, soit il découvre cette prédiction au fur et à mesure que se déroule le récit filmique.

scène à son fils Balla Fasséké. D'autre part, quelques instants avant ces déclarations, Balla Fasséké assiste à une discussion entre Soundiata et sa mère à la suite d'une ultime scène d'humiliation de la part de Sassouma ; une discussion dont les paroles conclusives sont les suivantes :

- Console-toi, mère, console-toi !
- Non, c'est trop, je ne puis.
- Eh bien, je vais marcher aujourd'hui, dit [Soun]Djata. (*Soundjata ou l'épopée mandingue*, p. 43).

La confiance qui se dégage des propos de Balla Fasséké, lorsqu'il proclame la guérison et la royauté de Soundiata et qui leur donne cette valeur prémonitoire, semble venir de cette double capacité dont dispose ce personnage de griot. D'un côté, Balla Fasséké se montre capable de faire un retour dans le passé à l'aide de sa mémoire ; et de l'autre, il sait interpréter certains indices, en l'occurrence la déclaration de Soundiata selon laquelle il va « marcher aujourd'hui » (*Soundjata ou l'épopée mandingue*, p. 43) dans l'extrait cité ci-dessus. En effet, en dépit des brimades que subissent Sogolon et son fils Soundiata depuis la naissance de ce dernier, cette scène est la seule au cours de laquelle Soundiata affirme officiellement que le moment de sa guérison est venu. Et, Balla Fasséké qui connaît très bien Soundiata saisit la portée de cette déclaration au moment où Soundiata la fait. C'est cette double capacité qui permet à Balla Fasséké de renvoyer son discours, à chaque fois que se présente l'occasion, aux propos du chasseur-devin⁸²⁹. Un renvoi à une information déjà évoquée qui, dans l'économie du récit, constitue un outil de remémoration.

De plus, les discours de Balla Fasséké servent à galvaniser les troupes de Soundiata avant chaque combat. En effet, il rappelle aux différents chefs de faction qu'ils sont des guerriers intrépides en les interpellant de la manière suivante : « toi dont le bras de fer peut fendre dix têtes à la fois. Toi [...], avant que la grande action ne soit engagée, peux-tu me montrer ce dont tu es capable ? [...] Balla Fasséké nomma tous les chefs et tous firent de grandes actions » (*Soundjata ou l'épopée mandingue*, p. 108-110). À Soundiata enfin, il rappelle les exploits des différents rois du Manding afin de lui faire prendre conscience de la grandeur et de l'importance du combat qu'il mène : « c'était à la veille de Krina. Ainsi Balla Fasséké rappela à Soundiata l'histoire du Manding pour qu'il se montre, le matin, digne de ses ancêtres » (*Soundjata ou l'épopée mandingue*, p. 116). Mais au-delà du fait qu'il rappelle tous ces événements à Soundiata et à ses troupes, c'est au lecteur que Balla Fasséké les rappelle ;

⁸²⁹ Voir par exemple les pages 44 à 47 de la version de Djibril T.Niane.

car la version romanesque de Niane relate déjà la plupart de ces faits dans le chapitre intitulé « Les premiers rois du Manding » (*Soundjata ou l'épopée mandingue*, pp. 12-16). Un réseau d'appels et de rappels se crée entre les paroles de Balla Fasséké et certaines parties du récit. Aussi, lorsque ses chants et ses paroles prennent des dimensions mnémotechniques le griot est à la fois un personnage et un narrateur du récit.

Toutefois, le griot n'a pas pour seule fonction la louange et l'exaltation. Il a aussi une fonction éducative. Dans l'épopée romancée *Soundjata ou l'épopée mandingue* de Niane, Balla Fasséké remplit cette fonction avec dévouement. En effet le narrateur précise que:

Balla Fasséké suivait tout le temps [Soundjata], il avait vingt ans passés, lui, c'était lui qui donnait à l'enfant l'éducation et l'instruction selon les principes du Manding ; il ne manquait aucune occasion d'instruire son élève à la chasse ou en ville. [...Soundjata] écoutait aussi l'histoire des rois que lui racontait Balla Fasséké ; il écoutait avec ravissement l'histoire de Djoulou Kara Naïni, le grand roi de l'or et de l'argent, celui dans le soleil a brillé sur toute une moitié du monde. (*Soundjata ou l'épopée mandingue*, p. 48-49)

Cette citation révèle le rôle capital de Balla Fasséké dans l'éducation du jeune prince Soundiata. Il est présent à ses côtés et ne ménage aucun effort pour l'instruire, pour faire de lui un véritable roi mandingue. Le film *Soundiata Keïta, le réveil du lion*, au contraire ne fait nulle part mention de cette fonction éducative de Balla. S'agissant d'apprentissage, le seul auquel il dit vouloir soumettre Soundiata est celui de la danse. Balla se trouve aux côtés de Soundiata simplement comme un compagnon et non comme un instructeur ou un éducateur.

Outre toutes ces fonctions, le griot royal est également présenté dans les récits que nous étudions, comme le porte-parole de Soundiata. Cette fonction est assumée de manière magistrale par Balla Fasséké dans l'épopée romancée *Soundjata ou l'épopée mandingue* de Niane, notamment après le sacre de Soundiata comme *Mansa*, empereur. C'est Balla Fasséké qui officie toutes les cérémonies royales, c'est lui qui assure et assume la fonction d'héraut royal, surtout au cours du chapitre intitulé « *Kouroukan-Fougan* ou le partage du monde » (*Soundjata ou l'épopée mandingue*, p. 133-142). Ce chapitre relate comment le roi Soundiata, au cours d'une grande cérémonie réunissant toute son armée et tous ses alliés, énonce sa politique de gestion de l'empire mandingue dont il a la charge. Les détails de cette cérémonie, perceptibles à travers les citations ci-dessous, montrent qu'elle est entièrement orchestrée par le griot : « Balla Fasséké, grand maître des cérémonies, plaça les alliés autour du grand siège de Djata » (*Soundjata ou l'épopée mandingue*, p. 134) ; « Balla Fasséké, à la droite de Soundjata, tenant sa grande lance, s'adressa [...] à la foule... » (*Soundjata ou l'épopée*

mandingue, p. 134). Nous pouvons lire également que « Soundjata se leva, un silence de cimetière couvrit toute la place. Le Mansa s'avança jusqu'au bord de l'estrade. Alors Soundjata parla en mansa : seul Balla Fasséké pouvait l'entendre, car un Mansa ne parle pas comme un crieur public » (*Soundjata ou l'épopée mandingue*, p. 140) ; et le discours de Soundjata, qui s'étend sur à peu près deux pages, est retransmis à la foule par Balla Fasséké⁸³⁰. Par les actes cités ci-dessus et qui lui sont attribués, Balla Fasséké sert de personnage-relais entre le roi Soundjata et ses invités ; il joue le rôle de porte-parole du roi.

Dans le film d'Abel Kouamé en revanche, hormis la scène de l'annonce du duel à Soumangourou Kanté⁸³¹ (*Soundjata Keïta, le réveil du lion*, [58mn31s-1h02mn44s]), Balla n'est presque jamais chargé de véhiculer officiellement les propos de Soundjata. Cela se perçoit plus particulièrement dans la scène finale du film, une scène qui pourrait être lue comme la scène analogue de celle relatée dans le chapitre intitulé « le partage du monde » (*Soundjata ou l'épopée mandingue*, p. 133-142) dans la version romanesque de Niane et que nous venons d'analyser plus haut. Chez Abel Kouamé, dans cette scène finale au cours de laquelle est énoncée la prestigieuse Charte du Mandé⁸³², Balla n'est pas seulement "inactif", il est absent du champ de la caméra. C'est le roi Soundjata lui-même qui se charge de dicter les articles de cette charte tout en s'assurant de l'effectivité de sa transcription par les scribes⁸³³. Lorsque la caméra montre Balla quelques minutes plus tard, à la fin de la cérémonie, le griot fait des pirouettes sur un arbre pour exprimer sa joie de voir Soundjata, désormais roi et marié avec Noura, rentrer d'exil afin d'occuper le trône de ses ancêtres. Si chez Niane, Balla Fasséké, à travers ses actes, est un porte-parole royal, Balla n'assume pas, par ses actions, cette fonction de porte-parole royal dans la version d'Abel Kouamé.

⁸³⁰ Si ce discours entendu uniquement par Balla Fasséké a été retransmis, cela sous-entend que ce dernier l'a relayé à son tour au peuple rassemblé.

⁸³¹ Nous soulignons que Soundjata n'est pas encore roi lors de cette scène.

⁸³² La Charte du Mandé est un ensemble de lois édictées par Soundjata Kéïta lors de son accession au pouvoir. Ces lois reconnaissent le droit à la vie à tout Homme, quel que soit son statut social, abolissent l'esclavage et scellent de nouvelles alliances entre les différentes tribus qui constituent l'espace socio-culturel du Mandé. Voir Youssouf Tata Cissé et Wâ Kamissoko donnent une version complète de cette charte dans *Soundjata, la gloire du Mali, La grande geste du Mali, tome 2, op. cit*, pp. 39-41.

⁸³³ Valérie Thiers-Thiam, *À chacun son griot, op. cit*, p. 25. Elle y souligne à ce propos que « dans la version de Niane, [c'est] à travers la voix de son griot [que] Soundjata prononce les interdits entre tribus, distribue la terre et le pouvoir, établit les droits de chaque peuple et scelle leur amitié ».

Concernant l'attitude attendue d'un griot royal, Balla Fasséké (D. T. Niane) et Balla (Abel Kouamé) semblent adopter des postures diamétralement opposées. En effet, dans les différentes définitions du griot royal que nous avons citées plus haut, il ressort que celui-ci est présenté comme un personnage sérieux, respectable et respecté de tous. De par son érudition et ses fonctions dans la cour royale, il fait partie des hauts dignitaires du royaume⁸³⁴. Cette image du griot royal respectable et respecté est celle que donne à voir Balla Fasséké dans l'épopée romancée *Soundjata ou l'épopée mandingue* de Niane. Balla Fasséké y est présenté comme un personnage sage, aussi bien par ses paroles que par les actes qu'il pose. Il a une parfaite maîtrise de ce qui est attendu de lui en tant que griot au service d'une famille royale. De sa "prise de fonction" jusqu'à fin du récit, Balla Fasséké fait preuve d'une grande compétence dans sa manière d'assumer ces fonctions. Il se montre vaillant, réfléchi et plein de sagesse.

Bien loin de cette image positive du griot royal que véhicule la version de Niane, le film *Soundiata Keïta, le réveil du lion* d'Abel Kouamé, au contraire, met en scène un griot (Balla) poltron, naïf et manipulable. Cette image peu reluisante du personnage du griot se perçoit principalement dans la scène où Soundiata et son oncle Karim demandent à Balla d'aller annoncer à Soumangourou Kanté que Soundiata le défie en duel. En effet, dans la version d'Abel Kouamé, c'est à Balla, en sa qualité de griot de Soundiata, qu'il revient de porter cette information à Soumangourou. Terrorisé par le personnage cruel qu'est Soumangourou Kanté, Balla refuse la mission. Malgré les arguments déployés pour le convaincre, le griot, reste intraitable. Il ne cède que lorsque Karim, l'oncle de Soundiata, lui propose un breuvage réputé être magique et dont le pouvoir le rendrait aussi puissant que Soumangourou lui-même. Dès l'absorption de ce breuvage, Balla, doté d'un regain de confiance, se met en route en se faisant appeler « le lion des griots » (*Soundiata Keïta, le réveil du lion*, [1h00mn33s]). Après le départ de Balla, Karim révèle à son neveu Soundiata, qu'en lieu et place d'une potion magique, il a donné à boire au griot un verre d'eau salée. De plus, de son côté, juste après l'annonce de l'information du duel à Soumangourou Kanté – et sûrement après s'être rendu compte que ses forces n'avaient pas décuplées ! – Balla s'enfuit à toute vitesse sans chercher à tirer profit de sa présence chez Soumangourou. Plutôt que de se montrer espiègle et entreprenant – comme l'a été Balla Fasséké lorsqu'il fut confronté à une

⁸³⁴ Issiaka Ouattara, « Le griot dans la société africaine... », loc.cit, p. 51. Il précise que le griot impérial est « le plus élevé en rang et le plus craint d'entre les griots ».

situation similaire dans la version de Niane⁸³⁵ – en essayant par exemple, de flatter Soumangourou afin de gagner sa confiance et lui soutirer des informations qui auraient pu aider Soundiata, il laisse sa peur le dominer.

D’ailleurs, l’hilarité que suscitent certains actes, gestes et répliques de Balla chez le spectateur, corrobore que s’il est un domaine dans lequel le griot semble exceller dans le film *Soundiata Keïta, le réveil du lion* d’Abel Kouamé, c’est bien celui de la bouffonnerie. De nombreuses scènes de ce film d’Abel Kouamé le justifient. D’abord, – et encore une fois – nous pouvons citer la scène de l’envoi de Balla pour annoncer le duel à Soumangourou. Pour exprimer son refus face à cette mission, le griot donne cette réplique à Soundiata et son oncle Karim : « Ah non ! C’est un diable, un barbare. Il va me couper la tête, les yeux, les cheveux, la barrbe... Non ! Non ! Non ! Je peux...pas. » (*Soundiata Keïta, le réveil du lion*, [59mn50s-1h00mn02s]). Cette réponse de Balla interpelle car ce dernier n’a pas de barbe et, s’il arrivait que Soumangourou le décapite, celui-ci n’aurait plus besoin de lui couper la barbe ! Mais au-delà de ces arguments extravagants, ce sont la tonalité et la gestuelle qui les accompagnent qui rendent cette scène comique.

Ensuite, un autre exemple est tiré de la séquence du combat final entre Soundiata et Soumangourou (*Soundiata Keïta, le réveil du lion*, [1h03mn55s-1h12mn03s]). Alors que les deux adversaires sont aux prises et que le combat se révèle particulièrement rude, car Soumangourou fait usage de la magie noire, les seules phrases d’encouragement que Balla trouve à adresser à Soundiata sont les suivantes : « Soundiata, lève-toi ! Soundiata, lève-toi ! Et comme je t’ai appris : gauche-droite, gauche-droite, gauche-droite... » (*Soundiata Keïta, le réveil du lion*, [1h07mn30s-1h07mn42s]). Il n’est point besoin de souligner que ce ne sont pas ces "gauche-droite" que lui hurle Balla qui aideront Soundiata à matérialiser de nouveau Soumangourou qui s’est rendu invisible grâce à ses pouvoirs magiques. Enfin, notre dernier exemple vient d’une scène extraite de la séquence finale du film où nous voyons Balla faire des pirouettes, accroché au tronc d’un arbre – tel un enfant – pour exprimer sa joie à la suite de la victoire de Soundiata (*Soundiata Keïta, le réveil du lion*, [1h12mn 04s-1h12mn23s])

⁸³⁵ Djibril Tamsir Niane, *Soundjata ou l’épopée mandingue*, op.cit, p. 73-77. Alors que par un complot de Dankaran, le frère de Soundiata, Balla Fasséké est envoyé en ambassadeur auprès de Soumangourou et retenu captif par ce dernier, le griot élabore un stratagème et réussit à gagner la confiance de Soumangourou qui finit par faire de lui son griot et lui accorder l’accès à des espaces très intimes. Cette nouvelle configuration de son séjour dans le royaume de Soumangourou permet à Balla Fasséké d’obtenir de nombreuses informations pour Soundiata.

tandis que dans le livre *Soundjata ou l'épopée mandingue*, dans la scène analogue, Balla Fasséké est l'organisateur en chef des différentes cérémonies qui ont lieu pour célébrer la victoire et le sacre de Soundiata. À ce titre, il y fait office de maître de cérémonie : c'est lui qui installe les convives, prononce le discours de bienvenue dans lequel il précise la raison du rassemblement, il distribue la parole et bien sur, en tant que griot royal, il sert de relais à la voix de Soundiata (*Soundjata ou l'épopée mandingue*, pp. 127-149).

Cette facilité à manipuler Balla ainsi que son caractère burlesque font du griot royal de la version filmique d'Abel Kouamé un personnage attachant et sympathique certes, mais moins sérieux, moins réfléchi et peu respectable. De ce fait, le personnage du griot, Balla, dans le film d'animation d'Abel Kouamé est tout le contraire du personnage du griot, Balla Fasséké, dans la version romanesque de Djibril T. Niane.

Par ailleurs, dans son essai *À chacun son griot !*⁸³⁶, Valérie Thiers-Thiam analyse l'une des configurations (peut-être la plus visible) que prend le personnage du griot dans la littérature et dans le cinéma ; celle du « griot-narrateur »⁸³⁷. Le griot-narrateur est ce personnage fictif de griot qui assume, dans l'épopée, la narration de tout ou partie du récit romanesque ou filmique. Dans le cadre de son analyse du personnage du griot-narrateur, Valérie Thiers-Thiam souligne que celui-ci a une grande importance non seulement au sein du récit de Djibril Tamsir Niane mais aussi dans son paratexte auctorial⁸³⁸. Elle note que dans *Soundjata ou l'épopée mandingue*, ce personnage du griot-narrateur est double. D'une part, il est assumé au niveau global du récit par « un obscur griot⁸³⁹ du village de Djeliba Kora » (*Soundjata ou l'épopée mandingue*, p. 5) en Guinée qui se révèle être un certain « Djeli Mamadou Kouyaté » (*Soundjata ou l'épopée mandingue*, p. 7). Selon Thiers-Thiam, ce griot, en passant du cadre privé qui régissait jusqu'alors la récitation "classique" de l'épopée de Soundiata, au cadre public que lui offre Djibril Tamsir Niane à travers sa fixation par l'écrit et le support du livre, devient un « griot démocratique »⁸⁴⁰ : c'est-à-dire un griot dont la fonction

⁸³⁶ Valérie Thiers-Thiam, *À chacun son griot !*, op. cit.

⁸³⁷ *Ibid*, p. 32.

⁸³⁸ Il s'agit de l'avant-propos du roman *Soundjata ou l'épopée mandingue*. Il est appelé paratexte auctorial car il est assumé (signé) par l'auteur lui-même.

⁸³⁹ Plus loin, Niane précise cependant qu'il a travaillé avec plusieurs griots même s'il ne plébiscite que Mamadou Kouyaté.

⁸⁴⁰ Valérie Thiers-Thiam, *À chacun son griot !* op.cit, p. 53.

est de « célébrer » « tout le peuple noir »⁸⁴¹. D'autre part, ce rôle du griot-narrateur est porté par le personnage de Balla Fasséké au sein même du récit à travers la narration de « l'histoire de Djoulou Kara Naïni »⁸⁴² (*Soundjata ou l'épopée mandingue*, p. 49) ou encore à travers la narration de l'histoire du Manding et des exploits des ancêtres de Soundiata⁸⁴³.

Cependant, dans le film *Soundiata Keïta, le réveil du lion*, ce rôle de griot-narrateur n'est pas perceptible à l'échelle globale du récit filmique car celui-ci est présenté selon un point de vue externe⁸⁴⁴ doublé d'une absence de *voix-off* qui porterait la narration. Ainsi, dans la version d'Abel Kouamé, l'épopée de Soundiata n'est pas "racontée" au spectateur mais elle se "déroule" sous ses yeux⁸⁴⁵. Autrement dit, lors du visionnage du film, le spectateur voit les faits se dérouler sous ses yeux sans pouvoir attribuer, de manière claire, à un personnage du film, ce qu'il voit. De plus, aucune voix ne vient ni présenter le cadre ni commenter les images que voit le spectateur afin de lui fournir plus d'informations. Dans ce film d'Abel Kouamé, Balla assume de temps en temps le rôle du griot-narrateur, surtout à travers ses chants mnémotechniques. Mais son énonciation n'est pas assez puissante, car ses chants qui n'ont qu'une fonction de rappel, et non de narration, n'évoquent que très brièvement certains aspects de la destinée de Soundiata. Chez Abel Kouamé, Balla n'est pas un griot-narrateur à temps plein ni à mi-temps. Bien au contraire, la fonction de griot-narrateur est une fonction que Balla assume très occasionnellement. En dehors des rares moments où il porte la charge du griot-narrateur, Balla, en tant que le griot de Soundiata, c'est-à-dire en tant que personnage à part entière de l'histoire qui se déroule sous les yeux du spectateur, reste un personnage

⁸⁴¹ Valérie Thiers-Thiam, *À chacun son griot ! op.cit*, p. 54 pour les deux citations successives.

⁸⁴² Djibril Tamsir Niane, *Soundjata ou l'épopée mandingue*, op.cit, p. 49. Le texte de Djibril Niane précise que c'est Balla Fasséké qui « racont[e] » à Soundiata « l'histoire de Djoulou Kara Naïni, le grand roi de l'or et de l'argent, celui qui a brillé sur toute une moitié du monde », et une note de bas de page souligne que ce Djoulou Kara Naïni est Alexandre le Grand et que Soundiata lui est souvent comparé.

⁸⁴³ Valérie Thiers-Thiam, *À chacun son griot ! op.cit*, p. 49. Elle affirme d'ailleurs à ce sujet que Balla Fasséké « illustre [...] l'importance de la parole dans la société mandingue et incarne le pouvoir de la parole du griot-narrateur » et qu'avec lui, l'« on assiste à une mise en abyme de la parole griotique, à la fois sujet et émettrice du récit ».

⁸⁴⁴ Cette focalisation est la plus dominante dans le film *Soundiata, le réveil du lion* et c'est elle qui révèle l'absence d'une instance portant et assumant la narration. Mais il arrive qu'exceptionnellement, au cours de certaines scènes, la focalisation soit attribuée à certains personnages.

⁸⁴⁵ Contrairement par exemple au film *Keïta ! L'héritage du griot* de Dani Kouyaté (producteur), Paris, Les Productions de la Lanterne / Burkina Faso, Sahélics Productions, 1996 ; où Djéliba, le griot, raconte cette épopée de Soundiata au jeune Mabo pour lui expliquer l'origine de son patronyme.

assez inactif. Il se contente de suivre le héros Soundiata, sa mère et / ou leurs proches au gré de leurs pérégrinations. Nous sommes à l'opposé du griot du livre de Niane, Balla Fasséké, qui est plus entreprenant. Cependant, au-delà d'une opposition radicale, nous pouvons noter une complémentarité entre ces deux représentations du personnage du griot royal de Soundiata que propose notre corpus. En effet, l'écran donne à Balla (dans *Soundiata Keïta, le réveil du lion*,) la matérialité à travers un corps et une performance (bien que celle-ci soit mauvaise), mais il lui retire cependant toute action ; contrairement à Balla Fasséké qui ne bénéficie d'aucune description physique dans la version romanesque de Niane, mais dont les actions sont décrites dans les moindres détails. Pour paraphraser Valérie Thiers-Thiam qui, pour souligner ce manque de description physique du griot de Niane, qualifie Balla Fasséké de personnage « physiquement transparent »⁸⁴⁶, nous pouvons dire que Balla, le griot d'Abel Kouamé est un personnage ayant un rôle "transparent". En d'autres termes, le griot de l'épopée romancée de Niane, Balla Fasséké, a les actions et les compétences de la fonction du griot royal mais il lui manque l'aspect physique, et Balla, le griot de la version filmique d'Abel Kouamé a, quant à lui, cette matérialité mais il lui manque les actions et les compétences liées à son rôle.

Comme le révèle notre analyse, la légitimation⁸⁴⁷ du personnage du griot n'est pas l'objectif ou la priorité du réalisateur Abel Kouamé et la présence de Balla au sein du film n'a aucune valeur d'authenticité⁸⁴⁸ ; pour paraphraser Valérie Thiers-Thiam qui évoque déjà ce fait dans le film *Keïta ! L'héritage du griot* de Dani Kouyaté⁸⁴⁹. Elle précise que « dans *Keïta ! L'héritage du griot*, la présence d'un griot-narrateur ne garantit [pas] la possibilité de [...] définir une quelconque "authenticité africaine" »⁸⁵⁰ puisque « Dani Kouyaté ne semble pas se soucier de justifier l'authenticité de l'épopée en se basant sur l'identité du griot-narrateur »⁸⁵¹. Si les traitements du personnage du griot peuvent sembler avoir des similitudes

⁸⁴⁶ Valérie Thiers-Thiam, *À chacun son griot ! op.cit*, p. 54.

⁸⁴⁷ Par l'omission de sa généalogie par exemple.

⁸⁴⁸ Lorsque le personnage de griot est ici présenté comme un bouffon, il manque cruellement de crédibilité.

⁸⁴⁹ Dani Kouyaté, *Keïta ! L'héritage du griot*, *op. cit.* Ce film de Dani Kouyaté est construit sur une structure à tiroirs. Au récit filmique de la vie du jeune Mabo qui reçoit la visite de Djéliba, se superposent les images du récit de la vie de Soundiata que Djéliba raconte à Mabo. Le spectateur voyage ainsi, au gré des images qui se succèdent à l'écran, du présent de Mabo aux temps immémoriaux de Soundiata.

⁸⁵⁰ Valérie Thiers-Thiam, *À chacun son griot ! op.cit*, p. 140.

⁸⁵¹ Valérie Thiers-Thiam, *À chacun son griot ! op.cit*, p. 137.

dans les films *Keïta !* de Dani Kouyaté et *Soundiata Keïta, le réveil du lion* d'Abel Kouamé, les procédés des deux réalisateurs diffèrent et impliquent par conséquent des répercussions différentes. Chez Dani Kouyaté, même si la question de la véracité qu'apporte le griot à l'épopée de Soundiata semble ne plus être primordiale⁸⁵², Sotigui Kouyaté, l'acteur qui joue le rôle de Djéliba dans le film *Keïta ! L'héritage du griot* est un griot de renom dans la vraie vie ; un griot Kouyaté, du même patronyme que le griot Balla Fasséké de l'épopée de Soundiata (*Soundjata ou l'épopée mandingue*, p. 142). Ainsi son identité réelle et sa renommée contribuent-elles à fonder, presque "naturellement" cette "authenticité" en quelque sorte.

Par contre, *Soundiata Keïta, le réveil du lion* est un film d'animation, les personnages n'étant pas des personnages de chair, mais plutôt des images qui se meuvent au moyen de l'animation, ils sont caractérisés par une neutralité sociale que n'ont pas les acteurs humains. Par la neutralité sociale nous entendons que les acteurs (images, dessins et autres) d'un film d'animation n'ont pas de "vraie" vie, ils n'ont ni une identité, ni une histoire réelle qui pourraient suppléer les vides au niveau des personnages qu'ils peuvent incarner. De ce fait, si de prime abord, le (télé)spectateur (ou le critique) peut avoir l'impression que "l'authenticité africaine" – pour emprunter l'expression à Valérie Thiers-Thiam – n'est pas portée par le personnage du griot Djéliba dans le film *Keïta ! L'héritage du griot* de Dani Kouyaté, cela ne reste enfin de compte qu'une "impression" car l'acteur qui incarne ce personnage du griot est lui-même un vrai griot. Toutefois, cela n'est pas le cas de Balla, le griot Balla du film *Soundiata Keïta, le réveil du lion*. Celui-ci n'a pas de vie, pas d'histoire, pas de métier ni une quelconque formation dans la vraie vie qui pourrait corriger et même combler ce manque de légitimation. De plus, toujours selon Thiers-Thiam, Dani Kouyaté justifie ce choix du traitement du personnage du griot Djéliba dans son film *Keïta ! L'héritage du griot* par le fait que ce film « "n'est pas un film sur Soundiata mais sur un garçon [, Mabo,] qui cherche l'origine de son nom" »⁸⁵³. Partant de cette déclaration, nous pouvons sous-entendre que si l'objet du film de Dani Kouyaté avait été Soundiata (et non Mabo), le griot, Djéliba, aurait bénéficié d'un autre traitement, il aurait eu plus d'importance au sein du récit. Nous précisons également que cette absence de légitimité du griot qui peut se lire dans le film

⁸⁵² Le personnage du griot(-narrateur), symbole de l'Afrique traditionnelle, est fortement mis en opposition avec le personnage de l'instituteur, symbole de l'Afrique colonisée, moderne. Et c'est la modernité qui semble l'emporter sur la tradition lorsque Djéliba ne termine pas sa mission et quitte la ville pour son village.

⁸⁵³ Dani Kouyaté cité par Valérie Thiers-Thiam, *À chacun son griot ! op.cit*, p. 137.

Keïta ! L'héritage du griot n'est perceptible que dans le récit de l'histoire de Mabo. Au récit de la vie du jeune garçon, Balla Fasséké, le griot de Soundiata est la copie conforme du Balla Fasséké du roman de Niane.

Or, dans le film *Soundiata Keïta, le réveil du lion*, il s'agit d'un film sur Soundiata, sur sa vie ; et c'est le griot de Soundiata qui est délégitimé. Aussi ce traitement que fait Abel Kouamé du personnage du griot royal de Soundiata dans son s'éloigne-t-il de celui que fait Dani Kouyaté dans le sien. Et, le procédé d'Abel Kouamé se peut être perçu comme inédit. Nous pouvons dire qu'avec *Soundiata Keïta, le réveil du lion*, nous sommes face à une autre manière de dire l'épopée de Soundiata. Une manière de dire autre, qui ne fait plus de cette histoire l'apanage des griots⁸⁵⁴ d'une part. Et de l'autre, cette manière de dire cette épopée qu'adopte Abel Kouamé dissocie presque complètement la valeur et le courage du héros Soundiata de la figure de son griot royal. Ainsi, si avec Niane (et tous les autres "transcripteurs" que nous qualifions de traditionalistes⁸⁵⁵) l'épopée de Soundiata se présente comme la somme des actions de Soundiata et de son griot royal Balla Fasséké, chez le réalisateur Abel Kouamé, qui symbolise pour nous un nouveau regard, une nouvelle approche, l'épopée de Soundiata se donne à voir telle l'histoire des actes de bravoure de Soundiata seul. Ce dernier ne partage son prestige avec personne.

Balla Fasséké (selon la version de Niane) et Balla (selon la version d'Abel Kouamé) sont deux versions du personnage du griot dans la littérature et le cinéma. Nonobstant leurs différences, ils ont des similitudes et jouent chacun le rôle qui correspond à leurs fonctions. Même si dans la version que propose Abel Kouamé, Balla présente des lacunes, il reste en lien étroit avec l'oralité africaine.

De ce chapitre consacré au griot et à l'*okyeame*, ces deux figures de l'oralité africaine mises en scène dans les récits de notre corpus, il ressort que, si le terme *okyeame*, du fait de sa monosémie présente un sens certain, à savoir le porte-parole royal dans la culture ashanti, le

⁸⁵⁴ Valérie Thiers-Thiam, *À chacun son griot ! op.cit*, p. 15. À propos de ce rôle social du griot, cette définition de Valérie Thiers-Thiam est claire et précise « c'est lui qui connaît l'histoire orale de son peuple ; il est le gardien et le narrateur du grand récit épique qui raconte les exploits de Soundjata créateur de l'empire Mandingue au XIII^{ème} siècle ».

⁸⁵⁵ Entre autres Camara Laye, Massa Makan Diabaté.

terme griot quant à lui, à cause de sa polysémie, a exigé un véritable travail préliminaire visant à spécifier de quel type de griot il est question dans le cadre de notre étude. Ce travail préliminaire a permis de préciser qu'il s'agit du griot royal. Ainsi, autant avec l'*okyeame* qu'avec le griot royal, il s'agit de personnes proches du pouvoir royal traditionnel à qui leurs fonctions, de même que leur proximité au pouvoir royal, confèrent – selon les écrits sociologiques et critiques – un statut de hauts dignitaires au sein des royaumes des sociétés auxquelles ils appartiennent. D'une manière générale, deux images presque diamétralement opposées se donnent à voir pour chacun de ces personnages en fonction du type de support des éléments de notre corpus. Seuls les supports textuels, notamment en ce qui concerne le griot, s'accordent avec l'image de ces personnages tels que décrits par les sociologues et les critiques. Toutefois, dans les versions filmiques de la légende de la reine Pokou et de l'épopée de Soundiata – toutes deux réalisées par Abel Kouamé – les personnages du griot royal et de l'*okyeame* ne sont connus comme tels par le spectateur que parce qu'eux-mêmes se présentent en tant que griot royal ou en tant qu'*okyeame*. En en faisant des personnages maladroits, poltrons et bien souvent non-agissants, Abel Kouamé déconstruit les figures du griot royal et de l'*okyeame*. Ainsi, lorsqu'ils franchissent l'objectif de la caméra d'Abel Kouamé, le griot royal et l'*okyeame* sont désacralisés. En d'autres mots, ils descendent de leur piédestal de personnes éminentes et ressources de la culture traditionnelle africaine, pour ne devenir que de simples bouffons de service chargés d'apporter une touche de légèreté et d'humour aux histoires dans lesquelles ils apparaissent. ;. Les films d'animation *Pokou, princesse ashanti* et *Soundiata Keïta, le réveil du lion* du réalisateur Abel Kouamé proposent une représentation parodiée des personnages de l'*okyeame* et du griot royal où leurs fonctions sont tournées en dérision, si bien qu'ils y perdent toute légitimité sociale. Sous la parodie de ces personnages emblématiques de la tradition que fait Abel Kouamé, peut se lire la part de subjectivité à l'œuvre dans toute culture – au-delà de sa dimension collective – aussi bien dans sa construction que dans sa transmission.

ANNEXES

Annexe 1: Espoir 2000, "Série C", album *Clair de lune*, 1998. Paroles retranscrites par nos soins.

Couplet 1 :

Si tu empruntes le chemin de "je m'en fous",
Tu vas te retrouver au village de "si je savais" !
On nous l'a dit la vie est un marathon,
Mais c'est quel marathon les femmes sont toujours derrière ?
Emancipation,
Attention,
Les femmes d'aujourd'hui, trop de frustration...
Quand tu les mets sur le chemin de l'école,
Arrivées au CM1, elles cherchent à faire la "série C"
C'est à dire la couture, la coiffure, le chômage, souvent "chasseuses de prime". Eh Dieu !

Refrain :

Ah ! Ah ! Les femmes d'aujourd'hui !
Attention oh ! Les femmes d'aujourd'hui !
Ah ! Ah ! Les femmes d'aujourd'hui !
L'an 2000 arrive oh ! Les femmes d'aujourd'hui !

Couplet 2 :

Une fois au lycée, tranquillement, oh,
Elles n'ont plus de problèmes.
Feu sur Abidjan parmi les hommes mariés
Pour gâter tous les foyers,
Dans la seule intention de s'acheter des pantalons "Ernesto Djédjé".
Arrivées au foyer elles cherchent culottes pour porter,
Chef de famille, on ne sait même plus c'est qui.
Quand il y a les factures, on devient célibataire.
Mais après "coin", "coin", "coin"
On les entend dans la maison. (Vraiment !)

Refrain

Couplet 3 :

Ma chérie maintenant on ne se marie plus au hasard.
Si j'ai payé courant,
Tu vas payer de l'eau.
Si on a galéré,
On va manger ensemble.
Mais si tu ne m'arranges pas,
Faut pas me déranger.
En l'an 2000 on fera tous les bilans
- Qui est qui ?
- Qui est devenu quoi ?
- Qui fait quoi dans la vie ?

Oh ! Oh ! Ma chérie,
Comme on le dit, c'est le matin on voit qui est beau !

Refrain

Couplet 4 :

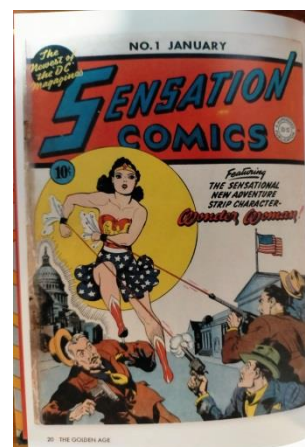
Comprenez un jour, parce que c'est nous qui épousons !
Quand tu veux chanter
On dit c'est pour insulter les gens,
On va vous mettre dans le tamis, trier ce qui est bon
Parce que l'argent de gasoil
Ça ne peut pas payer ciment.
(Instrumental + animations diverses)
Doubéhi, c'est pas palabre !

Crédit gâte amitié oh,
Pardonnez payez aussi !

La vidéo est disponible sur ce lien : <https://www.youtube.com/watch?v=LAYfQyIFh6A>.

Annexe 2 : De la gauche vers la droite : images comparatives de Pokou et Wonder Woman.
Elles portent toutes les deux un accessoire aux couleurs dominantes identiques (rouge et jaune) à la tête.

L'image de Pokou (à gauche) est un photogramme du film d'animation *Pokou, princesse Ashanti* d'Abel Kouamé. L'image de Wonder Woman (à droite) est la couverture de la première édition du *comic book Sensation comics* paru en Janvier 1942. La photo ci-dessous est extraite de *The Little book of Wonder Woman*⁸⁵⁶.



⁸⁵⁶ Paul Levitz, *The Little book of Wonder Woman*, Köln, DC Comics Editions, 2015, p. 20.

Annexe 3 Tableau récapitulatif des apparitions de Balla Fasséké dans le roman de Niane.

APPARITION DE BALLA FASSEKE EN COMPAGNIE DE SOUNDIATA		APPARITION DE BALLA FASSEKE SANS SOUNDIATA	
PAGE	PERSONNAGES / RESUME DE LA SCENE	PAGE	PERSONNAGES ET RESUME DE LA SCENE
39	Cette scène réunit Balla Fasséké, Soundiata, le roi Naré et Doua, le père de Balla. / Il s'agit de la scène de présentation de Balla Fasséké à Soundiata par le roi Naré, le père de Soundiata.	44	À la forge du forgeron Farakourou : Balla Fasséké vient demander la barre de fer que le père de Farakourou avait confectionnée pour Soundiata. Balla Fasséké confirme que le jour de la guérison de ce dernier est arrivé.
43	Soundiata, Sogolon sa mère et Balla Fasséké / Sogolon demande à Soundiata de laver l'affront que Sassouma vient de lui faire subir.	73-77	Balla Fasséké est retenu en captivité dans le royaume Sosso par Soumangourou Kanté, suite à une ambassade à laquelle il participait.
45-46	Soundiata, Sogolon, Balla Fasséké, une foule de personnes. / dans la cour royale, la barre de fer est apportée à Soundiata. Balla l'encourage à s'en servir pour se lever. Ce que réussit Soundiata. Balla Fasséké chante pour exprimer sa joie.		
106-110	Soundiata, Balla Fasséké, Nanan Triban (la sœur de Soundiata) et l'armée de Soundiata. / la scène du retour de Balla Fasséké et de Nanan Triban auprès de Soundiata (ils étaient retenus captifs par Soumangourou), suivie de la veillée		

	d'armes de l'armée de Soundiata.
113- 117	Soundiata, Balla Fasséké, les lieutenants de l'armée de Soundiata, Fakoli (le neveu et le chef de l'armée de Soumangourou Kanté). / La scène de l'allégeance de Fakoli à Soundiata.
125	Soundiata et Balla. / Après la prise du royaume Sosso, Soundiata et son griot procèdent à la destruction de la chambre secrète de Soumangourou.
128- 129	Soundiata, Balla Fasséké, et les troupes de Soundiata. / La scène de la prise de la ville de Kita et des villes environnantes par Soundiata et son armée.
129	Soundiata et Balla Fasséké. / Après la prise de Kita, Balla est l'unique témoin de la dégustation de l'eau de la mare magique de Kita.
130	Soundiata, Balla Fasséké et un habitant de la ville de Do, la ville de la mère de Soundiata. / Ils se rendent à la plaine d'Ourantamba, dans la ville de Do.
134- 142	Soundiata, Balla Fasséké, toute l'armée de Soundiata, toutes les villes alliées à Soundiata. / C'est la scène du sacre de Soundiata après sa victoire sur Soumangourou. Balla Fasséké est le personnage le plus proche de

	Soundiata au cours de cette cérémonie.	
145	Soundiata, Balla Fasséké et l'armée de Soundiata. / Après son sacre, Soundiata retourne à Niani, sa ville d'origine qu'il va ériger comme la capitale du Manding.	

Annexe 4 : Tableau récapitulatif des apparitions de Balla dans le film d'Abel Kouamé

APPARITION DE BALLA EN COMPAGNIE DE SOUNDIATA		APPARITION DE BALLA SANS SOUNDIATA	
SÉQUENCE	PERSONNAGES / RÉSUMÉ DE LA SÉQUENCE	SÉQUENCE	PERSONNAGES/ RÉSUMÉ DE LA SÉQUENCE
[2mn20s-5mn]	Cette séquence d'ouverture réunit Soundiata, Balla, Noura (l'amoureuse de Soundiata), d'autres jeunes filles et Dankara (le frère de Soundiata). / Soundiata et Balla se font humilier par Dankara devant Noura et les autres jeunes filles.	[05mn02s-5mn52]	Balla, Sogolon, Sassouma et quelques servantes de la cour royale. / Sogolon se fait humilier par Sassouma.
[10mn47s-11mn37s]	Soundiata, Balla et Noura. / Conscient de la timidité des deux amoureux, Balla essaie de les rapprocher en allant chercher Soundiata à son entrainement afin qu'il raccompagne Noura chez elle.	[8mn31s-9mn15s]	Balla, Sogolon, Noura et Dankara. / Balla chante les louanges de Sogolon et de Noura ; respectivement la mère et l'amoureuse de Soundiata.

[23mn36s-24mn12s]	Soundiata, Balla et Noura. / Noura est demandée en mariage par la reine Sassouma pour son fils Dankara, désespérée, elle va voir Soundiata. Balla est témoin de la détresse des deux amoureux et les exhorte à lutter pour leur amour.	[38mn05s-38mn30s]	Balla et la vieille griotte de la ville de Ména (la ville d'origine de la mère de Soundiata). / Balla est en apprentissage pour mieux exercer sa fonction de griot. Il fait des exercices pour surmonter ses bégaiements.
[26mn25s-26mn56s]	Soundiata, Balla, et Sogolon. / Discussion entre la mère et le fils sur la question de l'esclavage.	[1h00mn55s-1h02mn44s]	Balla, Soumangourou Kanté et Fakoli. / L'annonce du duel à Soumangourou.
[28mn57s-34mn002s]	Soundiata, Balla, Sogolon, Sassouma, Dankara, Afsta (la sœur de Soundiata et Dankara), les notables de Niani, les soldats de Soumangourou. / La séquence de l'annonce du décès du roi Naré et la guérison miraculeuse de Soundiata.		
[34mn05s-36mn-06s]	Soundiata, Balla et Sogolon. / Départ en exil des trois personnages pour Ména, la ville d'origine de la mère de Soundiata.		
[45mn16s-]	Soundiata, Balla, Sogolon et les habitants de la ville de		

47mn46s]	Ména. / La scène de l'accession de Soundiata au grade de Général d'armée. Balla termine sa formation et chante pour la première fois un chant plus abouti avec une voix plus mélodieuse.	
[52mn27s-53mn19s]	Soundiata, Balla et le grand-père de Balla. / Ils discutent sur l'éventualité d'un retour de Soundiata à Niani.	
[58mn32s-1h00mn54s]	Soundiata, Balla, le grand-père et l'oncle de Soundiata ainsi que Noura. / Noura s'est enfuie du royaume de Sosso ; elle est envoyée par Afsta afin de porter à la connaissance de Soundiata, le talon d'Achille de Soumagourou.	
[1h02mn45s-1h02mn51s]	Soundiata, Balla, les jumeaux-devins. / C'est la scène des préparatifs du duel entre Soundiata et Soumangourou. Tandis que Soundiata reçoit la flèche à laquelle a été rajouté un ergot de coq blanc, Balla reçoit la cora sacrée.	
[1h02mn54s-1h03mn54s]	Soundiata et Balla sont seuls au début de cette séquence. Les autres personnages (Noura, Sogolon, l'oncle et le	

	<p>grand-père de Soundiata, Dankara et Sassouma) sont hors-champ. / Balla exprime son manque de confiance en soi ainsi que sa peur à Soundiata qui le rassure. L'oncle de Soundiata renchérit, c'est alors que la caméra dévoile tous les autres personnages hors-champ.</p>	
<p>[1h03mn55s-1h12mn17s]</p>	<p>Soundiata, Balla, Soumangourou, le vautour de Soumangourou et Fakoli, le neveu de Soumangourou. / C'est la scène du duel dont Balla annonce le début en jouant une mélodie sur sa cora. Mais avant le combat entre Soundiata et Soumangourou, Balla livre un combat préliminaire au vautour de Soumangourou qui tente de lui voler sa cora.</p>	

CONCLUSION GÉNÉRALE

En définitive, tout au long de ce travail de recherches intitulé « Le "folklore" multimédiatisé : l'oralité dans la littérature, la bande dessinée et le cinéma : des indépendances à nos jours », nous nous sommes attelée à questionner les phénomènes de la diffusion de la culture traditionnelle et populaire africaine par le biais de divers supports médiatiques en vue d'étudier les différentes représentations de cette culture qui s'en dégagent. La notion de folklore est convoquée dans cette thèse non pas (plus) comme un concept chargé d'une connotation péjorative. Au contraire, en se faisant proche des points de vue d'Arnold Van Gennep et d'Hermann Bausinger, notre conception du terme "folklore" ne le pose plus exclusivement tel le synonyme de l'héritage du passé de la vie d'un peuple donné. L'approche que nous proposons du folklore, loin d'être exagérément ouverte, s'entend plutôt comme une culture de large circulation qui tient autant d'un fond historique que d'éléments culturels contemporains.

L'oralité ou la littérature orale peut se définir comme la transmission, au moyen de la parole, de la connaissance, du savoir et de la culture. Cette notion est chère à une certaine vision traditionaliste africaine (Hampâté Ba) car elle porte jusqu'à nos jours, selon elle, la véritable Histoire de l'Afrique. Mais ce point de vue est critiqué par une certaine anthropologie culturelle occidentale (Jack Goody) pour qui seule l'écriture en tant que trace matérielle, peut porter de manière fiable l'Histoire. Toutefois, face à ces deux registres de communication, notre monde actuel voit se dresser une nouvelle culture, la culture numérique. Ce nouvel espace de création et d'expression se perçoit tel un syncrétisme de l'oralité et de l'écriture, tout en soulevant certaines limites de l'écriture. De plus, l'une des manifestations de cette culture numérique se donne à voir dans la multiplicité des supports ainsi que des moyens qu'elle offre et qui permet une médiatisation plus accrue et plus diversifiée des faits.

Le corpus qui a servi de base à cette réflexion est composé d'une part de récits puisant dans la littérature orale africaine. Il s'agit notamment de réécritures de l'épopée de Soundiata (*Soundjata ou l'épopée mandingue*, Djibril T. Niane ; *Soundiata Keïta, le réveil du lion*, Abel Kouamé) et de la légende de Pokou (« La légende baoulé », Bernard B. Dadié ; *Reine Pokou, concerto pour un sacrifice*, Véronique Tadjo, *Pokou, princesse ashanti*, Abel Kouamé). D'autre part, nous avons deux versions d'un récit issu de la culture populaire moderne : la

bande dessinée *Aya de Yopougon* ainsi que le film d'animation du même titre de Marguerite Abouët et Clément Oubrerie.

Sur le plan méthodologique, nous avons opté pour une démarche interdisciplinaire convoquant les théories de la sémiotique narrative et visuelle de Louis Hebert, la sémiologie du film de Christian Metz, l'analyse sémiologique du personnage de Philippe Hamon, ainsi que la théorie de l'intermédialité selon la perspective d'Irina Rajewsky. Concernant cette dernière théorie, nous conservons la catégorie d'analyse de la *Medienkombination* (la combinaison médiatique ou la combinaison de médias) et celle de l'*Intermédiaire Bezüge* (les références intermédiales) avec son effet illusoire. Par contre, nous traduisons par l'expression "réécriture intermédiatique", la catégorie du *Medienwechsel* qui fait référence aux cas de transposition et d'adaptation médiatiques. La traduction que nous proposons de cette catégorie va au-delà du simple changement de support médiatique pour mettre l'accent, à travers le substantif "réécriture", sur l'aspect esthétique qui sous-tend toute transposition et toute adaptation médiatiques.

Diverses pratiques intermédiales sont à l'oeuvre au sein de notre corpus. Bernard Dadié, Djibril Niane et Véronique Tadjo (dans leurs textes) ainsi que Marguerite Abouët et Clément Oubrerie (dans leur bande dessinée) ont recours aux références intermédiales en donnant à écouter, de manière métaphorique, des chants et musiques. Chez Abel Kouamé, avec son film *Pokou, princesse ashanti*, l'usage du synthétiseur pour reproduire les sons des instruments de musique convoqués dans le film y fait naître l'effet illusoire. Et, par la réécriture intermédiatique, Abouët et Oubrerie renforcent le caractère audible de leur récit *Aya de Yopougon* dans sa version filmique. En outre, les chants, les musiques, les publicités, de même que la télévision, et la radio (*Aya de Yopougon*) présents dans les textes que nous avons étudié y jouent souvent un rôle de relais narratifs. Ainsi, l'intermédialité sert-elle de source d'inspiration et de procédé de création et de narration aux auteurs ainsi qu'au réalisateur des récits de notre corpus.

Enfin, en ce qui concerne la représentation l'Afrique, elle se fait perceptible selon plusieurs points de vue au fil des différents récits sur lesquels a porté notre analyse. Niane, Dadié, Tadjo, Abouët et Oubrerie montrent une image de l'Afrique en conformité avec l'époque qu'ils mettent en scène. En revanche, le réalisateur Abel Kouamé, dont les films *Pokou, princesse ashanti* et *Soundiata Keïta, le réveil du lion* s'inscrivent dans le passé de l'Afrique, en dresse un portrait marqué la transhistoricité et le multiculturalisme. Ce brouillage

spatio-temporel est visible à travers les multiples influences culturelles et modernes telles que le rap ainsi que les références à l'univers des productions Walt Disney ou encore à celui des *comics*, disséminées dans ces deux films. De plus, les œuvres d'Abel Kouamé, tout en jouant sur la transhistoricité, mettent en scène une Afrique au passé moins socialement enraciné, culturellement hybride et hors du temps ainsi que de son espace géographique. Dès lors, la pratique des échanges culturels peut être perçue comme l'une des caractéristiques du cinéma de ce réalisateur. Sous ces choix du réalisateur Abel Kouamé se lit le refus d'une culture africaine – surtout dans sa tradition et son passé – renfermée sur elle-même.

Ce travail de recherches montre que la diversité des réécritures et des supports médiatiques font apparaître des variations entre les versions des récits qui constituent notre corpus ; en particulier en ce qui concerne les textes puisant dans la littérature orale. Dès lors, nous pouvons nous demander si nous sommes face à une ouverture de la vision traditionaliste de la prose de l'identité africaine que véhicule cette littérature orale ou si, au contraire, nous n'assistons pas à un élargissement, voire à une "falsification" de celle-ci.

BIBLIOGRAPHIE

LITTÉRATURE

➤ Ouvrages

- Barthes, Roland, *Le degré zéro de l'écriture*, Paris, Seuil, 1953, 125p.
- Casanova, Pascale, *La République mondiale des lettres*, Paris, Seuil, 2008 (1999), 504p.
- Camara, Laye, *Le maître de la parole, Kouma Lafôlô Kouma*, Paris, Plon, 1978, 314p.
- Clerc, Jeanne Marie, *Littérature et cinéma*, Paris, Nathan, 1993, 222p.
- Dällenbach, Lucien, *Le récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*, Paris, Seuil, 1977, 247p.
- Darras, Bernard, (Dir.), *Images et sémiologie : sémiotique structurale et herméneutique*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2008, 150p.
- Diop, Samba, *Oralité africaine, entre esthétique et poétique*, Paris, L'Harmattan, 2011, 186p.
- Eco, Umberto, *De la littérature*, Paris, Grasset, 2003 (2002), 425p.
- , *De Superman au surhomme*, Paris, Grasset, 1993 (1978), 245p.
- , *Dire presque la même chose, expériences de traduction*, Paris, Grasset, 2006 (2003), 460p.
- Eno-Belinga, Samuel-Martin, *Comprendre la littérature orale africaine*, Paris, Éditions Saint Paul, 1978, 143p.
- Ferrando-Durfort, Denys, *Pokou la Fondatrice*, Yaoundé / Boulogne, ÉdiSavana, 1989, 45p.
- Hebert, Louis, *Dispositifs pour l'analyse des textes et des images : introduction à la sémiotique appliquée*, Limoges, Presses Universitaires de Limoges, 2007, 282p.
- Loucou, Jean-Noël et Ligier, Françoise, *La Reine Pokou, fondatrice du royaume baoulé*, Paris/Dakar/Abidjan, Afrique Biblio Club/Nouvelles Éditions Africaines, 1977, 134p.
- Mofolo, Thomas, *Chaka, une épopée bantoue*, Paris, Gallimard, 1940 (1925), 271p.
- Moura, Jean-Marc, *Littératures francophones et théories postcoloniales*, Paris, Presses Universitaires de France, 1999, 174p.
- Nokan, Zégoua Gbessi, *Abraha Pokou et trois autres pièces*, Paris, Présence Africaine, 1984, 150p.
- Ravoux Rallo, Elisabeth, *Méthodes de critique littéraire*, Paris, Armand Colin, 2006 (1999), 207p.

Sartre, Jean-Paul, *Qu'est-ce que la littérature ?*, Paris, Gallimard, 1985 (1948), 307p.

Senghor, Léopold Sédar, «Chaka», dans *Œuvre poétique*, Paris, Seuil, 1990 (1964), 429p.

Siganos, André, *Le Minotaure et son mythe*, Paris, Presses Universitaires Françaises, 1993, 158p.

Zumthor, Paul, *Introduction à la poésie orale*, Paris, Seuil, 1983, 307p.

➤ **Articles**

Kesteloot, Lilyan, «Magie et Merveilleux dans les sociétés et les épopées d'Afrique Noire», dans *Magie et illusion au Moyen Âge*, pp.255-267, Aix-en-Provence, Centre universitaire d'études et de recherches médiévales / Presses Universitaires de Provence, 1999, 634p.

Metz, Christian, «L'écran second ou le rectangle au carré», dans *Texte-Image/ Bild-Text*, p. 325-331, Sybil Dümchen et Michaël Nerlich (Éds.), Berlin, Institut für romanische Literaturwissenschaft, 1990, 380p.

Viti, Fabio, «Aura Pokou sur internet ou les derniers avatars de la tradition "orale" baule (Côte d'Ivoire)», dans *Entre la parole et l'écrit : contributions à l'histoire de l'Afrique en hommage à Claude-Hélène Perrot*, Monique Chastanet et Jean-Pierre Chrétien (Dir.), Paris, Karthala, 2008, 270p.

➤ **Webographie**

Hamon, Philippe, «Pour un statut sémiologique du personnage», dans *Littérature*, n°6, Mai 1972, p.86-110, disponible sur https://www.persee.fr/doc/litt_0047-4800_1972_num_6_2_1957, (consulté le 12/04/2019).

Tourret, Marc, «Qu'est-ce qu'un héros ?», dans *Inflexions*, n°16, 2011, p.95-103, disponible sur <https://inflexions.net/la-revue/16/dossier/tourret-marc-quest-ce-quun-heros>, (consulté le 15/03/2021).

Viti, Fabio, «Les ruses de l'oral, la force de l'écrit. Le mythe baule d'Aura Poku», dans *Cahiers d'études africaines* [en ligne], 196 | 2009, mis en ligne le 01 janvier 2011, disponible sur <http://journals.openedition.org/etudesafriaines/15689>, (consulté le 30/04/2019).

Zemp, Hugo, «La légende des griots Malinké», dans *Cahiers d'études africaines*, Vol.6, N°24, 1966, pp.611-642, disponible sur https://www.persee.fr/issue/cea_0008-0055_1966_num_6_24?sectionId=cea_0008-0055_1966_num_6_24_3084, (consulté le 05/01/2021).

➤ **Dictionnaires**

Aron, Paul ; Saint-Jacques, Denis et Viala, Alain (Dir.), *Le Dictionnaire du littéraire*, Paris, Presses Universitaires de France, 2002, 654p.

HISTOIRE ET SOCIOLOGIE

➤ Ouvrages

Allou, René Kouamé, *Les Akan, peuples et civilisations*, Paris, L'Harmattan, 2015, 890p.

Appadurai, Arjun, *Après le colonialisme, les conséquences culturelles de la globalisation*, Paris, Payot et Rivages, 2015 (1996), 334p.

Auzias, Dominique, et Labourdette, Jean-Paul, *Ghana*, Paris, Les Nouvelles Éditions de l'Université, 2018, 273p.

Ba, Amadou Hampâté, *Aspects de la civilisation africaine, Personne, culture, religion*, Paris, Présence Africaine, 1972, 139p.

Bausinger, Hermann, *Volkskunde ou l'ethnologie allemande. De la recherche sur l'antiquité à l'analyse culturelle*, Paris, Maisons des Sciences de l'Homme, 1993, 343p.

Béatrice, Lalinon Gbado et Al, *Les messages du pagne*, Cotonou, Ruisseaux d'Afrique, 2017, 84p.

Belhadj-Ziane, Kheira, *Le rap underground, un style actuel de la culture populaire*, Paris, L'Harmattan, 2014, 153p.

Busia, Kofi Abrefa, *The Position of the Chief in the modern political system of Ashanti: A study of the influence of contemporary social changes on Ashanti political institutions*, London / New-York / Toronto, Oxford University Press for the International African Institute, 1951, 233p.

Camara, Sory, *Gens de la parole. Essai sur la condition et le rôle des griots dans la société malinké*, Paris / Conakry, Agence de Coopération Culturelle et Technique (ACCT)- Karthala / SAEC, 1992 (1976), 375p.

Cissé, Tata Youssouf et Kamissoko, Wâ, *La grande geste du Mali, Tome 1*, Paris, Karthala-ARSAN, 1988, 426p.

—, *La grande geste du Mali. Soundjata, la gloire du Mali, Tome 2*, Paris, Karthala-ARSAN, 2009 (1991), 299p.

Clavaron, Yves (Éd), *Etudes postcoloniales*, Paris, Société Française de Littérature Générale et Comparée, 2011, 199p.

Cocca, Carolyn, *Superwomen. Gender, power and representation*, New-York, Bloomsbury Academic, 2016, 263p.

Dabiré, Pierre Kpiellè, *Le griot : place, rôle et fonction dans la société africaine*, Saint-Ouen, les Éditions du Net, 2016, 131p.

Dabo, Marcelin, *Les sapientogrammes ou l'écriture philosophique Adinkra du peuple Akan*, Éditions Dabo, 2017, sd.

De Certeau, Michel, *L'écriture de l'histoire*, Paris, Gallimard, 1975, 358p.

Delafosse, Maurice, *Essai de manuel de la langue agni parlée dans la moitié orientale de la Côte d'Ivoire, ouvrage accompagné d'un recueil de légendes, contes et chansons en langue agni, d'une étude des origines et des migrations des tribus agni-achanti...* Paris, J. André, 1901, 248p.

Diabaté Dagri, Henriette, *Le Sanvi, un royaume Akan (1701-1901), tome 1*, Abidjan / Paris, Les Editions CERAP / Karthala-IRD, 2013, 621p.

Edgerton, Robert B., *The fall of the Asante Empire, The Hundred-year war for Africa Gold Coast*, New-York, The Free Press, 1995, 293p.

Fynn, Kofi John, *Asante and its neighbours, 1700-1807*, London, Longman, Evanston, Ill / Northwestern University Press, 1971, 175p.

Goody, Jack, *Entre l'oralité et l'écriture / The interference between the written and the oral*, Paris, Presses Universitaires Françaises, 1994, 323p.

—, *Mythe, rite et oralité / Myth, ritual and the oral*, Nancy, Presses Universitaires de Nancy et Éditions Universitaires de la Lorraine, 2014 (2010), 202p.

Halbwachs, Maurice, *La Mémoire collective*, Paris, Albin Michel, 1997, 295p.

Hepp, Andreas, *Cultures of mediatization*. Cambridge-Malden, Polity Press, 2013, (2011), 166p.

Kembo, Mukundila Dieudonné, *Appellations de pagnes africains, construction et sémantique*, Paris, L'Harmattan, 2018, 159p.

—, *Le pagne africain et sa symbolique, femmes et féminité au travers de motifs d'un objet majeur de la culture africaine*, Paris, L'harmattan, 2015, 167p.

—, *Le pagne, une réalité socioculturelle africaine*, Paris, Les Impliqués Éditeur, 2016, 116p.

Kesteloot, Lilyan et Dieng, Bassirou, *Les épopées d'Afrique Noire*, Paris, Karthala-UNESCO, 2009, 626p.

Ki-Zerbo, Joseph, *Le monde Africain noir: Histoire et Civilisation*, Abidjan, CEDA, 1963, 96p.

Lüsebrink, Hans-Jürgen, *La conquête de l'espace public colonial*, Frankfurt am Main / London: IKO / Éditions Nota Bene, 2003, 272p.

Liotard, Jean François, *La condition postmoderne*, Paris, Éditions de Minuit, 1994 (1979), 107p.

—, *Le Postmoderne expliqué aux enfants, correspondances 1982-1985*, Paris, Galilée, 1986, 165p.

Mathien, Michel (Dir.), *La médiatisation de l'Histoire. Ses risques et ses espoirs*, Bruxelles, Bruylant, 2005, 435p.

Mbembe, Achille, *De la postcolonie*, Paris, Karthala, 2000, 293p.

McCann, Carole R. et Kim Seung-Kyung, *Feminist Theory Reader, Local and Global Perspectives, Fourth Edition*, New York, Routledge, 2017, 676p.

Negroponte, Nicholas, *L'homme numérique*, Paris, Robert Laffont, 1995, 290p.

Palmier, Jean Joseph, *La femme noire dans le cinéma contemporain, star ou faire-valoir ?*, Paris, L'Harmattan, 2006, 198p.

Pescheux, Gérard, *Le royaume asante (Ghana), parenté, pouvoir, histoire : XVIIème - XVIIIème siècle*, Paris, Karthala, 2003, 582p.

Rattray, Robert Sutherland, *Ashanti*, Oxford: Oxford University Press, 1923, 348p.

Said, Edward, *L'Orientalisme. L'Orient créé par l'Occident*, Paris, Seuil, 1980 (1978), 393p.

Thiers-Thiam, Valérie, *À chacun son griot ! Le mythe du griot narrateur dans la littérature et le cinéma d'Afrique de l'ouest*, Paris, L'Harmattan, 2005, 178p.

Ugochukwu, Françoise et Abomo-Maurin, Marie-Rose (Dir), *La femme dans la littérature orale africaine : persistance des clichés ou perception de la modernité*, Paris, l'Harmattan, 2015, 292p.

Van Gennep, Arnold, *Manuel de folklore français contemporain. Tome premier, 1, Introduction générale... Du berceau à la tombe: naissance, baptême, enfance, adolescence, fiançailles...*, Paris, A. et J. Picard, 1972 (1943), 373p.

Yankah, Kwesi, *Speaking for the chief. Ókyeame and the politics of Akan Royal Oratory*, Bloomington, Indiana University press, 1995, 194p.

Zahan, Dominique, *La dialectique du verbe chez les Bambara*, Paris / La Haye, Mouton et Cie, 1963, 208p.

➤ **Articles**

Garrard, Timothy, «Poupée de bois Akua ba, Akan, Ghana», dans *Arts de l'Afrique noire dans la collection Barbier-Mueller*, Werner Schmalenbach (Ed), p.136, Saint-Paul-de-Vence, Fondation Maeght, 1989 (1988), 315p.

Lenclud, Gérard, «Le grand partage ou la tentation ethnologique», dans *Vers une ethnologie du présent*, Gérard Althabe, Daniel Fabre et Lenclud Gérard, (Dir.), pp 9-35, Paris, Éditions de la maison des sciences de l'Homme, 2015, 257p.

«Livre d'Isaïe», dans *La Bible de Jérusalem*, Paris, Les Éditions du Cerf, 1998, 2117p.

Mikell, Gwendolyn, «African Feminism toward a new politics of representation», dans *Feminist Theory Reader, Local and Global Perspectives, first Edition*, Carole R. McCann et Kim Seung-Kyung, (Éds), p.103-112, New York/ London, Routledge, 2003, 509p.

Thoms, William. «Folk-Lore», lettre ré-imprimée par Ralph Steele Boogs dans *Folklore Americas* N°2, Décembre 1945, p.17-27.

Zumthor, Paul, «Oralité», dans *Intermédialités*, N°12, 2008, p.169-202.

➤ **Webographie**

Herpin, Nicolas, «Comment les gens qualifient-ils les tenues vestimentaires ?», dans *Economie et statistique*, n°168, Juillet-Août 1984, p.37-44, disponible sur https://www.persee.fr/doc/estat_0336-1454_1984_num_168_1_4882, (consulté le 15/05/2018).

—, «L'habillement et le corps», dans *Economie et statistique*, n°196, Février 1987, p.55-63, disponible sur https://www.persee.fr/doc/estat_0336-1454_1987_num_196_1_5060, (consulté le 15/05/2018).

Ouattara, Issiaka, «Le griot dans la société traditionnelle africaine : Patrimoine et survivance d'une conscience d'être et de la culture», dans *Internatinal Journal of Latest Research in Humanities and Social Sciences*, Vol.1, disponible sur <http://www.ijlrhss.com/paper/volume-1-issue-12/5-HSS-277>, (consulté le 11/03/2021).

Pascal, Frédéric, «Culture papier et culture numérique, essai de documentation des déplacements de perspective», mis en ligne le 2 Juillet 2012 sur le site *implications-philosophiques.org*, disponible sur <https://www.implications-philosophiques.org/culture-papier-et-culture-numerique-essai-de-documentation-des-deplacements-de-perspective>, (consulté le 30/06/2018).

Pigeon, Geneviève, «La culture numérique comme émergence d'une nouvelle "oralité" : une nouvelle articulation du mythe ?», mis en ligne le 4 Juillet 2012 sur le site *implications-philosophiques.org*, disponible sur <https://www.implications-philosophiques.org/une-nouvelle-oralite>, (consulté le 8/07/2018).

➤ **Dictionnaires**

Owusu-Ansah, David, *Historical Dictionary of Ghana, Third Edition*, Laham, The Scarecrow Press, 2005, 332p.

Willis, W. Bruce, *The Adinkra dictionary, a Visual Primer on the Language of Adinkra*, Washington, Washington, The Pyramid Complex, 1998, 314p.

LA PARALITTÉRATURE

➤ Ouvrages

Arnaud, Noël ; Lacassin, Francis et Tortel, Jean, *Entretiens sur la paralittérature*, Paris, Plon, 1970, 479p.

Boillat, Alain (Dir.), *Les cases à l'écran, bande dessinée et cinéma en dialogue*, Genève, Éditions Médecine-Georg, 2010, 356p.

Brunner, Vincent, *Les super-héros, un panthéon moderne*, Paris, Robert Laffont, 2017, 155p.

Courtial, Gérard, *À la rencontre des super-héros*, Marseille, Bédésup, 152p.

Delbecque, Eric, *Les super-héros pour les nuls*, Paris, First Editions, 2016, 383p.

Djehuty, Biyong, *Soundjata, la bataille de Kirina*, Paris, Éditions Menaibuc, 2004, 43 p.

Eisner, Will, *Le récit graphique. Narration et bande dessinée / Graphic Storytelling*, Paris, Vertige Graphic, 1998 (1995), 167p.

—, *Les clés de la bande dessinée 1 : l'art séquentiel / Comics and sequential art*, Paris, Delcourt, 2009, 180p.

—, *Les clés de la bande dessinée 2, La narration / Graphic storytelling and visual narrative*, Paris, Delcourt, 2010, 178p.

Filippini, Henri et Al., *Histoire de la bande dessinée en France et en Belgique, des origines à nos jours*, Grenoble / Paris, Jacques Glénat / Ministère des affaires étrangères, 1980, 158p.

Fondanèche, Daniel, *Paralittératures*, Paris, Vuibert, 2005, 734p.

Fontes, Justine; Fontes, Ron et Carruthers Sandy, *Sunjata, Warrior King of Mali, A West African Legend*, New-York, Graphic Universe, 2008, 48p.

Frémion, Yves, *L'ABC de la BD*, Paris, Casterman, 1983, 152p.

—, *Le guide de la bédé francophone*, Paris, Syros / Alternatives, 1990, 192p.

Groensteen, Thierry, *Bande dessinée et narration. Système de la bande dessinée 2*, Paris, Presses Universitaires de France, 2011, 208p.

—, *La bande dessinée mode d'emploi*, Liège, Les Impressions Nouvelles, 2007, 223p.

—, *Système de la bande dessinée*, Paris, Presses Universitaires de France, 2011 (1999), 206p.

—, *Un objet culturel non identifié*, Espagne, Éditions de l'An 2, 2006, 206p.

Jennequin, Jean-Paul, *Histoire du Comic Book. 1- Des origines à 1954*, Paris, Vertige Graphic, 2002, 160p.

Lainé, Jean-Marc, *Comics et contre-culture*, Morigny, Éditions Confidentiel, 2014, 205p.

Levitz, Paul, *The Little book of Wonder Woman*, Köln, Taschen / DC Comics Editions, 2015, 191p.

Maigret, Eric et Stefanelli, Matteo, (Dir.), *La bande dessinée : une médiaculture*, Paris, Armand Colin, 2012, 271p.

McCloud, Scott, *Réinventer la bande dessinée / Reinventing comics*, Paris, Delcourt, 2015, 255p.

Morgan, Henri, *Principes des littératures dessinées*, Angoulême, Éditions de l'An 2, 2003, 399p.

Mouralis, Bernard, *Les Contre-littératures*, Paris, Hermann Éditeurs, 2011 (1975), 206p.

Revue, Hermes, *La bande dessinée : art reconnu, média méconnu*, Paris, CNRS Éditions, 2009, 269p.

Tellouck, Julien et Lavorel, Mathias, *Comprendre les super-héros quand on a même pas remarqué que Superman porte son slip par-dessus son collant*, Paris, Éditions 404, 2017, 78p.

Waid, Marc et Brian, Augustyn, *Justice league of America, Tome 0-Année 1*, Paris, Urban Comics, 2015.

Wallace, Daniel, *DC Comics super-vilains. Histoires et origines*, Paris, Huginn et Muninn Éditions, 2014, 159p.

➤ **Dictionnaires**

L'encyclopédie DC comics : l'encyclopédie des personnages de l'univers DC / The DC comics encyclopedia : the definitive guide to the characters of the DC universe, Paris, Semic, 2005, 351p.

Walker, Quinn Landry, *Wonder Woman, l'encyclopédie illustrée*, Paris, Huginn & Muninn Éditions, 2017, 200p.

LES MÉDIAS ET L'INTERMÉDIALITÉ

➤ **Ouvrages**

Barbier, Frédéric et Lavenir, Catherine Bertho, *Histoire des médias, de Diderot à Internet*, Paris, Armand Colin, 1996, 351p.

Bourdon, Jérôme, *Introduction aux médias*, Paris, Montchrestien, 2009, 158p.

De Toro, Alfonso (Dir.), *Translatio, Transmédialité et Transculturalité en littérature, peinture, photographie et au cinéma*, Paris, L'Harmattan, 2013, 353p.

De Toro, Alfonso, *Epistémologies "le Maghreb", Hybridité – Transculturalité – Transmédiatité – Transtextualité – Corps – Globalisation – Diasporisation*, Paris, L'Harmattan, 2009, 276p.

Depêtre, Evelyne et Duarte, A. German, *Transmédiatité, bande dessinée et adaptation*, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, 2019, 305p.

Fischer, Caroline, (Dir.), *Intermédiatités*, Paris / Nîmes, Société Française de Littérature Générale et Comparée / Lucie Éditions, 2015, 201p.

Gaudreault, André, *La transécriture. Pour une théorie de l'adaptation*, Québec / Angoulême, Nota Bene / Centre National de la Bande Dessinée, 2008 (1998), 280p.

McLuhan, Marshall, *Pour comprendre les médias, les prolongements technologiques de l'Homme / Understanding media : the extensions of man*, Montréal, HMH LTEE, 1968 (1964), 391p.

Olivier, Alain, *Les 3coups ! Les entreprises face à la publicité*, Paris, Libres Plumes, 1994, 146p.

Rajewsky, Irina O., *Intermedialität*, Tübingen / Basel, A. Francke, 2002, 216p.

Riffel, Rémy, *Que sont les médias ? Pratiques, identités, influences*, Paris, Gallimard, 2005, 539p.

Tcheuyap, Alexie, *De l'écrit à l'écran, les réécritures filmiques du roman africain francophone*, Ottawa, Presses Universitaires d'Ottawa, 2005, 229p.

➤ **Articles**

Müller, Jürgen E., «L'intermédiatité, une nouvelle approche interdisciplinaire : perspective théorique et pratique à l'exemple de la vision de la télévision», dans *Cinémas* 10, N° 2-3, printemps 2000: p.105-134.

—, «Vers l'intermédiatité, Histoires, positions et options d'un axe de pertinence», dans *Médiamorphoses, D'un média... l'autre*, N°16, Paris, Armand Colin, 2006, p.99-110.

Vatter, Christoph et Fendler, Ute, «Evangeline multimédia : un mythe acadien entre américanité et américanisation», dans *Globe*, Vol.72, 2004, p.59-79.

Winter, Scarlett, «Réflexions filmiques. Perspectives intermédiales dans La belle captive de Robbe-Grillet», dans *Le théâtre dans le théâtre, le cinéma dans le cinéma*, Frank Wilhem (Dir.), p.95-105, Luxembourg, Lansman, 1998.

LE CINÉMA

➤ Ouvrages

Adorno, W. Théodor et Eisler, Hanns, *Musique de cinéma*, Paris, Éditions de l'Arche, 1972 (1969), 179p.

Clerc, Jeanne Marie, *Littérature et cinéma*, Paris, Nathan, 1993, 222p.

Gardies, André, *Récit filmique*, Paris, Hachette, 1993, 151p.

Juillier, Laurent, *Analyser un film : de l'émotion à l'interprétation*, Paris, Flammarion, 2012, 432p.

Loiseau, Jean-Claude, *Aya de Yopougon ambiance le cinéma*, Paris, Gallimard, 2013, 121p.

Metz, Christian, *Langage et cinéma*, Paris, Larousse, 1971, 224p.

Tylski, Alexandre, *Le générique du cinéma : histoire et fonctions d'un fragment hybride*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2008, 126p.

➤ Dictionnaires

Pinel, Vincent et Pinel, Christophe, *Dictionnaire technique du cinéma*, Paris, Armand Colin, 2008, 368p.

—, *Dictionnaire technique du cinéma, 3ème édition*, Paris, Armand Colin, 2016, 339p.

LA MUSIQUE

➤ Ouvrages

Honegger, Marc, *Connaissance de la musique de A à Z*, Paris, Bordas, 1996 (1976), 1147p.

Lacoue-Labarthe, Philippe, *Pour n'en pas finir, écrits sur la musique*, Paris, Christian Bourgeois, 2015, 309p.

Lapassade, George et Rousselot, Philippe. *Le rap ou la fureur de dire*, Paris, Éditions Loris Talmart, 1996 (1990), 143p.

Moles, Abraham, *Les musiques expérimentales: revue d'une tendance importante de la musique contemporaine*, Paris / Zurich / Bruxelles, Éditions du Cercle d'Art Contemporain, 1960, 166p.

➤ Articles

Schafer, Murray, «Musique / non-musique : intersections», dans *Musiques, Une encyclopédie pour le XXIème siècle, Tome 1 / Il novecento*, Jean-Jacques Nattiez (Dir.), pp. 1189-1202, Le Méjan / Paris, Actes Sud / Cité de la musique, 2003 (2001), 1492p.

➤ **Dictionnaires**

Arnold, Denis (Dir.), *Dictionnaire encyclopédique de la musique, Tome 2*, Paris, Robert Laffont, 1988 (1983), 978p.

—, *Dictionnaire encyclopédique de la musique. Tome 1, Vol. 1*, Paris, Robert Laffont, 1988 (1983), 1171p.

Vignal, Marc (dir), *Dictionnaire de la musique*, Paris, Larousse, 2005, 1516p.

WEBOGRAPHIE GÉNÉRALE

Abouët, Marguerite et Oubrierie, Clément, interview réalisée par Assanatou Baldé, «Aya de Yopougon : Il n’y aura pas de tome 7», interview disponible sur <https://www.afrik.com/tout-le-monde-peut-se-reconnaitre-en-aya-de-yopougon>, (consulté le 22/05/2014).

AFRIKATOON, « Kéïta, le réveil du lion », disponible sur <https://vimeo.com/ondemand/soundiata/217022346>, (consulté le 10/01/2018).

Armand-Zuniga, Franck, «Aladdin», disponible sur <https://www.chroniquedisney.fr/animation/1992-aladdin.htm>, (consulté le 15/03/2020).

Courrèges, Emmanuelle, «ICI ABIDJAN-Dessins animés: Afrikatoon, le Walt Disney ivoirien», disponible sur https://www.lepoint.fr/culture/ici-abidjan-dessins-animes-afrikatoon-le-walt-disney-ivoirien-28-05-2015-1931876_3.php, (consulté le 10/01/2018).

Fontaine, Aurélie, «Côte d’Ivoire : Pokou, le premier long-métrage d’animation ouest-africain est né», disponible sur <https://www.jeuneafrique.com/169812/culture/c-te-d-ivoire-pokou-le-premier-long-m-trage-d-animation-ouest-africain-est-n/>, (consulté le 10/01/2018).

FILMOGRAPHIE GÉNÉRALE

Bay, Michael (Réalisateur), (2007). *Transformers* [Film]. États Unis.

Bouquerel, Rodolphe (Réalisateur), (s.d.). *La reine Pokou* [Film]. Organisation Internationale de la Francophonie.

Cissé, Souleymane (Réalisateur), (1978). *Den Muso*, [Film]. Mali.

Delorme, Christine (Réalisateur), (1992). *Sembène Ousmane tout à la fois. Entretien avec Christine Delorme* [Film].

Kouyaté, Dani (Réalisateur), (1995). *Keïta ! L'héritage du griot* [Film]. France / Burkina.

M'packo, Elise ; Lobé, Michel (Réalisateurs), (1996). *Cinémas d'Afrique; d'hier à aujourd'hui* [Film].

Ousmane, Sembène (Réalisateur), (1977). *Ceddo* [Film]. Sénégal / France.

Ousmane, Sembène (Réalisateur), (2004). *Moolaadé* [Film]. Sénégal / France.

Paculi, Emilio ; Boughedir, Férid (Réalisateurs), (1982). *Le cinéma des Africains* [Film].

Ueda, Hidehito (Réalisateur), (2002). *Transformers Armada* [Film]. Etats-Unis / Japon.

DICTIONNAIRES GÉNÉRAUX

Dictionnaire de la langue française Lexis, Paris, Larousse, 1994, 2019p.

Encyclopédie Théma Arts et culture, Paris, Larousse, 2000, 567p.

Grand Larousse Universel, Tome 6, Paris, Larousse, 1994 (1983), p.3681-4416.

La Grande Encyclopédie Tome 17, Paris, Société Anonyme de la Grande Encyclopédie, 1200p, s.d.

Le Dictionnaire des synonymes, nuances et contraires, Paris, Le Robert, 2011, 1097p.

Le Dictionnaire étymologique et historique du français, Paris, Larousse, 1994 (1964), 624p.

Le grand Larousse illustré, Paris, Larousse, 2005, 2763p.

Le grand Larousse universel, Tome 10, Paris, Larousse, 1994 (1984), p.6625-7360.

Le Grand Larousse Universel, tome 11, Paris, Larousse, 1995 (1984) p.7361-8096.

Le Grand Robert de la langue française, Tome 3, Paris, Le Robert-VUEF, 2001, 2230p.

Le Nouveau Littré, Paris, Garnier, 2007, 2034p.

Le Robert, Paris, Le Robert/Sejer, 2019, 2130p.

INDEX

A

Abel Kouamé · 10, 124, 127, 130, 133, 134, 142, 150, 199, 213, 225, 227, 242, 244, 245, 257, 272, 273, 278, 279, 280, 283, 284, 286, 288, 290, 291, 292, 293, 294, 296, 299, 303, 304, 307, 309, 310, 311, 312, 319, 333, 336, 338, 340, 341, 343, 347, 348, 351, 352, 353, 354, 356, 360, 365, 367, 368, 370, 371, 373, 375, 379.

Alain Olivier · 87, 88.

Alfonso de Toro · 57.

Amadou Hampâté Ba · 66, 70, 72, 79.

Andreas Hepp · 58.

Arjun Appadurai · 95.

Arnold Van Gennep
voir Van Gennep · 11, 12, 36, 37, 38, 45.

B

Bassirou Dieng · 236, 238, 254, 255, 256, 335.

Bausinger · 39, 40, 41, 42, 43.

Béatrice Lalinon Gbado · 181, 182, 186, 187.

Bernard Dadié · 10, 196, 197, 198, 199, 229, 230, 293, 309, 336.

Bernard Voilloux · 47, 50.

Bruce Willis · 200, 201, 202, 203, 204, 205, 210, 212, 213, 215, 216, 218, 220, 228, 338.

C

Camara Laye · 245, 257, 321, 322, 323, 372.

Chantal Zabus · 285, 286, 287, 288.

Christian Metz · 16, 91.

Clément Oubrerie · 8, 10, 13, 29, 138, 140, 141, 155, 188.

D

Djibril Tamsir Niane · 68, 121, 364.

Dabiré
voir Pierre Kpiellè Dabiré · 322, 327, 333, 334.

Dadié
voir Bernard Binlin Dadié · 10, 13, 104, 123, 154, 195, 196, 197, 198, 199, 230, 291, 293, 294, 309.

Dani Kouyaté · 221, 239, 263, 288, 289, 369, 370, 371.

Daniel Caumont · 87.

Denys Ferrando-Durfort · 70, 71, 218, 228, 309, 343.

Dieng
voir Bassirou Dieng · 236, 237, 335.

Dieudonné Mukundila Kembo · 181, 186.

Dominique Zahan · 314, 315, 316, 320, 322, 330, 332.

E

Edward Said · 14.

F

Fabio Viti · 23, 198, 231, 232, 294, 309.

G

Georges Orwell · 83.

Gérard Pescheux · 316.

Gérard Lenclud · 73, 74, 81.

Goody
voir Jack Goody · 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84.

Gwendolyn Mikell · 285, 286.

H

Halbwachs
voir Maurice Halbwachs · 14.
Hampâté Ba
voir Amadou Hampâté Ba · 66, 67, 69,
70, 72, 78, 79, 80.
Hans-Jürgen Lüsebrink · 71, 72, 73.
Hepp
voir Andreas Hepp · 59.
Hermann Bausinger · 11, 12, 39, 40, 41,
45.
Hugo Zemp
voir Zemp · 324, 325.

I

Irène Assiba d'Almeida · 287, 291.
Irina Rajewsky · 16, 53, 54, 55, 56, 57,
129.
Issiaka Ouattara · 315, 320, 322, 328, 329,
332, 333, 334, 364.

J

Jack Goody · 75, 76, 77, 78, 83.
Jean-Marc Moura · 15.
Jean-Paul Jennequin · 297, 298, 299, 300,
303, 307.
Jérôme Bourbon · 51.
Jérôme Meizoz · 177.
Joseph KI-ZERBO · 278.

K

Kesteloot
voir Lylian Kesteloot · 236, 237, 335.
Kofi Abrefa Busia · 313, 314, 316, 317,
337, 346.
Kwesi Yankah · 313, 314, 315, 316, 317,
318, 337, 339, 340, 342, 343, 344, 345,
346.

L

Landry Walker · 303.
Laye
voir Camara Laye · 245, 246, 252, 322,
324, 326.
Lilyan Kesteloot · 236, 238, 253, 254, 255,
257, 335.
Lucien Dällenbach · 91.
Lüsebrink
voir Hans-Jürgen Lüsebrink · 71, 73.
Lylian Kesteloot · 236.

M

Marguerite Abouet · 10, 13, 111, 176, 188.
Marshall McLuhan · 48.
Maurice Halbwachs · 14.
McLuhan
voir Marshall McLuhan · 48, 49.
Metz
Voir Christian Metz · 16.
Michel de Certeau · 74, 78.
Michel Mathien · 59, 60.
Mikell
Voir Gwendolyn Mikell · 285, 286.

N

Negroponte Nicholas · 60.
Nicolas Herpin · 180.

P

Paul Zumthor · 61, 62, 64.
Phil Jimenez · 302.
Pierre Dabiré
voir Pierre Kpiellè Dabiré · 320, 324,
326, 327, 328, 332, 333, 334.

R

Rajewsky
voir Irina Rajewsky · 17, 53, 56, 57,
224.
Rémy Rieffel · 50, 51, 53, 59.
Robert Rattray · 317.
Roland Barthes · 63, 64, 65.

S

Saïd
voir Edward Saïd · 14
Samba Diop · 65, 71
Samuel-Martin Eno-Belinga · 80
Scott Beatty · 303, 308
Sembène Ousmane · 291
Souleymane Cissé · 288, 289

T

Tadjo
voir Véronique Tadjo · 9, 10, 69, 104,
105, 198, 199, 201, 202, 208, 215,
275, 279, 280, 294, 309, 312.

Thiers-Thiam · 314, 321, 322, 323, 324,
326, 332, 333, 335, 336, 364, 367, 368,
369, 370, 371, 372.

Thoms

voir William John Thoms · 32, 34, 35,
36, 37, 41, 42.

V

Véronique Tadjo · 9, 18, 69, 105, 155, 198,
199, 200, 202, 203, 206, 207, 208, 214,
215, 220, 229, 230, 275, 277, 278, 279,
280, 283, 292, 293, 294, 309, 312, 336.

Viti

voir Fabio Viti · 197, 231, 232.

Voilloux

voir Bernard Voilloux · 48, 49, 50.

Z**Zahan**

voir Dominique Zahan · 322, 330, 331.

Zumthor

voir Paul Zumthor · 62, 64, 65.

TABLE DES MATIÈRES

DÉDICACE	3
REMERCIEMENTS	4
INTRODUCTION GÉNÉRALE	9
1^{ÈRE} PARTIE : PRÉALABLES MÉTHODOLOGIQUES ET PROBLÈMES TERMINOLOGIQUES	
TERMINOLOGIQUES	30
CHAPITRE 1 : DES QUESTIONS MÉTHODOLOGIQUES	31
I. DU "FOLKLORE" À LA MÉMOIRE COLLECTIVE	31
II. DANS LE SILLAGE DU <i>MÉDIASCAPE</i>	44
CHAPITRE 2 : ... AUX CONSIDÉRATIONS TERMINOLOGIQUES	59
I. L'ORALITÉ ET LA TRADITION DANS LA LITTÉRATURE AFRICAINE : FONDAMENTAUX INCONTOURNABLES	60
II. JACK GOODY DISCUTÉ	71
2^{ÈME} PARTIE : PARCOURS INTERMÉDIAL DE L'ŒIL : DE LA LECTURE AU VISIONNAGE	
CHAPITRE 1 : CE QUE PEUVENT LES MÉDIAS	83
I. LA PUBLICITÉ DANS <i>AYA DE YOPOUGON</i> : ENTRE MISE EN ABYME ET TECHNIQUE NARRATIVE	83
II. LA MUSIQUE ET LA CHANSON DANS <i>AYA</i> , LA LÉGENDE DE POKOU ET L'ÉPOPÉE DE SOUNDIATA : MÉDIAS ET ENJEUX.	98
ANNEXES	134
CHAPITRE 2 : AU FIL DU MÉDIA (ÉCRAN ET PAGE) : ENTRE FIDÉLITÉ ET CRÉATIVITÉ	158
I. <i>AYA DE YOPOUGON</i> : INVARIANTS ET TRANSFORMATIONS	159
ANNEXES	183
II. LA LÉGENDE DE POKOU ET L'ÉPOPÉE DE SOUNDIATA : TRADITION ET CRÉATIVITÉ	188
3^{ÈME} PARTIE : TRANSFORMATIONS INTERMÉDIATIQUES DE LA CULTURE TRADITIONNELLE AFRICAINE	
CHAPITRE 1 : À TRAVERS LES ÉPOQUES, AVEZ-VOUS DIT : « FEMMES » ?	256
I. FEMME ET ÉMANCIPATION	256
II. AU FIL DES MÉDIAS, POKOU : D'HÉROÏNE À SUPER-HÉROÏNE	281

CHAPITRE 2 : L'OKYEAME ET LE GRIOT : DEUX FIGURES DE L'ORALITÉ AFRICAINE ENTRE TRANSPOSITION INTERMÉDIALE ET INFLUENCES CULTURELLES.	301
I. L'OKYEAME : LE PORTE-PAROLE ROYAL ASHANTI	322
II. DE BALLA FASSÉKÉ À BALLA : TRANSFORMATION INTERMÉDIALE DU PERSONNAGE DU GRIOT ROYAL DE L'ÉPOPÉE DE SOUNDIATA	332
ANNEXES	356
CONCLUSION GÉNÉRALE	364
BIBLIOGRAPHIE	367
INDEX	379