

**MASCULIN, FEMININ ET L'ECRITURE LITTERAIRE ET  
CINEMATOGRAPHIQUE BURKINABE : DOUBLE EMERGENCE,  
DOUBLE AFFIRMATION DANS L'OMBRE DE LA REVOLUTION  
SANKARISTE**

By

Marie Stoll

A dissertation submitted in partial fulfillment  
of the requirements for the degree of  
Doctor of Philosophy  
(Romance Languages and Literatures: French)  
in the University of Michigan  
2013

Committee Members:

Associate Professor Jarrod Hayes, Co-chair  
Professor Frieda Ekotto, Co-chair  
Professor Michele Hannoosh  
Professor Fernando Arenas

© Marie Stoll 2013  
All Rights Reserved

à Thomas Sankara,

## REMERCIEMENTS

Je souhaiterais remercier Jarrod Hayes et Frieda Ekotto, mes directeurs de thèse pour leurs conseils et leur patience, ainsi que Fernando Arenas et Michele Hannoosh pour avoir orienté mon travail d'écriture et de recherche de manière à enrichir mon approche.

Je remercie également tous ceux qui, au Burkina Faso, ont profondément ouvert mon horizon en ce qui concerne l'Afrique. Je pense notamment au professeur Salaka Sanou de l'université de Ouagadougou, Valère Somé, l'ami de Thomas Sankara, par l'intermédiaire duquel j'ai beaucoup appris, non seulement sur l'homme politique qu'était Sankara, mais l'homme tout court. Emmanuel Sama de la Direction Nationale du Cinéma à Ouagadougou, grâce auquel j'ai pu entrer en contact avec de nombreux écrivains et cinéastes burkinabè dont certains sont devenus des amis. Merci à tous mes amis de Ouaga, plus particulièrement Aboubacar Coulibaly, Bandje Sanogo, « Maman » Angèle et bien sur Rasmane Compaoré (Kim) qui n'auront cessé de « croiser les doigts » pour que mon projet s'accomplisse. Merci aussi à mes deux précieux amis Maxime Foerster et Matthieu Dupas qui m'auront toujours encouragée même lorsque j'ai eu le désir d'abandonner. Finalement, un grand merci à toute ma famille pour m'avoir soutenue.

Je ne pourrais conclure cette page sans une pensée pour ceux qui tous les jours au Burkina Faso se battent tout simplement pour vivre dans ce magnifique Sahel dont la rudesse climatique ne laisse aucune chance à la faiblesse. Malgré

l'adversité, malgré les difficultés de nombreux Burkinabè, j'ai toujours trouvé ma place dans ce petit territoire de l'Ouest africain. Pour votre disponibilité lorsque j'étais en quête d'informations, pour votre amabilité et votre chaleur, barka wousgo ! (merci beaucoup ! en Mooré) ! Car c'est aussi grâce à vous que j'ai réussi à accomplir ce projet.

## TABLE DES MATIERES

<b>DEDICACE.....</b>	<b>ii</b>
<b>REMERCIEMENTS.....</b>	<b>iii</b>
<b>INTRODUCTION.....</b>	<b>1</b>
<b>CHAPITRES</b>	
<b>I – Emergence de la littérature et du cinéma burkinabè.....</b>	<b>36</b>
Caractère national de la littérature burkinabè.....	36
Littérature de la marge, littérature minoritaire.....	44
Emergence du cinéma africain et burkinabè.....	47
Littérature et cinéma burkinabè : Contexte culturel et contenu du discours.....	54
Spécificités de la littérature et du cinéma burkinabè : Unicité ou multiplicité.....	57
Géométrie de l’espace narratif littéraire et cinématographique burkinabè.....	65
Le socio-réalisme dans la littérature et le cinéma burkinabè : « Réalité » ou réalité fictive ?.....	67
<b>II – <u>Tilai</u> : Présence nationale, séquelles révolutionnaires ou la visualisation de la nation burkinabè en mouvement.....</b>	<b>74</b>
<b><u>Partie I : Tilai et le cinéma africain francophone.....</u></b>	<b>78</b>
Synopsis de <u>Tilai</u> .....	87
Critiques de <u>Tilai</u> .....	88
<b><u>Partie II : Métaphore politique de Tilai.....</u></b>	<b>94</b>
Politisation de <u>Tilai</u> .....	97
Approche critique de <u>Tilai</u> .....	99

<b>A – Bref historique de la nation africaine et burkinabè.....</b>	<b>102</b>
La nation.....	102
Nation africaine et nation burkinabè.....	105
<b>B – Lecture allégorique de la nation burkinabè : Orientation du texte filmique <u>Tilai</u> vers la métaphore politique.....</b>	<b>111</b>
Corps producteurs de nation.....	112
<u>Tilai</u> et le spectre de la nation.....	113
Approche analytique de <u>Tilai</u> .....	123
L’espace grand E : L’espace sahélien.....	123
Le village : L’espace national Mossi.....	129
Déplacement de Saga et déterritorialisation nationale.....	139
Production nationale : Pouvoir du langage culturel/Pouvoir discursif de la mouvance corporelle.....	147
Dispositif territorial et subjectivité : L’espace Saga.....	162
La quête de Saga vers un ailleurs national.....	166
<b>III – Emergence de la femme burkinabè : Nouvelle voix, nouvelle direction dans <u>La faute et le pardon</u> de Youssouf Savadogo et <u>Devoir de cuissage</u> de Hadiza Sanoussi.....</b>	<b>179</b>
L’émancipation féminine : Entre théorie et pratique.....	189
Emancipation de la femme burkinabè : Féminisme ou prise de conscience humaniste.....	192
Investissement de l’espace narratif « au féminin » dans <u>Devoir de     Cuissage</u> et <u>La faute et le pardon</u> .....	199
Capacité d’agir (agency) de la femme burkinabè.....	211
<b>IV – La révolution sankariste : Relation de genre et dialectique de l’ouverture dans l’espace littéraire burkinabè.....</b>	<b>236</b>
Homme ou femme ?.....	241
L’homme et la femme pour Thomas Sankara.....	244
Corps de l’analyse.....	249

L'auteur, l'espace textuel et la place de la femme.....	254
Scénographie de la narration dans <u>Les carnets secrets d'une fille de joie</u> .....	256
Conjonction des espaces « réel » et « métaphorisé ».....	257
Investissement de l'espace métaphorisé : Comment prend-il forme dans <u>Les carnets secrets d'une fille de joie</u> .....	259
Capacités d'agir de Fatou : Pouvoir ou illusion.....	260
Paroles affirmées d'une opprimée.....	266
Lutte de consciences.....	268
<b>CONCLUSION.....</b>	<b>296</b>
<b>OUVRAGES CITES.....</b>	<b>302</b>



## Introduction

La révolution attend de nos artistes qu'ils sachent décrire la réalité, en faire des images vivantes, les exprimer en notes mélodieuses tout en indiquant à notre peuple la voie juste conduisant vers un avenir meilleur. Elle attend d'eux qu'ils mettent leur génie créateur au service d'une culture voltaïque, nationale révolutionnaire et populaire.

Thomas Sankara,  
Discours d'orientation politique (1983)

Les hommes et les femmes du Burkina Faso doivent dorénavant modifier en profondeur l'image qu'ils se font d'eux-mêmes à l'intérieur d'une société qui non seulement détermine de nouveaux rapports sociaux, mais provoque une mutation culturelle en bouleversant les relations de pouvoir entre hommes et femmes et en condamnant l'un et l'autre à repenser la nature de chacun.

Thomas Sankara,  
Discours d'inauguration de la journée  
Internationale des femmes à Ouagadougou (1987)

### Vue d'ensemble

Cette étude explore l'émergence des espaces féminins et masculins dans la littérature et le cinéma Burkinabè des années 1980 à nos jours. Elle tente de démontrer que la révolution Burkinabè de 1983 menée par Thomas Sankara a été déterminante non seulement dans le développement de la littérature et du cinéma burkinabè, mais aussi dans la représentation de l'homme et de la femme dans ces

deux média, à travers l'examen de trois romans et un film de fiction: La faute et le pardon (2001) de Youssouf Savadogo, Devoir de cuissage (2005) de Hadiza Sanoussi, Les carnets secrets d'une fille de joie (1991) de Patrick G. Ilboudo, et le film Tilai d'Idrissa Ouédraogo.

La révolution sankariste étant au centre de cette étude, cette dernière s'articule sur cet évènement politique. La totalité fonctionne donc comme un assemblage qui se déploie en quatre parties distinctes mais dont l'ensemble prend tout son sens lorsqu'articulé sur l'évènement de la révolution. Le premier chapitre traite de l'émergence de la littérature et du cinéma Burkinabè en tant que discipline et discours narratif, le second chapitre traite de l'émergence de l'État-nation Burkinabè<sup>1</sup>, le troisième chapitre traite de l'émergence de la "nouvelle" femme Burkinabè et finalement le quatrième chapitre analyse l'impact de la révolution sur les rapports sociaux au masculin féminin dans un contexte hétérosexuel.

Afin de discerner les traces que l'idéologie révolutionnaire sankariste a laissées, dans les romans et le film étudié à cet effet, cette étude repose sur des travaux théoriques émanant de disciplines et théoriciens divers tels que et principalement : Jean-Marie Grassin et Salaka Sanou pour les questions reliées à la littérature sahéenne et burkinabè ; Christopher L. Miller, A. Appiah, Valentin Y. Mudimbe, Bernard Mouralis, Jean-Marc Moura pour la littérature africaine francophone et la critique littéraire ; pour la disciplines cinématographique, Françoise Pfaff, Olivier Barlet, Gabriel Teshome, Manthia Diawara ; Roland Barthes,

---

<sup>1</sup> « L'émergence » en tant qu'elle se rapporte à l'État-nation dans ce contexte particulier se réfère à l'établissement d'un nouveau projet national qui diffère catégoriquement des précédents.

Tzvetan Todorov et Dominique Maingueneau pour l'analyse du discours et la sémiotique ; Pierre Bourdieu, Michel Izard, François Laplantine, en ce qui concerne les questions sociologiques et anthropologiques ; Benedict Anderson, Achille Mbembe, Etienne Balibar et Frantz Fanon en ce qui concerne le domaine de la nation, du nationalisme et de la postcolonie ; Gilles Deleuze et Guattari ainsi que Bertrand Westphal pour évaluer la question de l'espace et des champs du savoir institutionnel, et enfin Christine Delphy, bell hooks, Trinh T. Minh-ha, Chandra Talpade Mohanty, R.W Connell, etc, pour l'analyse de la question féminine et masculine. Le choix théorique émanant de disciplines diverses s'est fait dans le but de déconstruire la représentation de l'espace en tant qu'armature conceptuelle, ce que requiert l'approche géocritique de Westphal, plus particulièrement dans le deuxième chapitre. Dans cette thèse, j'explore la manière dont la révolution Burkinabè a eu un impact sur le discours narratif littéraire et cinématographique. Elle est également une tentative de démontrer qu'un évènement sociopolitique majeur peut devenir un lieu de convergence pour ces disciplines.

### **Histoire littéraire africaine et burkinabè**

L'émergence est un thème qui a été abordé maintes et maintes fois lorsqu'on traite de la littérature africaine francophone et dans une certaine mesure, du cinéma africain francophone. Néanmoins je me verrai dans l'obligation, afin de rendre mon analyse cohérente, de situer à nouveau le concept d'émergence dans son acception générale, sachant que, depuis sa naissance, à l'avènement de la Négritude, ses variations en termes de thèmes et directions n'ont cessé d'éclater, diverger et

parfois converger à nouveau. Je focaliserai donc sur l'émergence dans son particularisme en tant qu'elle concerne la production littéraire et cinématographique francophone au sein de l'État-nation postcolonial burkinabè en conjonction avec l'émergence de manière globale afin d'accentuer les clivages et éventuelles similarités. Mais de quelles particularités parle-t-on lorsqu'elles se réfèrent à la littérature et au cinéma africains francophones ?

Lors d'un séminaire auquel je participais il y a de cela quelques années, j'ai été troublée par la réaction d'un des participants qui à l'annonce de mon désir d'écrire sur la littérature et le cinéma burkinabè « émergent » me rétorqua : « Mais pourquoi veux-tu explorer une littérature que tu définis comme « émergente » alors que la littérature africaine a déjà émergé il y a bien longtemps, à l'avènement de la Négritude » ? Qu'est-ce donc l'émergence au sens large de l'expression ? D'un point de vue étymologique, la première définition que le Trésor mentionne est : « sortir de... », ou « apparition au-dessus de la surface d'un milieu quelconque ». En cours d'élaboration de la définition, celle-ci devient de plus en plus sélective et l'on passe du « sortir de... » général au « fait, action de venir à la conscience, à l'existence » dont l'opération ne pourrait, poursuit le Trésor : « [r]endre compte d'un système de causalité » ou d'un « [é]tat ou d'un être qualitativement différent et irréductible à l'état où l'être dont il procède ». Si cette explication étymologique semble inutilement détaillée, elle est pourtant nécessaire à mon analyse puisque c'est des nuances que transmettent les variations de ce mot que celle-ci prendra forme.

L'émergence serait-elle une notion confuse ? Lorsque dans son ouvrage Littératures francophones et théories postcoloniales, (1999) Jean-Marc Moura se

donne comme objectif de donner une définition concrète au qualificatif « francophone », il se trouve dans une impasse qui le pousse à l'abdication en concluant qu'il est virtuellement impossible de trouver un terrain d'entente quant à la stabilisation d'une notion fixe qui satisfasse tout un chacun. L'émergence en tant qu'elle se réfère à une littérature et un cinéma « Autre », pourrait bien être un de ces mots ou une de ces notions qui, malgré son utilisation courante mais abusive, selon moi, nous mène à une conclusion similaire à celle de Moura. Qui osera même s'engager sans hésitation en affirmant que l'émergence « est ! » et qu'elle a été décrétée comme telle sans autre forme de procès ? Pour ma part, mon scepticisme ne me permet pas d'éluder une série de questions que le doute génère : que range-t-on sous ce dénominateur d'émergence ? Quelle production ? Écrite où et par qui ? Par rapport à quoi (s'il y a lieu de se poser cette question ? Et dans quelle condition ? Et surtout, qui a décidé qu'un type de littérature serait classifié dans cette catégorie et à quelle fin ?

C'est à ma dernière question que je vais tenter de répondre en premier lieu. Tout récemment, le 14 février 2013, lors du festival « Étonnants voyageurs à Brazzaville », Michel Le Bris et Alain Mabanckou présentaient leur dernier ouvrage anthologique écrit en collaboration et qui s'intitule L'Afrique qui vient (2013). Le titre est évocateur et il n'est nul besoin de faire preuve d'une imagination fertile pour que ce « venir » qu'annonce le titre de l'anthologie se superpose et se confonde au verbe « émerger » ; L'Afrique qui émerge aurait tout aussi bien fait l'affaire. Mais quand l'Afrique, sa littérature et son cinéma en finiront-ils d'émerger ? N'avaient-ils pas déjà émergé de concert à l'avènement de la Négritude ? Le début du résumé de

l'ouvrage de Le Bris et Mabanckou constituera un embrayage à ma réponse. Le résumé du quatrième de couverture de L'Afrique qui vient commence avec ces mots : « Un monde meurt et avec lui, loin de nos repères, un autre monde naît, dans le tumulte et le chaos, mais avec une formidable énergie ». Cet énoncé pourrait fort bien satisfaire le « redressage » de la notion d'émergence telle qu'elle devrait être conçue à mon opinion c'est-à-dire comme un phénomène répétitif, pas seulement comme état ou condition mais aussi caractérisé par ses différences. Édouard Glissant avait bien cerné le problème avec son approche « Tout-Monde » de la littérature et par extension, selon moi, des arts en général, cinéma inclus. Lors d'un entretien accordé à RFI au sujet de sa dernière anthologie La terre, le feu et les vents, (2010), Glissant situe l'importance des rapprochements intertextuels des textes littéraires dans sa vision des littératures. Celui-ci déclare :

L'intertextualité, oui, mais c'est une intertextualité de la diversité. L'ambition était de souligner les constantes cachées de la diversité du monde dans les œuvres de pensée et de création littéraire. Les textes cités dans ce volume semblent confirmer cette intuition qui est la nôtre : il faut renoncer à l'idée de l'unité ou de l'universalité. Le monde est une somme de différences et toutes les différences sont également nécessaires. Les poètes et les écrivains nous le rappellent depuis les temps anciens. Le monde ne se fait pas à coups de semblables, mais à coups de différences. (1)

Si l'émergence n'était pas la problématique abordée dans la réponse de Glissant, elle s'adapte parfaitement à l'idée d'émergence.

En effet, lorsque l'action d'émerger, du « Faire sortir de » s'est accomplie et est donc achevée, il n'y a plus lieu de parler d'émergence mais d'existence affirmée : la chose est là ! On pourrait bien évidemment contester cette idée et argumenter sur le fait que, comme l'a exprimé Deleuze dans sa pensée rhizomique, rien n'existe en

tant que tel puisque tout est sujet au devenir. Je ne contredirai pas Deleuze sur ce point, mais force est d'admettre que lorsqu'on devient, on le devient de quelque chose et que ce devenir n'implique pas obligatoirement la destruction de la chose de laquelle on est devenu. Au même titre que la chose devenue, quelque soit la chose, la littérature africaine, dès son début, celle de la Négritude, que l'on a catégorisé d'émergente, a émergé en tant que phénomène, à un moment déterminé de l'histoire et c'est au moment de sa reconnaissance en tant que phénomène qu'elle a perdu sa caractérisation « émergente » et qu'elle s'est figée dans un état qui l'a fixée dans sa condition définitive : la littérature de la Négritude. Si la réaction de mon collègue au sujet d'un « déjà vu » de l'émergence de la littérature africaine m'avait plongée dans le doute à l'époque de sa remarque, il n'en serait pas de même aujourd'hui car comme la définition du Trésor nous le suggère ci-avant, « [l]'action [le fait d'émerger] ne peut rendre compte d'un système de causalité » ; explication à laquelle j'ajouterais toutefois une nuance qui assouplie la définition et la rend moins exclusive. Si effectivement seul le principe de causalité ne peut rendre compte de l'émergence, on ne peut, malgré la tentation de le faire, l'exclure de la définition dans certains cas de figures, comme on le verra plus tard dans l'élaboration de mon analyse. Ayant éclairci ma position sur la question de l'émergence dans son acception générale, il me reste à l'élaborer dans ses spécificités, car à ce point de mon exploration, je me dois d'aborder le phénomène comme une entité plurielle et revenir à mes questions précédentes. Quels types de littératures dites « africaines » range-t-on sous le dénominateur « émergent (s) » ? Quelles productions écrites ou filmées ? Par qui et par rapport à quoi ?

Partant du principe que l'émergence ne peut se définir qu'au pluriel puisque comme j'ai tenté de l'expliquer, le mot est un signifiant flottant qui ne peut s'appliquer qu'à un seul courant ; tous les mouvements qui ont marqué l'histoire de la littérature africaine peuvent être définis comme émergents de par les nouvelles orientations qui ont caractérisé leur « déviation » idéologique ou tout simplement épistémologique. Dans ce cadre là, nous pouvons donc considérer comme émergentes (faisant suite à l'émergence de la littérature de la Négritude), les littératures africaines que Jacques Chevrier dans son Anthologie africaine I : Le roman et la nouvelle,<sup>2</sup> (2002) a divisé en branches distinctes et au travers desquelles il reconnaît une innovation ou un changement catégorique, soit en ce qui concerne la thématique, ou/et le style et l'approche. Doit-on pour cela considérer que cette liste est exhaustive ? Si tel était le cas, nous serions dans l'obligation d'occulter les littératures n'entrant pas dans ses catégories prédéterminées, comme la littérature du Burkina Faso par exemple. N'en est-elle pas moins émergente ? Non puisque quasiment inconnue à l'aube des années 80, elle s'est immiscée

---

<sup>2</sup> 1) « Les ambiguïtés et servitudes de la société coloniale » (marquée en autres par René Maran : Le scandale de Batouala, Bernard B. Dadié : Le symbole, etc.) ; 2) « Le temps du malaise » (marquée en autres par Cheikh Hamidou Kane : Le matin des toubabs, Valentin-Yves Mudimbe : Le désordre consacré, etc.) ; 3) « Entre la tradition et la révolte » (marquée en autres par Olympe Bhély-Quenum : Les impostures de la tradition, Massa Makan Diabaté : La conversion, etc.) ; 4) « Le désenchantement » (marquée par entre autres Ahmadou Kourouma : Les lendemains qui chantent, William Sassine : La bête, etc. ; 5) « Amertumes et espérances contemporaines » (marquée par, entre autres Jean-Marie Adiaffi : Les deux cartes d'identités, Gérald Tchicaya U Tam'si : Le fou, etc. ; 6) « La parole des femmes » (marquée par, entre autres, Mariama Bâ : La révolte de Ramatoulaye, Ken Bougoul : La vingt-neuvième épouse, etc. ; 7) « L'Afrique fantôme » (marquée par, entre autres, Koussi Efoui : Le vaisseau fantôme, Abdourahman Ali Waberi : Un pays chaviré, etc. Et finalement (8) « La littérature de la migritude » (marquée par, entre autres, Bessora : La carte de séjour, Sami Tchak : Putain de parents, etc. (5-8)



discrètement dans le champ des littératures dites africaines mais selon ses propres modalités et au même moment qu'un autre courant littéraire africain lui aussi, émergent, se dévoilait à un nouvel horizon littéraire. Cependant, cette coïncidence en terme chronologique n'implique pas un équilibre en termes de thématique et styles. En quoi l'émergence de la littérature burkinabè peut-elle se différencier de l'émergence de la littérature africaine francophone des années 1980 dans sa globalité ?

Selom Komlan Gbanou dans son article « Le fragmentaire dans le roman francophone africain » (2004), suggère qu'à partir des années 1980, toutes les littératures africaines ont emprunté le même parcours comme il le décrit ci-après :

Le profil du roman francophone africain a véritablement changé avec l'écriture fragmentaire dont les traces balbutiantes chez Kourouma se sont imposées en esthétique scripturaire, surtout à partir des années 1980, comme un projet de subversion de l'ordre du sens établis. Le fragmentaire se fait de plus en plus le reflet de l'individu délocalisé, dépersonnalisé et désespéré qui cherche à recoudre rêves, souvenirs, altérité de soi, angoisse identitaire, exigences d'un nouvel horizon d'attente, etc., dans un univers textuel qui cherche à affirmer sa propre autorité. (105)

Parmi les romans clefs qui font figure de proue, on notera le roman précurseur, l'incontournable Soleil des Indépendances (1968) d'Ahmadou Kourouma, lequel s'octroie le plaisir de mener à mal la langue française en « l'africanisant » à souhait ou les romans de Labou Tansi qui « dé-spécialisent » aussi bien la langue que la géographie ou la thématique. Dans La vie et demie (1998) par exemple, la langue française est disloquée, amputée, « tropicalisée » pour reprendre le terme communément usité pour caractériser les iconoclasties linguistiques de Tansi ; la géographie est délocalisée à tel point que l'on se demande

dans quelle partie du globe les divagations de l'auteur nous conduisent. L'intention de marquer le désarroi et l'incompréhension se transmet symboliquement par la folie verbale, la désorganisation textuelle, traits caractéristiques de ce qu'Emmanuel Dongala nomme le « goulag tropical » dans Jazz et vin de palme (1982). Là encore, la littérature burkinabè ne peut pas être incluse dans la description globale que Gbanou nous fait du roman africain francophone dans son ensemble pour ce qui est des années 1980. Mais avant de poursuivre sur le cas particulier de la littérature burkinabé, j'aimerais élaborer plus amplement la littérature africaine émergente des années 1980 dont la marque du genre se situe dans l'utilisation du fragmentaire à outrance.

Jusqu'au début des années 1980, une production limitée de la littérature burkinabè ne lui a pas permis d'être remarquée sur la scène culturelle. Cependant, un phénomène politique majeur, la révolution sankariste, va favoriser son émergence. Ce bouleversement sera lié à l'importance manifeste que le gouvernement sankariste accordait à la place de la culture et qui perdurera tout au long du mandat de Thomas Sankara et continuera durant la politique de « Rectification » du président actuel Blaise Compaoré. L'extrait du Discours de l'Orientation Politique du 2 octobre 1983 révèle la politique culturelle du gouvernement sankariste :

Sera magnifiée notre culture qui a célébré la dignité, le courage, le nationalisme et les grandes vertus humaines. La Révolution démocratique et populaire créera les conditions propices à l'éclosion d'une culture nouvelle. Nos artistes auront les coudées franches pour aller hardiment de l'avant. Ils devront saisir l'occasion qui se présente à eux pour hausser notre culture au niveau mondial. (Yoda 227)

Pour tenter de redéfinir le mode de vie de tout son peuple, Sankara, après son coup d'État militaire, eut recours aux artistes. Dans son essai « L'artiste et le pouvoir sous Sankara (1983-1995) » (2003), Emmanuelle Spiesse écrit que, « [L]'artiste, sous Sankara, se veut être le témoin d'une « Afrique en train de se faire » (2143). Si l'art plastique a été le premier à être affecté par cet engouement des politiques pour la culture d'une manière générale, la littérature et le cinéma par ailleurs vont rapidement prendre le relais. L'émergence de la littérature burkinabè post 80 a donc bénéficié du support du gouvernement sankariste auquel elle doit une « renaissance », car il est utile de préciser que la littérature n'était pas inexistante au moment de l'avènement de la révolution, mais pas reconnue en tant que telle, ceci étant lié à une production romanesque limitée en période voltaïque (de la Haute Volta). Le premier roman écrit par un écrivain de l'actuel Burkina Faso, le fut par Nazi Boni en 1962 et s'intitule Crépuscules des temps anciens : Chronique du Bwamu, alors que le Burkina s'appelait encore Haute-Volta. Sanou explique cette quasi absence suite aux contingences historiques qui ont maintenu le pays en dehors des circuits intellectuels déjà fortement présent dans les pays côtiers comme la Côte d'Ivoire ou le Sénégal par exemple. Indépendamment du fait que le roman de Boni fut le premier ouvrage qui a marqué le début d'une littérature Voltaïque, il serait erroné de parler d'aphasie totale entre 1962 et l'avènement de la révolution puisqu'entre ces deux dates, sept œuvres romanesques ont été produites comme l'écrit Hyacinthe Sanwidi dans son essai « Depuis le crépuscule des temps anciens » (1990) : « Après Crépuscules des temps anciens, il a fallu attendre cinq ans pour voir paraître en 1967 le second roman du pays intitulé Dessein contraire sous la plume

de Roger Nikiema. De 1967 à 1974, il y a sept ans de silence pour les romanciers voltaïques, Nazi Boni, l'ami de Senghor, avait pu s'ouvrir les portes de *Présence Africaine* » (48).

Il se peut que la littérature voltaïque ce soit étoffée de quelques œuvres supplémentaires, mais comme la littérature de cette période est difficilement traçable, il est difficile d'en certifier l'existence. Dans son livre La littérature burkinabè : L'histoire, les hommes, les œuvres, (2000) Sanou nous donne les raisons du peu d'intérêt pour la littérature en période voltaïque dans les lignes qui suivent :

Il est très difficile, sinon impossible de dire à quelle date exacte les Voltaïques ont commencé à écrire. En effet, constituée comme colonie en 1919, la Haute-Volta sera supprimée en 1932 et le territoire réparti entre les colonies de Côte-d'Ivoire au Sud, du Niger à l'Est et du Soudan au Nord et à l'Ouest ; elle ne sera reconstituée qu'en 1947, après la Seconde Guerre mondiale. Ce rappel historique a son importance car, au moment où la littérature africaine noire prenant visiblement date avec l'histoire, le territoire voltaïque n'existait plus et il venait d'être reconstitué juste à la veille de l'éclosion littéraire des années 1950 [...]. Ces turbulences de l'histoire ont fortement perturbé les intellectuels voltaïques [...]. Leurs préoccupations premières s'attachaient davantage à lutter pour la reconstitution de leur territoire [...]. Les observations qui précèdent permettent de comprendre et mieux accepter que la Haute-Volta n'ait pas connu d'œuvre littéraire éditée avant l'indépendance. Et comme la littérature n'existe que par la lecture et qu'il n'y a de lecture qu'avec l'édition, la littérature voltaïque a pris date avec l'histoire en 1962, avec la parution de Crépuscules des temps anciens : chronique du Bwamu de Nazi Boni. Ce roman, d'une écriture classique, s'inscrit dans la lignée des romans des années 1950. (32-34)

Une nouvelle vitalité insufflée à la production littéraire et artistique en général grâce à l'engouement pour la culture, subviendra beaucoup plus tard avec le changement politique du 4 août 1983 (date du début de la révolution) et qui affectera l'avenir de la littérature de la Haute-Volta qui deviendra Burkina Faso l'année suivante.

On ne peut donc pas affirmer que la littérature du Burkina post 80 inaugure une nouvelle discipline artistique dans le pays qui s'est appelé Haute-Volta puis Burkina Faso, mais on ne peut affirmer non plus qu'elle soit le rejet organique d'une « pré » littérature puisque le vide temporel qui la sépare de sa « renaissance » (une période d'environ 30 ans) ne nous permet pas d'établir un lien de causalité entre les deux périodes. Je rappelle que l'œuvre de Boni est classée dans le courant de la Négritude puisqu'elle a été écrite lorsqu'il était en situation d'exil et par amitié pour Senghor. Contrairement aux littératures africaines des années 80 qu'on a étiqueté de façon catégorique du même label « émergent », la littérature burkinabè, de part son histoire socio-culturelle, ne peut être couronnée du même statut car les thématiques abordées et la manière de les aborder sont foncièrement différentes. Mais c'est aussi à tort que, comme Grassin le suggère, dans l'ouvrage de Sanou, qu'on peut l'apparenter à une littérature post émergente, soulignant le second souffle qui la caractériserait (La littérature burkinabè 12). Il est juste que, d'un point de vue chronologique, si l'on tient compte de l'étymologie du préfixe « post », celui-ci indique l'après dans le temps et l'espace. Cependant l'idée de « post » indique également, à mon sens, une idée de recyclage d'un produit déjà consommé ; ce que la littérature burkinabè n'est pas puisqu'elle n'a pas subi l'influence de la Négritude.

Dans le but de détacher la littérature burkinabè de cette idée de recyclage, deux remarques méritent d'être faites concernant la centralité de Paris et la réinvention d'un genre fondateur afin de dissocier cette tendance au parisianisme qui aurait, selon les dires de Jules Rosette dans Black Paris : The African Writer's

Landscape (2000), affecté la littérature des années quatre-vingt-dix dans sa globalité. Il est à noter que la littérature voltaïque n'a pas pu participer à l'avènement de l'émergence de la littérature africaine francophone, d'une part à cause de sa situation géographique désavantageuse, son orientation économique et finalement son système éducatif. A l'époque écrit Sanou,

Le Burkina Faso (alors Haute Volta), territoire sans débouché sur la mer, réputé « pour le courage et la bravoure de ses fils », était plutôt une réserve de main-d'œuvre qui allait travailler dans les plantations et sur les chantiers. Bien que ne disposant pas d'études précises sur la situation de l'école en Haute-Volta à l'époque coloniale, nous sommes convaincu que cela a du jouer non seulement sur la scolarisation mais aussi sur le niveau de celle-ci. Or, l'histoire a montré que les véritables premiers écrivains se sont révélés au contact d'autres Africains, d'autres Noirs (Antilles et Amérique) et desquels ils se sont instruits. Fort peu de Voltaïques étant allés poursuivre leurs études secondaires et supérieures en France, il n'est donc pas étonnant de constater leur absence de la scène littéraire, d'autant que c'est à Paris, centre des intellectuels africains par excellence, que les œuvres littéraires étaient éditées. (La littérature burkinabè 32-33)

Par déduction, la littérature burkinabè ne peut être associée à aucun genre fondateur puisqu'elle n'a pas intégré la scène littéraire des « grands » débuts de la littérature africaine francophone et qu'elle ne peut en toute logique, dans sa forme contemporaine se caractériser par une « réinvention » mais bel et bien une « renaissance ».

Quoi qu'il en soit, assimiler sans distinguer, c'est asservir, comme nous l'a appris l'histoire coloniale de l'Afrique francophone, et de ce fait ne pas reconnaître une émergence propre à la littérature burkinabè (c'est-à-dire détachée du préfixe « post »), c'est ôter toute légitimité à l'espace personnel qu'elle occupe et c'est aussi lui dénier une spécificité qui la dénote. Cependant rien n'est jamais nouveau et le texte, quel que soit son origine, est toujours l'écho d'un langage antérieur à celui-ci,

qu'il soit repérable dans l'élaboration de la structure discursive ou juste palpable dans la formulation de la syntaxe par exemple. La résonance textuelle finale n'en reste pas moins le résultat d'une productivité qu'il est possible de déterminer dans sa spécificité et son exception. En dépit de sa place sur l'échelle du temps et d'une contamination probable et inévitable du dehors, la littérature burkinabè est émergente dans son exception tout comme le cinéma. Elle n'est pas l'onde de choc mais son origine. Quelle est donc cette exception et comment la caractériser ?

### **Contexte géo-politique**

Afin de comprendre les particularismes propres à la littérature et au cinéma burkinabè, il me semble nécessaire de situer le cadre géo-politique qui a permis leur émergence. Depuis sa naissance, le Burkina Faso a tenté de faire sa place au milieu de la vaste étendue géopolitique et culturelle que représente l'Afrique. Le nom Burkina Faso est lourd de signification. De Burkina qui signifie en Mooré, la principale langue africaine du pays « intégrité » à Faso, qui en dioula, la seconde langue la plus parlée au Burkina, signifie « territoire et patrie », Burkina Faso est bien plus qu'une simple dénomination géographique ; elle représente la détermination d'un homme, Thomas Sankara, qui, un jour de 1983 reprit en main le destin d'un pays qu'il considérait toujours « captif », alors nommé Haute-Volta. Rares sont les documents qui retracent l'histoire de cette enclave sahélienne logée notamment entre les deux plus grands pays de la région : le Mali à l'ouest et le Niger à l'est. Ce que l'on sait de manière certaine remonte au début de la conquête de la région en 1896 par la France, date à laquelle le territoire actuel du Burkina est

intégré à l'Afrique Occidentale française (AOF) qui couvrait la colonie du Haut-Sénégal-Niger. Baptisée Haute-Volta en référence au fleuve qui traverse la partie supérieure de la région, le pays devient colonie française indépendante sous la coupe de son premier administrateur colonial : Edouard Hesling en 1919. La petite colonie sera ensuite défaits et reconstituée à plusieurs reprises jusqu'à son indépendance le 5 août 1960.

Du premier président de la Haute-Volta, Maurice Yaméogo, de 1960 à 1966, jusqu'à l'accession au pouvoir par le père du Burkina Faso, Thomas Sankara, le 4 août 1983, le pays a été confronté à divers mouvements sociaux politiques instables, ceci notamment dûs aux tensions internes opposant les organisations politiques précoloniales, plus particulièrement celles représentées par le puissant groupe ethnique Mossi, avec lequel l'État postcolonial a dû compter bon gré mal gré.<sup>3</sup> Ce qui amène Thomas Sankara au pouvoir c'est l'inaptitude des gouvernements précédents à œuvrer pour le peuple, contre les forces intérieures (les forces féodales) comme il les appelait, et les forces extérieures (le néo-colonialisme) mais également ses convictions, celles d'un homme « intègre » et profondément affecté par les conditions de vie auxquelles « son » peuple devait faire face quotidiennement et

---

<sup>3</sup> Richard Banegas dans son ouvrage intitulé Insoumissions populaires et révolution au Burkina Faso aborde cette question « d'oscillation » des « rapports » État-société qui a marqué l'histoire politique du Burkina en soulignant que « [d]epuis l'indépendance, ces relations ont pris la forme d'une constante oscillation : les régimes ont sans cesse hésité entre l'option de « l'État mou » et celle de « l'État total » [...]. Problème de taille pour un État postcolonial qui se construit face à des sociétés ayant conservé leurs propres systèmes d'organisation, lignagers, villageois ou étatiques. Ces organisations politiques qui lui sont antérieures, ont aussi plus de prise réelle sur la société. Aussi l'État a-t-il du sans cesse compter avec elles dans sa construction hégémonique en les y inscrivant de force ou en composant avec elles. Tel fut, depuis l'indépendance, le dilemme posé à un État tantôt « crispé », tantôt « débonnaire » (4).



qu'il n'aura de cesse d'essayer d'améliorer dès le 4 août 1983, jour de la révolution. David Gakunzi dans son ouvrage « Oser inventer l'avenir » : La parole de Sankara (1983-1987) (1991), David Gakunzi écrit, « Les défis à relever pour Sankara et ses amis sont considérables », et de continuer : « Produit d'une domination coloniale et néocoloniale séculaire, la Haute-Volta d'alors est un « concentré de tous les malheurs du peuple », la « synthèse douloureuse de toutes les souffrances de l'humanité » (9). Les défis sont en effet nombreux mais les objectifs de l'homme politique Sankara sont : la fin de la corruption, l'autonomie économique et une justice sociale pour tous. Tous ces points étant reliés à la question du pouvoir, et plus spécifiquement, comme l'explique Gakunzi « [s]a nature, ses méthodes, ses objectifs ; qui doit l'exercer, au bénéfice de qui, avec quelles méthodes – est au centre de la réflexion de Sankara. Sa démarche à ce sujet est structurée autour de deux axes : la destruction de l'appareil d'État néocolonial et la construction d'un pouvoir populaire » (10). Le peuple est la préoccupation principale de Sankara, notamment les exploités et les opprimés qu'il défend bec et ongles contre la bourgeoisie dominante et contre l'emprise néocoloniale toujours présente, comme il le clame lors de l'ouverture des premières assises des TPR<sup>4</sup> le 3 janvier 1984 :

Non au droit bourgeois, oui à la justice populaire ! [...] Tant qu'il y aura l'oppression et l'exploitation, il y aura toujours deux justices et deux démocraties : celle des oppresseurs et celle des opprimés, celle des exploités et celle des exploités. La justice sous la révolution

---

<sup>4</sup> Les Tribunaux populaires de la révolution. La plus importante innovation dans la réforme administrative restera l'instauration des Tribunaux populaires de la révolution (TPR) pour traquer la corruption. Les TPR ? Une grande salle publique ouverte à tout le monde, où les dirigeants viennent rendre compte de leur gestion au peuple. Plus de magistrat en toge noire et perruque blanche sous les tropiques, plus de langage ésotérique, plus de justice rendue selon le droit romain et le talent oratoire d'un avocat chèrement payé ! (Gakunzi 11).

démocratique et populaire sera toujours celle des opprimés et des exploités contre la justice néo-coloniale d'hier, qui était celle des oppresseurs et des exploités. (Gakunzi 11)

Pour Sankara, les opprimés et les exploités du peuple ce sont notamment les femmes qui jouent un rôle secondaire et qui n'ont aucune valeur au sein de la société, à part celle de « reproduire » et s'occuper du foyer familial. Dans son discours intitulé « La révolution ne peut aboutir sans l'émancipation des femmes », publié dans Thomas Sankara parle : La révolution au Burkina Faso 1983-1987 (2007), Sankara appelle les femmes à lutter en ces mots prononcés dans son allocution le jour de l'ouverture de la journée internationale des femmes le 8 mars 1987 : « Pour lutter et vaincre, les femmes doivent s'identifier aux couches sociales opprimées : les ouvriers, les paysans, etc. Un homme, si opprimé soit-il, trouve un être à opprimer : sa femme » (Prairie 365). Pour Sankara, le peuple est tous les représentants qui en sont constitutifs mais aussi la culture qui représente le peuple par lequel il s'exprime, d'où l'importance qu'il accordait à l'artiste et son génie créateur (comme il le stipule dans la citation d'ouverture de ce chapitre). L'artiste c'est notamment le cinéaste et l'écrivain burkinabè grâce auxquels un cinéma et une littérature ont pu émerger dans leur spécificité sous l'appui de la révolution sankariste.

L'atmosphère politique de l'époque est donc cruciale pour traiter de la problématique spécifique à l'émergence de la littérature et du cinéma burkinabè et de laquelle on ne peut la dissocier. Depuis l'époque des indépendances, l'Afrique de la postcolonie n'a cessé de tenter de se reconstituer sur les débris laissés par la colonisation. Reconstruire sur l'instable n'est pas une entreprise facile, ce qui

amène A. Mbembe à questionner le processus de décolonisation et à se demander si ce n'est pas finalement « un fantasme sans épaisseur ». <sup>5</sup> Cependant, en dépit du pessimisme qui se dégage de cette remarque, la dérive politique de l'Afrique postindépendance n'a pas empêché les espoirs d'émerger par à-coups sous la baguette de chefs d'orchestre scrupuleux ou non, d'administrer de manière efficace les affaires du pays qu'ils gouvernaient. Cette question d'à-coups est capitale à l'approche de la politique africaine car comme Mbembe le suggère dans De la Postcolonie (2000),

Le temps de l'existence africaine, n'est, ni un temps linéaire, ni un simple rapport de succession où chaque moment efface, annule et remplace ceux qui l'ont précédé, au point qu'une seule époque existerait à la fois au sein de la société. Il n'est pas une série, mais un emboîtement de présents, de passés et de futurs qui tiennent toujours leurs propres profondeurs d'autres présents, passés et futurs, chaque époque portant, altérant et maintenant toutes les précédentes. (36)

Le temps de l'existence de la politique burkinabé n'a rien de différent dans le sens où elle dépend, elle aussi, de la série d'emboîtements temporels dont parle Mbembe. En dépit du fait que pour être plus crédible, l'on se doit de considérer chaque bouleversement politique comme une rupture propre à chaque état africain, le moment des diverses fractures politiques s'est opéré, pour la plupart des états, historiquement, sous le poids de tendances idéologiques générales dont s'est inspiré Sankara et que j'examine sommairement dans le paragraphe suivant.

Bien que je n'ai pas la prétention de réduire l'histoire politique de l'Afrique en un paragraphe, je vais tenter d'effleurer ici-même, mais de manière succincte, les diverses idéologies et philosophies politiques qui ont marqué l'Afrique. Dans le

---

<sup>5</sup> Voir son ouvrage Sortir de la grande nuit (2010).

domaine de la politique africaine, il y a des repères incontournables, indépendamment de caractérisations linguistiques héritées de la colonisation (francophone, anglophone ou lusophone), qui vont me permettre de situer la politique sankariste. En effet, si l'on doit déterminer une tendance idéologique qui a marqué la politique de l'Afrique postindépendance, on retiendra celle du « père de l'indépendance », le Ghanéen Kwamé N'Krumah dont l'orientation socialisante à poser les jalons d'un système politique qui a changé l'Afrique. Son engouement pour le marxisme sera partagé par les figures politiques majeures qui parsemèrent l'histoire politique de l'Afrique, et qui bifurquera vers l'Afro-Marxisme dans les années 1970<sup>6</sup> ; années notamment marquées par la révolution menée par Samora Machel au Mozambique.<sup>7</sup>

Sankara s'inscrit dans cette lignée de politiciens marxistes ou d'inspiration marxiste dont l'action se fait remarquer dans les années 1980.<sup>8</sup> Ce qui dénotera néanmoins la différence entre la politique instaurée par la plupart des adhérents au

---

<sup>6</sup> Afro-Marxists negated the precolonial and colonial past in their quest for societal transformation. They uniformly attributed the maladies of the African experience to the lingering effects of imperialism and the ongoing perniciousness of neocolonial influences both within and outside Africa. In this approach, a totally new social order is required to abolish private ownership of the means of production and, with the help of a revolutionary vanguard, to alter drastically the distribution of power in society. Unlike African socialism, Afro-Marxism integrated class theory into domestic politics (*Politics and Society in Contemporary Africa* (1999) 164).

<sup>7</sup> Bien que Machel soit l'initiateur de la révolution du Mozambique, la lutte pour l'obtention de l'indépendance du Portugal avait déjà été initiée par le FRELIMO (Frente de Libertação de Moçambique) ou Front de libération du Mozambique, dès l'année 1964.

<sup>8</sup> Je tiens à faire cette différence car si Machel clamait haut et fort son adhésion à l'idéologie d'origine en expliquant que, «[A]lthough each people's revolutionary experience is specific, it does not lie outside Marxist thinking » (*Samora Machel* 106). Sankara insistait sur le fait que ce mode de pensée n'était pour lui qu'un modèle structurel nécessaire à l'établissement de ses propres normes politiques, point sur lequel je reviendrai au cours des chapitres suivants.

Marxisme, et celle de Sankara entre autres, ce sera non seulement un appel à la révolution pour renverser les structures sociales et gouvernementales qui favorisaient une élite corrompue, mais aussi une évolution marquée par une démarche populiste flagrante qu'il partageait avec une autre figure importante de la politique ghanéenne, Jerry John Rawlings.<sup>9</sup> Cet élan populiste visait à engager formellement le peuple dans la voie politique en vue d'une restructuration totale de la société au profit des exploités et des opprimés par la dite élite sous l'égide d'un « prophète ». En effet, on ne peut occulter le fait que « [A]frican populism contains strong moralistic and messianic overtones. It promises personal salvation and national redemption through hard work and cooperation » (Politics and Society in Contemporary Africa 166). Cette volonté d'inclure le peuple dans la vie politique va de pair avec l'importance de la place des média dont la littérature et le cinéma, qui s'envisagent de ce fait, non plus comme de simples formes d'art, mais des vecteurs idéologiques d'une politique collective et égalitaire. Le populisme sankariste est toutefois à considérer dans sa spécificité car, « [A]lthough containing traces of socialist and Marxist terminology, African populism has advocated radical change from below. As such, it constitutes a set of ideas directly linked in time and place to local exigencies » (166).

---

<sup>9</sup> « Populist regimes represented a form of regime that emerged in the 1980s and was in part a response to unpredictable dictatorial trends. Populist regimes in Ghana under Jerry Rawlings, Libya under Quaddafi, and Burkina Faso under Thomas Sankara marked a departure from previous patterns in that they sought to reconstruct public institutions by rearranging their interrelationship with social groups and with each other [...]. The cornerstone of the populist mode, best exemplified by Ghana during the first phase (1982-1983) of the Provisional National Defense Council (PNDC), has been the subordination of the administrative apparatus to direct public scrutiny .» (Politics and Society in Contemporary Africa 153).

Cela rejoint la position de Mbembe quant à l'approche linéaire des études sur l'Afrique en générale. En effet, il met l'accent de manière critique sur le manque de perspectives dans le sens où elle tend à privilégier une approche monolithique de la question, occultant de ce fait des spécificités propres à un territoire, une population, une zone linguistique, un passé colonial spécifique (francophone, anglophone ou lusophone), etc. comme il le souligne ci-après :

La recherche sur l'Afrique n'a, en effet, pas brillé par ses efforts pour intégrer dans ses analyses les phénomènes non-linéaires. De même n'a-t-elle pas toujours su rendre compte des comportements complexes. D'une part, elle a assimilé toute non-linéarité au chaos, oubliant que le chaos n'est qu'un des corollaires possibles, et non le seul, des systèmes dynamiques instables. En outre, elle a sous-estimé le fait que l'une des caractéristiques des sociétés africaines sur la longue durée, c'est qu'elle peuvent suivre des trajectoires temporelles d'une grande variété et des oscillations de très grande amplitude que l'on ne peut réduire à une analyse en termes d'évolution convergente ou divergente qu'au prix d'un extraordinaire appauvrissement du réel. D'autre part, la recherche sur l'Afrique s'est littéralement trompée sur la nature des comportements des agents africains. En ne les considérant que sous l'angle de l'imprédictibilité et de l'irrationalité (puisque aux yeux de ces analystes, il semblent ne pas relever d'un calcul de maximisation, mais d'impulsions émotives dont la généalogie se trouve dans des répertoires ancestraux), elle a appauvri notre entendement de notions telles que la rationalité, la valeur, la richesse, l'intérêt, bref ce que cela signifie d'être sujet, c'est-à-dire capable d'agir efficacement, dans des contextes d'instabilité et de crise. (De la postcolonie 38)

C'est pour cela que, bien qu'en contextualisant mon étude dans un champ d'analyse plus large, mon approche de la littérature et du cinéma burkinabè se dévoilera dans une spécificité qui se dénote par le territoire, sa culture et la politique révolutionnaire qui les ont affectés.

Dans mon premier chapitre, j'explore la littérature burkinabè pour ensuite passer dans mon deuxième chapitre à l'émergence de l'État-nation burkinabè dont

les arts sous leurs formes diverses ont perpétué les préceptes ; ce qui explique le médium que j'exploite dans ce chapitre afin d'exprimer symboliquement les mouvements ondulatoires et le glissement des formes nationales qui ont précédé et préparé le terrain pour la naissance de l'État-nation révolutionnaire, sur une allégorie de Tilai, un film du cinéaste burkinabè Idrissa Ouédraogo. Les deux derniers chapitres seront dédiés à, d'une part l'émergence de la femme burkinabè pour ensuite conclure dans mon quatrième chapitre avec l'émergence d'une prise de conscience des deux genres (homme et femme) quant à leur statut respectif afin de lutter contre le sexisme, et leurs fonctions au sein de l'État-nation nouvellement créée en vue d'un réajustement pour l'amélioration des rapports sociaux dans une société plus égalitaire.

Mon premier chapitre porte sur l'émergence de la littérature et le cinéma burkinabè. Je tiens à préciser que je fais une différence notoire entre l'émergence de la littérature et du cinéma burkinabè en tant que discipline et contenu du discours. En effet si la littérature burkinabè a pris naissance grâce à la révolution, le cinéma occupait déjà une place d'intérêt à l'avènement de la révolution sankariste, son essor étant dû à la création du FESPACO (Festival du cinéma pan-Africain) en 1975. Néanmoins les discours émis par les deux disciplines ont bénéficié l'une comme l'autre de l'impact de la révolution et c'est sur ce dernier point que je conçois l'émergence du cinéma burkinabè. Dorénavant, lorsque je mentionne « émergence » elle affectera la discipline et le contenu en ce qui concerne la littérature burkinabè mais seulement le contenu en ce qui concerne le cinéma. Selon moi, la littérature burkinabè se situe en dehors d'autres courants littéraires « émergents ». Dans ce

chapitre, j'avance que l'émergence en tant qu'elle concerne les multiples littératures dites périphériques, doit être réexaminée en fonction de critères inhérents à chacune d'elles, notamment en termes d'espace-lieu, espace-temps et espace factuel. En effet, une émergence peut en dissimuler d'autres telles que l'émergence de la nation, de la femme, de nouveaux rapports sociaux, etc., et dont la spécificité se constate comme effet d'un événement socio-politique comme par exemple une révolution. Dans ce chapitre, je démontrerai que l'émergence de la littérature et du cinéma burkinabè sont l'écho d'un bouleversement dû aux contingences historiques qui ont bouleversé le paysage socio-politique et culturels du Burkina Faso.

Le deuxième chapitre de ma thèse prend la forme d'une allégorie qui articule les vacillements de la nation burkinabè et sa tentative de stabilisation par le pouvoir révolutionnaire en utilisant le médium du film. Ma lecture de Tilai du cinéaste burkinabè Idrissa Ouédraogo est une forme de réaction à la réponse de ce dernier lors d'un entretien qu'il accorda à Olivier Barlet et durant lequel il déclara de manière véhémement que « son » cinéma n'avait aucune prétention de représenter « son » peuple comme Olivier Barlet l'explique ci-après dans son ouvrage Les cinémas d'Afrique noire : Le regard en question (1996) : « Je n'ai aucunement la prétention de représenter mon peuple » (75). Cette affirmation pour moi est paradoxale si l'on considère l'œuvre cinématographique de Ouédraogo qui, dans son ensemble, soulève des problématiques concernant surtout la société burkinabè. Le second paradoxe est qu'au début de sa carrière, le cinéaste était un fervent militant et son engagement politique en faveur de la révolution n'était pas un mystère ; ce qui lui a d'ailleurs valu une peine de prison. Pourquoi donc centraliser une



production cinématographique sur un sujet si « limité » géographiquement et socialement parlant si ce dit lieu n'a aucune portée significative ?

Par esprit un tant soit peu provocateur, je tente de prouver à Ouédraogo que tout comme le cinéaste Gaston Kaborè, qui sans hésitation soutient que son cinéma est d'abord un cinéma burkinabè pour les burkinabè avant tout, celui de Ouédraogo est, bien qu'en apparence masqué par son subconscient, un cinéma qui s'adresse aussi à « son » peuple, celui auquel il s'associe par le choix du pronom possessif et qui le rattache de ce fait à l'idée de nation. Ma lecture de Tilai s'oriente sur la portée politique suggérée par le film et qui symboliquement simule la production et la mutation des formations nationales qui ont structuré le Burkina Faso d'aujourd'hui. Ce chapitre-ci n'est pas une étude de la révolution burkinabè et des projets sankaristes concernant les stratégies politiques globales visant à établir un État-nation révolutionnaire ; il est un outil de réflexion qui me permet d'analyser la portée politique d'un médium artistique comme le cinéma et son importance dans la dissémination des préceptes de la révolution aussi discrets soient-ils. Ma méthode d'analyse se basera sur une approche géocritique afin d'explorer la dimension spatio-temporelle dans laquelle elle prend place, non sans surprise, un village du groupe ethnique Mossi, ethnie majoritaire au Burkina Faso.

Le troisième chapitre de cette étude examine l'émergence de la femme burkinabè dans deux ouvrages : La faute et le pardon de Youssouf Savadogo et Devoir de cuissage de Hadiza Sanoussi. Le style d'apparence simpliste que l'écriture de ces deux romans affiche, dissimule une volonté d'exprimer les maux d'une société qui prône une révision des rapports sociaux au sein d'une nouvelle société

plus équilibrée, telle que la promouvait le régime sankariste. En focalisant ma lecture sur les deux ouvrages précités, je soutiens que dans l'exercice d'énonciation, ces deux auteurs, féminin et masculin, adopte une position qui appuie les résolutions de la politique révolutionnaire en terme d'émancipation de la femme et d'égalité des sexes. Non pas que ces écrits s'imposent comme des pamphlets revendicateurs féministes, mais plutôt des écrits dont la motivation se discerne comme un processus de mise en conscience d'un éventuel devenir (femme-sujet, femme-libre etc.) que l'écriture romanesque insuffle au lecteur comme une remise en cause permanente. La politique sankariste prônait que la femme voltaïque pour mériter son statut « burkinabè » devait être émancipée et jouir des mêmes droits que son partenaire et qu'un l'un et l'autre devaient se déterminer en terme de complémentarité et non d'opposition. Cette volonté participait du désir que Sankara souhaitait voir se concrétiser lors de son mandat présidentiel, c'est-à-dire une société libre de discrimination et d'oppression où chacun s'identifierait non pas comme femme ou homme burkinabè mais comme « citoyen » burkinabè dans un État-nation fait par les burkinabè et pour les burkinabè.

L'émancipation de la femme n'est pas envisageable sans la mise au ban de l'oppression et du sexisme masculins, et cela Thomas Sankara l'avait bien compris. Je me concentrerai, dans le quatrième chapitre de mon étude, à appliquer la politique de la relation entre les genres (d'un point de vue hétérosexuel seulement), que Thomas Sankara préconisait, à la mise en scène textuelle d'une poétique de la collaboration dans la littérature burkinabè plutôt que d'une poétique de résistance menant à l'apocalypse de l'un des deux genres. Ce que je veux démontrer dans ce

chapitre est que sur les chemins de la littérature, tracés par la révolution sankariste, cette dernière s'est engagée dans une voie/voix de la négociation où l'affrontement au masculin et au féminin n'est plus une fatalité mais une option qui peut être dépassée, voire écartée par un désir patent d'engager les deux parties dans un discours de collaboration et de coopération. Mon intention est de contrecarrer l'idée des auteur(e)(s) comme Calixthe Beyala pour ne citer qu'elle, qui clame que de la « dictature des couilles », pour reprendre son expression, rien ne peut-être concédé ou obtenu. Cependant cette razzia visant à ébranler les assises du pouvoir masculin et qui ne laisse place à aucun compromis n'en réduit pas moins le sentiment d'errance et d'isolement que la femme africaine, celle à laquelle Beyala se réfère, dans sa non spécificité, éprouve. Dans cette opposition farouche et cette condamnation sans appel de l'homme et du patriarcat, la femme « africaine » bien que démystifiée n'est montrée que drapée du voile de la victimisation et de ce fait ne sort toujours pas de l'impasse dans laquelle est a été placée et maintenue par des siècles de traditions. La femme africaine de Beyala devient en quelque sorte un sujet autonome, mais à quel prix ? N'est-elle pas seulement sujet de sa désespérance que sa quête vengeresse et destructive mène systématiquement à la souffrance, la folie ou le trépas, comme sa protagoniste Irène dans Femme nue, femme noire (1999). La femme qui occupe le texte romanesque burkinabè comme celui que j'étudie pour les besoins de ce chapitre, c'est-à-dire Les carnets secrets d'une fille de joie de Patrick G. Ilboudo re-présente une entité « humaine » porteuse d'un nouveau savoir ou d'un savoir en devenir. Elle [la femme burkinabè] découle d'un texte qui se détache de l'esthétique occidentale ou de l'esthétique typique qui tend à

victimiser la femme « subalterne » dans sa globalité en la dépossédant finalement de tout pouvoir d'initiative et de révolte, en la réduisant, comme Beyala, au modèle récurrent que l'homme sexiste (qu'il soit occidental ou non) s'attache à reproduire infiniment, celle de la « *bitch* » qui ne peut se faire entendre que par l'intermédiaire de sa « *bitchiness* » « naturelle » qui l'a conduit presque toujours à sa perte.

Au contraire, la femme, dans le texte romanesque et filmique burkinabè est à interpréter sur un mode « postesthetic » à la Clyde Taylor qui contredit l'approche commune de l'esthétique qui ne fait que reproduire l'hégémonie occidentale, dépréciant ainsi la production culturelle et artistique non-occidentale (comprendre non blanche). Dans son essai « We don't need another Hero : Anthi-Theses on Aesthetics » (1988), Clyde Taylor l'explique en ces mots : « Aesthetics, which is, of course, synonymous with western aesthetics, was concocted in the 18th century as an instrument of ideological control for the comfort of the first-world ruling class. Its principal injury to its class victims lies in its doctrine of the autonomy of cultural production and appréciation » (Blackframes : Critical Perspectives on Black Independent Cinema 80).

Mettant l'accent sur la « *bitchiness* » de la femme noire africaine qui paraît innée chez Beyala, elle répond ainsi aux attentes occidentales qui continuent souvent implicitement à voir dans la femme noire, une entité délurée, irresponsable et « sauvage ». Au contraire, dans les textes filmiques et romanesques burkinabè, la femme africaine peut-être analysée d'une manière « postesthetic » ; approche qui selon Taylor, « [r]eclaim and reorganize these rebellious concepts of representation from aesthetic discourse, as liberated territory. For postesthetics has an important

role to play in constructing paradigms for the assemblage of counter-knowledge » (82). Bien que Taylor semble limiter ce concept à un contexte occidental, il est, selon moi, tout à fait applicable au contexte burkinabè.

Le « recodage » qu’implique le désassemblage du savoir, se fait en brisant le consensus social ; par ce procédé de « décodage », la femme burkinabè, déstabilise l’appareil ancestral qui non met au banc des accusés, non seulement le patriarcat, mais aussi le système de contrôle collectif qui régit la communauté toute entière. Seul lui reste le bannissement ou la fuite, mais jamais la défaite, car dans son apparent abandon, son apparent rôle de désorganisatrice, elle s’annonce réorganisatrice d’un système où à la fin, le perturbateur se dissimule toujours sous les traits d’un mâle dominant. Cependant, on ne peut déduire que la paire masculin-féminin se réduit à une confrontation aboutissant à la capitulation de l’un et la victoire de l’autre. Qui veut cesser la bataille doit savoir faire alliance avec ses ennemis ou ses futurs acolytes. Mais pour qu’un ennemi devienne un acolyte, il faut trouver un compromis dans lequel un nouvel équilibre des forces émerge. Dégagé des concepts réducteurs qui communément la font agir sous le poids du désespoir (à titre d’exemple j’en reviens aux protagonistes de Beyala) ; la femme et l’homme, sous la plume de l’auteur (e) burkinabè délient le verbe qui entremêlent contradictions, tensions et ruptures, menant ainsi les deux à la réflexion et non au statu quo.

Ma conclusion reformulera l’objet de ma thèse, à savoir que lorsqu’on aborde une littérature dite périphérique, ou mineure, ce que souvent la notion d’émergence implique lorsqu’on l’attribue à une littérature « autre », une approche plus

segmentée (en espaces géographiques, temporels et factuels) est à considérer. Par approche plus segmentée, j'entends une perspective qui permet à une littérature et un cinéma, comme ceux du Burkina Faso, d'exister non pas en fonction d'un modèle prédéterminer qui sied souvent en priorité à l'Occident mais en fonction de particularités qui la distingue des autres. Et ces particularités ne sont pas des moindres. Dans le cas de la littérature et du cinéma burkinabè, ce serait occulter une partie importante de l'histoire de ce pays où un homme exceptionnel, le président africain duquel émergea le Burkina Faso, Thomas Sankara, dans son exception, et à l'aide de sa politique gouvernementale révolutionnaire, ont permis à un pays, une littérature, un cinéma, un homme et une femme d'émerger et d'exister en négociant leur différence et non pas en se résignant à l'indifférence.

Cependant, si la révolution sankariste me sert d'appui, je souhaiterais préciser que cette thèse n'en est ni une apologie ni une critique car force est de constater que, comme toute révolution, elle présente des facettes obscures que tout changement socio-politique entraîne à savoir soit une rupture soit un déséquilibre occasionnant une certaine violence à des degrés variés. Dans Modern Revolutions (1989), écrit John Dunn,

[L]ike the doors of the Temple of Janus, has two faces. One is an elegant, abstract and humanitarian face, an idyllic face, the dream of revolution, its meaning under the calm distancing of eternity. The other is crude, violent and very concrete, rather nightmarish, with the hypnotic nightmare and the loss of perspective and breadth of understanding which you might expect to go with this. Most general accounts of revolution concentrate on one of the two visages, because they essentially require such very different efforts of understanding and because each is sufficiently uncomfortable for many to contemplate on its own to make their joint confrontation distinctly too much of a strain for most, both intellectually and emotionally [...].

What does it suggest that one should be attempting to explain ?  
Revolutions are a form of massive, violent and rapid social  
change. (12)

Le renversement politique qui a lieu au Burkina Faso le 4 août 1983 s'inscrit dans la lignée des révolutions dites modernes et qui parsèment le champ de l'histoire africaine postcoloniale. Les quatre jeunes officiers responsables du coup de force de ce jour du 4 août proclament la révolution.<sup>10</sup> L'idéologie tiers-mondiste à laquelle adhèrent les quatre auteurs de ce coup d'état, à savoir Thomas Sankara, l'actuel président du Burkina Faso, Blaise Compaoré ainsi que Jean-Baptiste Lingani et Henri Zongo, appuyée par une politique de gauche très marquée, n'exclue pas le recours à une certaine violence. Dans L'opium des intellectuels (1955), Raymond Aaron écrit,

on ne saurait tenir pour inséparables la violence et les valeurs de gauche : l'inverse se rapprocherait davantage de la vérité. Un pouvoir révolutionnaire est par définition un pouvoir tyrannique. Il s'exerce en dépit des lois, il exprime la volonté d'un groupe plus ou moins nombreux, il se désintéresse et doit se désintéresser des intérêts de telle ou telle fraction du peuple. La phase tyrannique dure plus ou moins longtemps selon les circonstances, mais on ne parvient jamais à en faire l'économie – ou plus exactement, quand on parvient à l'éviter, il y a réforme, non révolution. (50)

La révolution sankariste a été certes entrecoupée d'épisodes que l'on pourrait qualifier de violents, quoi qu'il serait justifié d'analyser la portée du terme violence

---

<sup>10</sup> Dans son essai intitulé « Gauche Marxiste et pouvoir militaire de 1983 à 1991 » (1996) Hamidou Diallo explique que, « [L]a proclamation de la révolution au Burkina Faso n'est pas un phénomène isolé en Afrique noire. En effet, dans les années 70, les « régimes révolutionnaires » ont constitué des réponses aux déceptions engendrées par la gestion des cadres issus de la décolonisation. Les nouvelles équipes au pouvoir vont promouvoir un deuxième type de légitimation après celle de l'indépendance. Pour ces équipes, l'intégration au capitalisme mondial, dont les bourgeoisies « compradorisées » sont des relais, conduit à un blocage. Dès lors, le développement suppose une double rupture, externe avec l'impérialisme, interne avec les « classes relais » et doit emprunter une voie nationale et populaire pouvant conduire au socialisme (299).

et la diversité de son application. Si la violence occasionnée lors de la révolution au Mozambique par exemple s'est faite dans le sang, celle du Burkina Faso s'est d'abord faite par les mots. Ce n'est pas sans raison que la révolution sankariste est aussi appelée la révolution du verbe, ou la révolution sémantique. A Samora Machel qui clamait lors de son discours publié dans l'ouvrage Samora Michel : An African Revolutionary (1985) et intitulé « We are Declaring War on the Enemy Within », les positions à adopter vis-à-vis de l'ennemi de la révolution mozambicaine,

we are going to destroy the enemy. The people are determined. They are the main strength. We have weapons, and we shall use them unhesitatingly. We shall not fight with toffees. We shall not fight with sugar-coated bullets or blanks. Let us use the same bullets with which we defeated Portuguese colonialism in Mozambique. The enemy is the same ! Black, yellow or white, the enemy is the enemy and deserves the same treatment. And in this case it will be bayonets. (94)

Sankara de son côté clamait en clôture de son discours intitulé « Qui sont les ennemis du peuple » (26 mars 1983),

Nous disons au peuple d'être prêt à se battre, d'être prêt à prendre les armes, à résister chaque fois qu'il sera nécessaire [...]. A bas l'impérialisme ! A bas les ennemis du peuple ! A bas les détourneurs des fonds publics ! A bas les « faux-types » en Haute-Volta ! [...] A bas les hiboux au regard gluant ! A bas les caméléons équilibristes ! [...] A bas ceux qui se cachent derrière les diplômes du peuple et qui, à cause de leurs diplômes, se permettent de parler au nom du peuple mais sont incapables de servir au nom du peuple ! (Thomas Sankara parle 68).

Si l'appel au combat et aux armes est prononcé dans le discours précédent, il est resté dans la politique sankariste, une manœuvre politique symbolique. Loin de moi l'idée d'occulter les faux-pas et les moyens coercitifs exercés par certains acteurs de la révolution (que ces moyens aient été administratifs ou juridiques) sur ceux qui



ne respectaient pas les principes révolutionnaires, mais une révolution ne serait pas une révolution sans les excès qui la caractérisent.<sup>11</sup>

Les excès subis par une certaine catégorie de la population et que l'on peut attribuer à la révolution sankariste semblent paradoxaux dans le sens où le noyau central du mécanisme révolutionnaire sankariste était l'émancipation du peuple, d'où le nom de la révolution (Révolution démocratique et populaire). Doit-on y discerner ce que Mbembe distingue dans De la poscolonie comme une « caractéristique du mode colonial de pouvoir » (51) qui finalement a été récupéré par les pouvoirs africains postcoloniaux en appliquant les mêmes procédures d'assujettissement ? Dans De la postcolonie, Mbembe écrit que,

Les politiques sociales des régimes africains postcoloniaux ont également été conçues sur la base d'un imaginaire de l'État qui faisait de celui-ci l'organisateur du bonheur public. En tant que tel, l'État s'octroyait la possibilité d'exercer une emprise illimitée sur chaque individu. Mais dans la pratique, que ce soit à l'époque coloniale ou après la colonisation, la place exorbitante prise par l'État ne le fut jamais totalement aux dépens de la société. Ni le commandement colonial, ni l'État postcolonial n'étaient parvenus à provoquer la totale dislocation, encore moins la disparition de tous les corps et de toutes les légitimités latérales qui agrégeaient localement les personnes et les gens. (52)

---

<sup>11</sup> Dans son essai « Syndicalisme et pouvoir politique : De la répression à la renaissance » (1996), Kourita Sandwini explique : « Selon le Front syndical, le bilan de la Révolution Démocratique et Populaire serait le suivant : 1380 enseignants du SNEAHV (Syndicat des enseignants) licenciés ; 47 militants licenciés ou délogés ; 90 cas de suspensions ; 200 cas d'arrestation ; 47 cas de tortures ; 55 cas de bourses coupées ; 15 cas d'exclusion d'élèves pour appartenance à l'Association des élèves scolaires de Ouagadougou ; 3 occupations de sièges de syndicats ; une vingtaine de levées d'assemblées générales et d'interventions armées ; incessantes mutations des responsables syndicaux » (344). Ces résultats transmis par une faction syndicale sont à considérer avec prudence car Sankara avait lancé, depuis le début de la révolution, une guerre de principe contre les syndicats en général, ce qui de toute évidence n'a pas fait de leurs adhérents des alliés à la cause révolutionnaire.

Certes, les politiques des États postcoloniaux africains n'ont dans leur ensemble pas réussi à se détacher d'un système politique colonial dont la rationalité fut, toujours d'après Mbembe, « [l']objet d'une réappropriation par les Africains » (De la Postcolonie 65).

Toujours est-il que l'Afrique n'est pas « une » mais multiple et que, comme Mbembe le suggérait pourtant dans une des citations précédentes ; elle ne peut-être abordée de manière linéaire car Sankara n'est ni Biya, ni Adjo, ni Touré, ni Machel, etc. En dépit des « faux-pas » de la révolution sankariste, son bilan n'est pas totalement négatif et ses aspects positifs doivent être analysés dans leurs spécificités, à l'échelle nationale et non continentale. Si le Conseil National de la Révolution (CNR), à cause de sa dérive autoritaire et à l'aube de son déclin, s'est aliéné la petite bourgeoisie, la paysannerie, et la chefferie traditionnelle, les efforts fournis par le gouvernement révolutionnaire ont engagé la société dans son ensemble vers une prise de conscience et une restructuration des rapports sociaux qui a, comme René Otayek l'explique dans Le Burkina entre révolution et démocratie (1996) : « [é]branlé les systèmes anciens d'inégalité et de domination » (13).

Dans cette thèse, je souhaite démontrer qu'un évènement sociopolitique tel que celui de la révolution sankariste peut avoir un impact non seulement sur le développement de média comme la littérature et le cinéma, mais aussi sur le contenu de leur discours. Mon hypothèse est que c'est dans une relation de cause à effet qui s'est produite suite au séisme politique qu'a provoqué la révolution sankariste qu'un discours propre à cette littérature et à ce cinéma s'est développé.

C'est ce séisme politique qui, en générant des secousses dans la société et en bouleversant les structures sociales, a propulsé notamment la littérature burkinabè vers son émergence. En ce sens, la révolution sankariste est au cœur d'un mécanisme politico-socio-culturel sur lequel se sont articulées différentes notions, elles-mêmes émergentes. Ces notions ont été affectées directement par l'onde de choc révolutionnaire, dans un effet dirons-nous « boule de neige » et isotropique, ceci au sein d'une multilinéarité spatiale à la Deleuze et Guattari où s'étale, dans l'ordre suivant : l'État-nation, la culture sous toutes ses formes, notamment littéraires et cinématographiques ainsi que le statut de l'homme et de la femme. C'est pour cette raison que la structure de cette thèse se présente comme un système d'assemblage où s'emboîtent virtuellement ces notions, selon moi, inséparables de l'émergence de la littérature et du cinéma burkinabè.

## CHAPTER I

### ÉMERGENCE DE LA LITTÉRATURE ET DU CINÉMA BURKINABÈ

#### **Caractère national de la littérature burkinabé**

Lorsque Grassin et Sanou traitent de la problématique de l'émergence concernant la littérature burkinabè, la première particularité qu'ils invoquent, c'est son caractère national. Cependant, dans ce paragraphe, je souhaiterais insister sur le caractère national de cette littérature qui se distingue également et selon moi, par sa forme de résistance passive, mais non moins efficace. Pour Sanou, l'émergence littéraire burkinabè est surtout le résultat d'un investissement financier et personnel de l'état burkinabè qui, par le biais de manifestations culturelles diverses, a pu servir de moyen promotionnel efficace. Parmi ces manifestations et créations de prix littéraires les plus connues, je citerai le Grand Prix National des Arts et des Lettres, le Grand Prix Littéraire du Président du Faso et la foire internationale du livre de Ouagadougou (FILO). Ceci a conduit Sanou à voir dans la figure de l'état le mécène numéro un de la littérature burkinabè et d'assimiler cette dernière à une littérature nationale, comme il le précise ci-après dans un article intitulé « Burkina Faso : Littérature émergente et création artistique – L'identité culturelle par la littérature et les arts » (2007) publié dans Tydskrif vir Letter :

Cette situation (faisant référence aux manifestations et prix littéraires cités précédemment), place la littérature burkinabè dans la dynamique des littératures nationales africaines qui, elles-mêmes s'inscrivent dans les littératures émergentes. Le concept de

littératures émergentes, relativement récent dans les études littéraires africaines s'est développé pour être au diapason de la production ; en effet, chacun des pays africains anciennement colonisés aspire à une existence autonome qui le conduit à créer les conditions favorables au développement de la création. (5)

On peut évidemment contester cette adéquation littérature et nation et remettre en question le concept du « national » qui souvent fait figure de mot-valise sans qu'un effort de nuance soit rendu au terme. Lorsque Christopher Miller dans Nationalists and Nomads (1998) traite de l'émergence des littératures africaines nationales (on suppose francophones), la distinction entre « national », et « nationalisme » devient quelque peu floue. Faisant référence à certaines publications sur la question, il explique :

These recent social scientific publications have thus put us in a better position to understand two distinct phenomena : nationalism and the « emergence » of national literatures. The character of African nationalism before independence is peculiar – « nationalism » in this period refers not to affiliation with a peculiar state but simply to any form of resistance to colonialism and any explicit assertion of African rights. Any organization or group « that explicitly asserts the rights and aspirations of a given African society (from the level of the language group to that of 'Pan Africa') in opposition to European authority, whatever its institutional form and objectives » was considered nationalist. (120)

Plus loin dans le chapitre intitulé « Nationalism as Resistance and Resistance to Nationalism », il tente d'établir une différence entre ce qu'il identifie comme

the two moments of literary nationalism : first, the generalized nationalism-without-a-state that dominated preindependence discourse ; and, second, the reclaiming of national borders as a valid framework for defining literature in the 1980s. In both of these moments, the relation of literature to nationalism is closely associated with notions of resistance ; however, the object of resistance shifts between the first moment and the second. (121)

Mettant l'accent ensuite, toujours dans le même chapitre, sur la domination du thème de résistance dans la littérature africaine (sans précision d'affiliation linguistique), suggérant la présence d'un nationalisme fort prononcé, Miller, faisant référence aux « national literatures in Africa » soulève la question suivante : « Do they exist ? » (147)

Il me semble que la séparation entre « national » et « nationalist » mérite d'être marquée de manière plus précise, car si une littérature nationaliste est forcément nationale, en revanche une littérature nationale n'est pas forcément nationaliste. En français, et si l'on se fit à la définition du Trésor, est nationaliste : « Celui qui est partisan du nationalisme », c'est-à-dire, « [d]'une doctrine ou d'un moment politique fondé sur la prise de conscience par une communauté de former une nation en raison de liens ethniques, sociaux, culturels, qui unissent les membres de cette communauté et qui revendiquent le droit de former une nation autonome ». L'idée de résistance, d'engagement et de combat est donc capitale dans une littérature dite « nationaliste ». Pour revenir à la question initiale de Miller, à savoir si les littératures nationales existent ; là encore, la nécessité de situer le terme « national » en contexte se révèle nécessaire. Pour Adrien Huannou, cité par Miller dans Nationalists and Nomads, la littérature est une question d'appartenance à un territoire, donc de dépendance à une nation, comme il l'explique ci-après : « What must be taken into account to determinate the « nationality » of a literature is the citizenship [l'appartenance nationale] of the author [...]. The nationality of a person, of a writer, is not a fonction of the feelings he has for his country,... nor of his ideological convictions or political position »

(149). Pour Guy Ossito Midiohouan, le concept de littérature nationale est une aberration comme le reporte Miller : « Midiohouan fears the whole concept can lead only to a ridiculous, « essentialist and ethnological » hunt for the village and tribal origins of authors, that it will produce « a new form of exoticism, » and that it can result only in mediocrity and a « dead end » (150). Au regard des propos précédents, peut-on alors sans hésitation aucune accorder la caractéristique « nationale » à la littérature burkinabè ?

D'après l'idée que s'en fait Huannou, certainement, puisque la plupart des écrivains, dont ceux que j'ai choisis dans cette étude, écrivent et publient au Burkina Faso. Cela fait-il de la littérature burkinabè une littérature nationaliste à la manière dont Sékou Touré l'envisageait ? Dans Theories of Africans : Francophone Literature and Anthropology in Africa (1990) et commentant sur l'importance de l'art et sa place dans la libération nationale pour Sékou Touré, Miller écrit, « [A]uthentic action, » Sékou Touré states, comes from being « a living part of Africa and of its thought » ; there will be « no place for the artist or the intellectual » outside of the struggle with the people » (52), et de continuer en se référant à Fanon « The artist of the third stage, the forger of the national culture, is the « mouthpiece of a new reality in action » (52). Pour Sankara, l'artiste occupe une place critique dans le corps nation comme il l'entend par ailleurs dans la citation qui ouvre l'introduction de cette thèse, sauf que contrairement à Sékou Touré, l'appel à la collaboration de l'artiste n'est pas une injonction, voire une menace, mais plutôt un appel à la prise de conscience nationale.

En effet, la révolution sankariste n'exige pas, mais comme le suggère la première phrase de la citation tirée de son discours d'orientation politique, « [a]ttend de nos artistes », et la citation de clore par « [E]lle attend d'eux qu'ils mettent leur génie créateur au service d'une culture voltaïque, nationale, révolutionnaire et populaire ». Cette attente de Sankara fait-elle de la littérature burkinabè une littérature nationaliste ? Le support de l'état afin qu'une discipline artistique puisse exister, peut insérer le doute quant à l'impartialité d'un médium comme la littérature ou le cinéma. Miller émet par ailleurs l'idée de « false consciousness » quant à la littérature nationale qui bénéficie du support de l'état. Selon lui, « [B]y virtue of the state support it seems destined to enjoy, it will undoubtedly flourish yet still remain subject to accusations of false consciousness and bad faith precisely because of that support » (Nationalists and Nomads 151). En ce qui concerne la littérature burkinabè, ce doute émis par Miller serait justifié si le discours littéraire burkinabè se transformait en un exercice de propagande en faveur de l'état, ce qui n'a ni été le cas lors de la révolution, tout au moins pas en ce qui concerne la littérature,<sup>12</sup> ni après le renversement du gouvernement révolutionnaire alors que le cinéma et surtout les arts plastiques ont participé plus

---

<sup>12</sup> Dans son essai intitulé « Histoire du cinéma au Burkina Faso » (2003), Clément Tapsoba écrit : « Les bouleversements politiques que connaît le Burkina, marqués par l'arrivée au pouvoir du capitaine Sankara et du Conseil national de la révolution (CNR) en août 1983, n'ont pas réellement influencé la production cinématographique nationale sur le plan de la qualité et de la quantité. Le contenu des films de cette période reste marqué par la tendance socio-éducative ou la tendance documentaire tels : « Ouagadougou, ouaga deux roues » (1984) de Idrissa Ouédraogo, « Issa le tisserand » (1985) du même auteur. Un documentaire « Peuple debout » réalisé en 1983 au sein de la direction du cinéma par Gaston Kaboré et Rasmané Ouédraogo sera le seul film réalisé pour marquer l'avènement de la révolution burkinabè (2187).



ou moins volontairement à la propagation des idéaux révolutionnaires.<sup>13</sup> Je rappelle que la politique culturelle de l'actuel gouvernement burkinabè dirigé par l'actuel président du Burkina Faso, Blaise Compaoré est la même que celle de l'époque révolutionnaire puisque qu'elle n'est que la continuation du programme établi lors de la révolution, en faveur du développement de la culture burkinabè.

La littérature burkinabè ne se distingue pas par son engagement, sa résistance ou sa lutte pour une libération nationale d'une manière où elle n'est pas dissidente. Il est vrai qu'à l'aube de l'émergence de cette littérature (les années 1980), le Burkina Faso est indépendant mais pour Sankara, indépendance territoriale ne signifie pas indépendance économique et culturelle puisque pour lui, le néo-colonialisme n'est plus ou moins qu'une forme métamorphosée du colonialisme d'avant les indépendances. La littérature burkinabè selon moi est une littérature africaine francophone nationale, non seulement grâce au support de l'état mais aussi parce qu'elle se distingue par l'expression d'une prise de conscience nationale intériorisée durant la période révolutionnaire et qui se reflète dans le discours littéraire et cinématographique, point que je développerai dans les chapitres suivant. Comment cette prise de conscience se détermine-t-elle et par quel moyen ? Je souhaiterais revenir tout d'abord sur la position de Sankara quant à la situation politique du pays lors de son accession au pouvoir.

---

<sup>13</sup> Dans son essai « L'artiste et le pouvoir sous Sankara (1983-1987) », qui traite essentiellement de l'art plastique, Emmanuelle Spiesse explique que, « Si la Révolution a compris qu'il fallait intégrer l'artiste contemporain à la société burkinabè, elle n'a pas pris en compte son caractère individualiste ; au contraire, elle l'a nié. L'artiste fut uniquement reconnu comme un technicien capable de créer des images révolutionnaires. En aucun cas, les œuvres exécutées ne furent le reflet de sa personnalité » (2160).

Souvenons-nous que pour Sankara, l'État dont il est devenu le dirigeant en 1983 est encore sous domination impérialiste (termes qu'il a utilisés à plusieurs reprises dans les nombreux discours qu'il a prononcés au cours de son mandat présidentiel). L'indépendance acquise au début des années 1960 n'a pas coupé les liens économiques entre le Burkina et la France notamment et place encore le pays dans une dépendance qui le maintient dans un état de soumission vis-à-vis de la France. Sankara veut en sortir car selon lui, la véritable indépendance sera gagnée lorsque la dépendance économique d'avec la France et l'Europe cessera. Comme son nom l'indique, la Révolution Démocratique et Populaire (RDP) est l'affaire du peuple. Pour Sankara, la RDP créera les conditions propices à l'éclosion d'une nouvelle culture nationale dont l'artiste sera le noyau. Son exigence rejoint ainsi celle de Frantz Fanon, lorsque dans Les Damnés de la terre (1961), il écrit :

La culture est d'abord expression d'une nation, de ses préférences, de ses interdits, de ses modèles. C'est à tous les étages de la société globale que se constituent d'autres interdits, d'autres valeurs, d'autres modèles. La culture nationale c'est la somme de toutes ces appréciations [...]. Dans la situation coloniale, la culture privée du double support de la nation et de l'État dépérit et agonise. La condition d'existence de la culture est donc la libération nationale, la renaissance de l'État. (183)

On notera que Fanon situe son exigence d'une culture nationale dans un contexte colonial, c'est-à-dire de domination d'un peuple dont le territoire a été mis en tutelle et de l'exploitation abusive de ses ressortissants. Toutefois pour Sankara, et comme je l'ai expliqué précédemment, les conditions de vie d'un peuple dominé économiquement (néo-colonialisé) ne diffèrent pas ; seule la mention « indépendant » qui s'accroche au substantif « pays » donne l'illusion d'une liberté supposée. De toute évidence la littérature burkinabè ne peut donc être dissociée du

contexte national et de la révolution de laquelle elle a accouché sans qu'elle soit pour cela une forme de résistance ou de combat. La littérature burkinabè est selon moi, à la disparition de Thomas Sankara, l'expression d'une culture déjà consciente de sa spécification culturelle dont certains sujets exploités, comme la position du genre et les négociations inter genres, points névralgiques du projet révolutionnaire, sur lesquels je reviendrai dans les deux derniers chapitres, en sont une caractéristique.

La prise de conscience nationale des burkinabè est un des résultats concrets dont l'impact se fait ressentir aujourd'hui non seulement par l'intermédiaire de la littérature et du cinéma mais aussi par l'intermédiaire de toutes les formes artistiques confondues. En effet si la révolution sankariste n'a été qu'une réussite partielle, elle a, dans sa globalité, « réveillé » les consciences « nationales » et bouleversé certaines idées préconçues qui mettaient un frein à la modernisation et à l'évolution des mœurs ; ces bouleversements positifs ce sont notamment ceux qui ont affecté les rapports sociaux. Et lorsqu'on bouleverse les rapports sociaux, on bouleverse les fondements même de l'histoire dont les repères, dans le cas de pays anciennement colonisés, avaient été altérés voire détruits par une politique coloniale dévastatrice. Amilcar Cabral, bien avant Sankara, était conscient de l'importance de la culture, non seulement comme voie sacrée menant à l'indépendance mais aussi comme forme de réhabilitation de l'histoire des peuples colonisés. Dans un de ses discours intitulé « National Liberation and Culture » et publié dans Colonial Discourse et Post-Colonial Theory (1994), Cabral écrit :

Whatever may be the ideological or idealistic characteristics of cultural expression, culture is an essential element of the history of a

people. Culture is, perhaps, the product of this history just as the flower is the product of a plant. Like history, or because it is history, culture has as its material base the level of the productive forces and the mode of production. Culture plunges its roots into the physical reality of the environment humus in which it develops, and it reflects the organic nature of the society, which may be more or less influenced by external factors. History allows us to know the nature and extent of the imbalances and conflicts (economic, political and social) conscience to resolve these conflicts at each stage of its evolution, in the search for survival and progress. (55)

Sankara se rapprochait de Cabral et Fanon dans le sens où selon eux, sans culture il n'y avait pas de nation et inversement. In « On National Culture » publié dans Colonial Discourse and Post-Colonial Theory, Fanon écrit que, « [t]he first necessity is the re-establishment of the nation in order to give life to national culture in the strictly biological sense of the phrase » (50). Après avoir ré-écrit l'histoire d'une nation qu'il recontextualise en la rebaptisant Burkina Faso, Sankara fonde une nouvelle nation et dans la foulée<sup>14</sup>, une nouvelle littérature qui, en dépit du support national pour le maintien de son existence et en partie à cause de son isolation géographique se situe dans le champ des littératures dites mineures.

### **Littérature de la marge, littérature minoritaire**

Faisant référence aux problèmes d'édition que rencontrent les écrivains de ce pays, Sanou écrit, mentionnant le cas d'Ansowin Ignace Hien : « Le plus grand problème qui handicape la littérature burkinabè est celui de l'édition [...] Ansowin Ignace Hien a publié ses autres œuvres (quelques-unes avec l'aide du

---

<sup>14</sup> « Fonder » ne se réfère pas à la création d'un nouveau territoire impliquant une redéfinition des frontières géographiques ou la substitution d'un territoire. Je me réfère ici à la métamorphose « ontologique » de la nation (État-nation) Haute-Volta qui suite au renversement de régime devient Burkina Faso.

gouvernement) à compte d'auteur, il a été ainsi obligé de distribuer lui-même ses ouvrages en faisant du porte-à-porte dans les services et en se rendant dans d'autres villes que la capitale » (La littérature burkinabè 99). D'autre part, elle défie la loi de masse – par là j'entends la loi qui régit les « autres » littératures africaines « émergentes » et dont la soi-disant hétérogénéité scripturale et thématique se résume en le même dans l'Autre et l'Autre dans le même, à savoir l'étalage d'un désordre textuel identique qui déforme la syntaxe, torture la langue (quelle que soit son origine), intègre la parodie, les allégories, les monologues dans un brouhaha scriptural etc. et rompt la continuité linéaire dans le but d'ébranler la logique identitaire et suggérer l'errance. Fermer l'espace. Cela fait-il de la littérature burkinabè une littérature de dimension minoritaire ? Comme l'explique Jacques Dubois, cité par Bernard Mouralis dans son article « Les littératures dites marginales ou les contre-littératures » (1990), « [p]ar littératures minoritaires, nous entendons les productions diverses que l'institution exclut du champ de légitimité ou qu'elle isole dans des positions marginales à l'intérieur de ce champ » (38). Minoritaire elle l'est à deux titres, d'une part elle peut être considérée comme littérature régionale, si l'on se fit à la définition de Dubois que celui-ci élabore en ces termes : « Sont minoritaires », écrit Mouralis « [l]es littératures régionales qui, subissant les effets du système institutionnel français fondé sur l'unification et la centralisation, se trouvent géographiquement et culturellement coupées des lieux dominants de production-diffusion et éloignées des instances décisives de consécration » (39).

D'autre part cela en fait une littérature mineure dans le sens deleuzien du terme. En effet, dans Kafka, pour une littérature mineure (1975), Deleuze et Guattari déterminent les critères essentiels d'une littérature mineure selon trois principes. Rappelons-nous que, d'après leur définition : « Les trois caractères de la littérature mineure sont la déterritorialisation de la langue, le branchement de l'individuel sur l'immédiat politique, l'agencement collectif d'énonciation » (33). La littérature burkinabè s'accorde incontestablement à ces trois principes ; elle est écrite (à quelques exceptions près) dans une langue majeure déterritorialisée (le Français), elle est incontestablement branchée sur la politique pour reprendre l'expression deleuzienne, bien qu'il faille fréquemment la décrypter dans les blancs qui séparent les mots et les pensées non dévoilées et finalement poursuivent Deleuze et Guattari : « Les conditions ne sont pas données d'une énonciation individuée, qui serait celle de tel ou tel « maître », et pourrait être séparée de l'énonciation collective » (31). « Si le Burkina Faso est devenu ce lieu littéraire au fil des dernières décennies », mentionne Grassin dans le livre de Sanou, « [c]'est que la conscience d'un destin collectif, une identité nationale commence à émerger de la structure étatique en elle-même artificielle. L'identité burkinabè se construit et s'exprime par une prise de parole collective dont la littérature contemporaine est un puissant véhicule » (La littérature burkinabé 13). « La littérature est l'affaire du peuple », écrit Deleuze (Kafka 32).

Thomas Sankara pour qui l'artiste, quelle que soit sa discipline artistique, se veut et se doit d'être le témoin, et j'ajouterai l'acteur d'une Afrique en train de se faire, n'aurait pas contredit Deleuze et Guattari sur ce point. Dans cette perspective,

l'émergence de la littérature burkinabè se distingue par son caractère mineur, une énonciation quasi collective (pas de maître) et procède d'une renaissance plutôt que d'une rupture épistémologique qui elle, implique la transformation ou l'altération d'un continuum sans pour cela être une métamorphose comme je l'ai expliqué auparavant. A ce point du chapitre, le cinéma rejoint mon analyse jusqu'ici propre à la littérature. Tout comme cette dernière, le cinéma burkinabè a bénéficié de l'appui du gouvernement sankariste, mais son émergence, contrairement à la littérature se situe plutôt en terme idéologique et au niveau du contenu du discours, qu'en terme de discipline puisque la création du FESPACO (Festival du cinéma panafricain) en 1972 avait déjà favorisé sa croissance.

### **Émergence du cinéma africain et burkinabè**

Le cinéma africain n'a pas été marqué par des périodes où courants particuliers. La seule délimitation qu'on peut lui reconnaître et qui divise sa courte existence (environ cinquante ans) serait celle qui distingue les cinéastes africains de la première génération de celle de la seconde, point sur lequel je reviendrai plus en détails dans le second chapitre de cette thèse. Il ne peut non plus être complètement dissocié de l'influence européenne, contrairement à la littérature burkinabè par exemple, car ses productions ont pour la plupart été financées par l'Europe et les cinéastes et techniciens du cinéma formés également en Europe ou aux États-Unis pour certains d'entre eux. Ceci n'empêche pas le cinéaste burkinabè Gaston Kaboré, lui-même formé en France à l'ESEC (l'Ecole Supérieure d'Etudes Cinématographiques), de clamer, comme l'écrit Barlet que, « [l]e cinéma africain est

un cinéma d'auteurs, un cinéma d'urgence, qui ne trouve sa véritable légitimité que dans une sorte d'explication profonde de la réalité d'aujourd'hui plutôt que dans une plus-value artistique. La réalité est toujours au corps et au cœur des films » (Les cinémas d'Afrique noire 29).

Le cinéma a vu le jour en Afrique bien avant les cinquante ans d'existence qu'on lui attribue ; il était alors surtout utilisé à des fins de propagande, notamment pour justifier « l'aventure » coloniale. De ce fait, le cinéma, non pas africain mais d'Afrique (sur l'Afrique) était surtout la retranscription d'un regard occidental ethnologique, donc très subjectif, visant à perpétuer des clichés réducteurs de communautés supposées être exemptes d'humanité donc prônes à être civilisées par l'Occident. Jean Rouch est reconnu de façon notoire pour avoir pratiqué ce genre de cinéma comme nous le rappelle Stephen Zacks dans son essai « The Theoretical Construction of African Cinema » (1999) ; en effet, il explique : « Jean Rouch is accused of treating Africans like insects, of studying them with an alienating objectivity, and above all, of tending to analyze them in voice-over narration rather than allowing them to speak for themselves » (8). Le premier tournant majeur est sans doute celui où les cinéastes d'Afrique ont fait du cinéma dit africain ou sur l'Afrique, leur cinéma et dont Ousmane Sembène est la figure de proue. Et il n'est pas exagéré de mentionner qu'il a changé le visage du cinéma africain dans son ensemble, mais particulièrement francophone car, comme l'écrit Françoise Pfaff dans son ouvrage The cinema of Ousmane Sembène (1984) depuis, « [Unlike Hollywood in style and purpose. Francophone African films are far from being



glamorous, escapist, jungle melodramas. They are usually realistic and thoughtful low-budget films reflecting a variety of issues affecting contemporary Africa » (11).

Olivier Barlet, en 1996, confirme que, depuis 35 ans, les cinéastes africains rejettent le double regard occidental : misère et exotisme (Les cinémas d'Afrique noire 13). Et de poursuivre en rapportant le commentaire du cinéaste Souleymane Cissé sur son film Yeelen (1987) : «Yeelen a en partie été fait contre les films ethnographiques européens [...] J'ai voulu répondre à un regard extérieur, à un regard de savants et de techniciens blancs, à un regard étranger » (Barlet 19). En réaction, le cinéma africain se doit de rehausser l'image de l'Afrique, de la rendre plus « vraie », d'un point de vue endogène, c'est-à-dire du point d'un vue d'un regard africain en insistant sur « l'authenticité » africaine qui s'exprime par une tentative de retour aux origines. Ceci étant, l'authenticité doit être prudemment considérée de part la connotation négative que le terme peut suggérer. Si l'authenticité peut révéler la valeur d'un objet ou d'une idée, elle peut aussi révéler, dans un contexte précis, la régression ou l'enfermement pour échapper à l'inconnu ou l'incompris.

Kwame Anthony Appiah dans In my Father's House (1992) fait une remarque d'intérêt lorsqu'il soulève la problématique de l'authenticité en tant qu'elle concerne l'écrivain européen et l'écrivain africain. Bien que l'argument de Appiah cible le rôle de l'écrivain et de l'écriture plutôt que du cinéaste et de l'image, ils peuvent se substituer dans leur fonction car si l'un est un passeur de mots, l'autre est un passeur d'image où l'un et l'autre manifestement transmettent un message. Se basant sur l'ouvrage de Lionel Trilling intitulé Sincerity and Authenticity (1971), Appiah, donnant l'exemple de Wole Soyinka, qui écrit en anglais malgré qu'il soit

africain, contredit l'idée de Lionel Trilling qui implique que derrière l'écriture de « tout » écrivain, se cache un désir de se découvrir (the search for the self). «Though he writes in a European language », affirme Appiah,

[S]oyinka is not writing, cannot be writing, with the purposes of English writers of the present. It is exactly because they can have little difficulty in understanding what Soyinka says that Europeans and Americans must learn to be careful in attending to his purposes in saying it. For there is a profound difference between the projects of contemporary European and African writers : a difference I shall summarize, for the sake of a slogan, as the difference between the search for the self and the search for a culture. (74)

Selon Appiah, pour un écrivain européen ou américain, l'authenticité est une forme d'« escape from what society, the school, the state, what history, has tried to make of us, etc. » (75). « For Africa » ajoute-t-il,

[b]y and large, this authenticity is a curiosity : though trained in Europe or in schools and universities dominated by European culture, the African writer's concern is not the discovery of a self that is the object of an inner voyage of discovery. Their problem – though not, of course, their subject – is finding a public role, not a private self. If European intellectuals, though comfortable inside their culture and its traditions, have an image of themselves as outsiders, African intellectuals are uncomfortable outsiders, seeking to develop their cultures in directions that will give them a role. (76)

C'est cette authenticité-là que Sembène, le cinéaste, exploite dès le début de sa carrière afin de, non pas se redécouvrir après avoir été libéré des entraves du colonialisme, mais afin de jouer un rôle public pour le « collectif » africain de manière à ce qu'il se reconstitue.

De ce fait, la recherche d'authenticité que Sembène met à l'œuvre dans la plupart de ses films est aussi un travail de fouille en vue de recouvrer la mémoire collective, car en dépit de la désintégration culturelle qu'à subit l'Afrique suite à la colonisation dans son ensemble, comment l'ex colonisé peut-il se situer dans

l'immédiat de sa culture « dénaturée » s'il ne sait pas d'où il vient. La recherche de Sembène reflète aussi le moment présent et « décalé » dans lequel l'Afrique a été plongée malgré elle. Dans cette lignée, Borrom Sarret (1963) (premier court-métrage dirigé par un cinéaste africain) fera figure de proue. Ousmane y raconte les aventures d'un charretier qui, métaphoriquement retrace le parcours aliénant d'une Afrique altérée par la colonisation. Sembène dans ce film nous montre qu'en vue de trouver sa place dans le nouveau qui l'entoure, l'ex-colonisé doit se retourner d'abord vers l'origine, l'authenticité. Pfaff nous confirme la pensée de Sembène alors qu'elle reporte ses paroles :

Sembène explains that, « whatever the cartman's poverty may be, when the griot came to sing his praises he felt reinstated among mankind because he found himself within his own culture again. There is a dichotomy between what he is, what he represents, what he thinks, his culture, and the weakening he undergoes in confronting urbanism and a new, emerging society. (The Cinema of Sembène Ousmane 104)

L'influence de la Négritude s'étant amoindrie, le cinéma africain francophone, dans les années quatre-vingt tend à s'éloigner de la question d'une identité aliénée dont il faut se dégager en se retournant vers ses origines. On ne peut nier que l'histoire de l'Afrique s'est trouvée scindée en deux à un moment donné de son parcours et le nier serait nier la présence indélébile de l'Autre (le colon, le blanc, son expérience, son influence) qui est en soi, comme l'explique Daniel Sibony :

S'identifier à son origine donne une impulsion mais ne peut être définitif, si l'on ne veut pas tomber dans l'illusion d'une forme unique et d'une image solide dont pourtant on perçoit la fragilité – fragilité exaspérante, que l'on cherche à réparer au lieu d'y consentir. Il ne s'agit plus dès lors de rejeter l'Autre en soi mais d'accepter d'en être passé par l'Autre pour être ce qu'on est aujourd'hui. (Barlet 135)

C'est donc au début des années quatre-vingt que la littérature subsaharienne et le cinéma d'Afrique noire en corrélation vont amorcer un tournant décisif. C'est aussi à cette période que le cinéma burkinabè s'inscrira discrètement dans l'histoire littéraire et cinématographique africaine d'une part grâce à la création du FESPACO qui va propulser le cinéma africain au devant de la scène et d'autre part grâce au changement d'approche de ces films. Du cinéma purement didactique à tendance ethnologique qui explore la fiction dans le but d'informer, on passe à un cinéma introspectif qui pousse à la réflexion et à voir au-delà de ce qui nous est montré et surtout qui se dégage du poids de l'histoire de la colonisation. On cherche à se recréer sa propre histoire en y apposant ses propres repères avec ses propres données, et d'une manière générale, Barlet écrit que,

Dans leur réalisme social, les films (africains) prennent le chemin du romanesque qu'une reconnaissance se dessine dans la seconde moitié des années 80, ouvrant la voie d'une audience internationale à une cinématographie jusque-là cantonnée à un public d'initiés. La critique européenne verra ainsi dans le premier long métrage d'Idrissa Ouédraogo, *Le Choix* (Yam Daabo, 1986), un sujet économique et politique « traité en termes d'émotion et de sensualité ». (Cinéma d'Afrique noire 32)

Du point de vue de la popularité du cinéma africain, le FESPACO (Festival du cinéma panafricain) dont la première manifestation fut organisée du 4 mars au 12 mars 1972 à Ouagadougou, n'est certainement pas étranger à l'accroissement, ceci à un niveau international et national (Burkina Faso). Cette popularité s'est amplifiée en 1983 à l'occasion de l'institutionnalisation du Marché international du cinéma et de la télévision (MICA) dont le but est de servir de cadre de vente, d'échange, d'achat entre producteurs, les réalisateurs, distributeurs, etc. (Tapsoba 2181).

L'évènement du Fespaco est de toute évidence le facteur principal à prendre en considération dans le regain de vitalité qui a affecté le cinéma africain francophone et burkinabè mais aussi africain, dans sa totalité. En revanche, au cours des années quatre-vingt, le cinéma africain ne cherche pas à affirmer son autorité en désarmant son auditoire par un jeu de non-sens qui marque soi-disant la folie aliénante d'un pays et d'une communauté que nul n'est censé reconnaître, sauf par déduction logique de celui que la compétence peut guider sur le chemin de la compréhension. Le cinéaste africain se veut le griot du peuple dont il est issu ; il transcende le réalisme sociale sans toutefois l'annihiler ; il le transforme à l'image du griot qui reproduit une histoire jamais contée de la même manière ; pourtant celui à qui il s'adresse se retrouve dans les méandres du temps qui s'est estompé sous les mots passés/présents, retravaillés par l'artiste conteur. « Fi du regard européen » écrit Olivier Barlet, « les cinéastes [Africains] revendiquent leur regard et, jusqu'à une période récente, s'adressent pour la plupart sans équivoque, en un clin d'œil implicateur, à un public africain » (34), et de poursuivre en citant Cissé qui déclarait en 1986 : « Je te parle de toi ! [...] Il me faut d'abord faire accepter mes films à mon peuple, puis à tout le continent africain ; ensuite seulement, je pourrai commencer à penser à l'Europe, et à réfléchir sur l'accès possible de spectateurs non africains à des films africains pour des africains » (34).

Gaston Kaboré, lors d'un entretien qu'il m'avait accordé en juillet 2010 me tint le même genre de discours. Lorsque je lui posais la question de savoir pourquoi ces films étaient surtout et majoritairement en Mooré, il me répondit : « Je suis burkinabè, un Mossi dont la langue maternelle est le Mooré ; je suis profondément

attaché à mon pays et mes films s'adressent d'abord au public burkinabè, même si celui-ci est restreint, ensuite au public qui veut bien s'y intéresser ; et c'est aussi pour cela que tous mes films sont sous-titrés en français et en anglais de manière à ce qu'ils soient accessibles à ceux qui ne comprennent pas le Mooré ». Néanmoins et comme la littérature du Burkina Faso, son cinéma ne peut être inclus dans une évaluation généralisante car tout deux doivent leur existence et/ou la prolongation de celle-ci, ainsi que leur exception à un événement et des situations qui lui sont propres. Comme je l'ai précisé auparavant, l'État a favorisé l'éclosion de la littérature et du cinéma burkinabè mais selon moi, leur émergence va au delà du fait pratique qui tente de les projeter plus au centre grâce à la bienveillance de l'État comme je l'explique dans le paragraphe suivant.

### **Littérature et cinéma burkinabè : Contexte culturel et contenu du discours**

Ma vision de l'émergence, comme je l'ai mentionné auparavant, ne se situe pas seulement au niveau de la discipline mais également dans le corps du discours littéraire et cinématographique burkinabè qui nous est donné sur le papier comme sur la pellicule, notamment celui qui aborde la femme et son rôle dans le mécanisme des genres. La femme ne fonctionne plus par rapport à ou en fonction de, mais avec celui qui participe au déroulement de cette dynamique : l'homme (mon analyse se situera dans un contexte exclusivement hétérosexuel). Si j'insiste sur le « rapport à l'autre » et en « fonction de l'autre », c'est que dans sa quête émancipatrice et son désir d'égalité, la femme, dans le roman et le cinéma burkinabè ne se présente pas comme « l'adversaire » hostile et rebelle dont le seul but est de jeter l'opprobre,

coûte que coûte, à celui qui ne peut (selon elle) qu'être le seul responsable des malheurs dûs à sa condition féminine ; comme on le voit de manière presque systématique dans les œuvres littéraires romanesques et cinématographiques africaines traitant de près ou de loin de la condition de la femme africaine. En effet, et si l'on prend seulement quelques exemples épars pour illustrer ma position, on constatera que non seulement la protagoniste féminine typique engagée dans un combat libérateur ne fait que renforcer sa position de subalterne sur l'échelle des genres, mais qu'en plus, ce combat se solde fréquemment par une rupture ou un échec cuisant se traduisant symboliquement par la folie et/ou la mort. Par conséquent, cette lutte pour la reconnaissance ne conduit qu'à la défaite, la perspective d'un non devenir interrompue par la chute dans l'abîme du silence. Me viennent à l'esprit Un chant écarlate de Mariama Bâ où la protagoniste Mireille devient folle ; Juletane de Myriam Warner-Vieyra où la protagoniste devient également folle et meurt de désespoir ; Femme nue, femme noire où le combat émancipateur d'Irène se termine par la mort de cette dernière ; Les haillons de l'amour de Marie Gisèle Aka où la quête de Johanne prendra fin à cause de son suicide, etc.

Dans la littérature et le cinéma burkinabè, l'homme n'est pas l'exemplification de la « brute » non-pensante réfractaire à quelconque échange productif. Bien que tous les caractères masculins ne soient pas concernés par le sort de la femme et, de ce fait, ne sont pas tous enclins à participer à l'entreprise du devenir « l'autre » de la femme, c'est-à-dire « le même », il y a toujours un ou plusieurs éléments masculins dont l'importance majeure dans le texte romanesque

et filmique burkinabè, participent à cette quête pour l'égalité des genres. En d'autres termes, ce n'est pas seulement la femme qui se fait porte-parole d'un groupe victimisé, mais c'est aussi le « bourreau » qui prend conscience de la victimisation de la femme burkinabè, ceci par un travail de rétrospection, comme on le verra à la lecture détaillée de certains romans et films burkinabè dans le cours de cet essai. Cette attitude n'est pas étrangère aux préceptes de la révolution. Je tiens à rappeler que l'un des principes et l'une des préoccupations majeures de Sankara furent le statut de la femme et sa réhabilitation en tant qu'être humain ayant les mêmes valeurs que l'homme et qui ne devrait plus être considérée comme une simple vache à lait comme il l'a souligné Sankara, lors d'un discours publié dans l'essai de Michael Wilkins, « The Death of Thomas Sankara and the Rectification of the People's Revolution in Burkina Faso » (1989) : « Women are exploited like dairy cows in our society ; they are « source of pleasure for their husband. When they become old, they are simply replaced by other dairy cows » (382). Source de progrès les femmes représentent l'avenir du Burkina (Spiesse 2147) et l'une des orientations majeure de la politique sankariste a été la défense des droits de la femme. Dans son essai « Thomas Sankara et la condition féminine » (1999), Poussiannée Sawadogo écrit, « [L]a politique sankariste s'engage dans le sens de la rupture (il faut comprendre : changement d'orientation politique) et impose une révolution du verbe, elle définît la mission de la femme nouvelle » (6). Cette femme qui acquiert publiquement une nouvelle forme de visibilité se redéfinît à travers la littérature et le cinéma émergents.



On peut comprendre ainsi que la femme burkinabè d'abord et africaine ensuite émerge du brouillard dans lequel elle était maintenue. Si j'insiste sur l'environnement culturel qui définit la femme burkinabè, ceci est dû au fait qu'elle correspond aussi à une réalité locale. La culture reste un point central dans mon approche car je ne la perçois pas forcément comme limitative ; si elle peut mettre un frein à certains processus, elle peut dans certain cas jouer un rôle émancipateur dans le contexte dans lequel j'évolue, même si d'un point de vue général elle peut suggérer une certaine rigidité due au fait qu'elle est difficilement dissociable de la tradition. J'argumenterai ultérieurement sur ce point, puisque la culture et la tradition, non seulement ne sont pas des « en-soi » mais dépendent aussi d'évènements imprévisibles tributaires de circonstances fortuites, comme celles d'évènements politiques (changements de gouvernement, révolutions, guerres, etc.), comme on le voit dans le cas du Burkina Faso. Si, comme l'écrit Julien Mbem dans Mythes et réalités de l'identité culturelle africaine (2005), « [l]a culture est bien ancrée dans une tradition, elle n'est pas moins continuellement remise en question par l'irruption de l'évènement qui en modifie l'architecture et l'esprit et pose en conséquence à nos visions du monde séculaires des questions nouvelles et vitales » (155).

### **Spécificités de la littérature et du cinéma burkinabè : Unicité ou multiplicité**

Dans son essai, « Depuis Le crépuscule des temps anciens : Panorama du roman » (1990), Hyacinthe Sanwidi écrit, « [l]e roman burkinabè ne s'illustre pas par l'originalité de ses thèmes » (49). Si l'on compare le style tranchant et chaotique

des romans de la littérature africaine post 80 dans son ensemble, il est clair que les thèmes récurrents (ceux qui caractérisent aussi le cinéma burkinabè) sont ceux qui semblent affecter les individus en tant qu'homme et femme et la place qu'ils occupent dans la société. Mais justement, tenterais-je d'affirmer, car ces thèmes qui au demeurant paraissent dépourvus d'originalité en comparaison à la littérature africaine francophone dans son ensemble, présentent tout leur intérêt lorsqu'on les situe en contexte ; c'est par ailleurs la raison pour laquelle Grassin y perçoit une originalité propre, comme il l'écrit dans l'ouvrage de Sanou :

Son originalité n'est pas déterminée par ses antécédents ; elle les transcende dans une parole inédite. C'est la marque d'une véritable émergence au sens où l'on entend le terme en épistémologie : un phénomène qui est d'autre nature, d'une nature supérieure à la totalité de ses éléments et que l'on ne peut interpréter que dans ses manifestations et dans son devenir. (La littérature burkinabè 11)

Lorsque Grassin parle d'antécédents, il ne fait pas référence à une autre littérature qui n'aurait pas existé puisqu'elle a existé de façon sporadique avant la révolution sankariste (le roman de Nazi Boni cité en première page en est un des rares exemples). Quand Grassin affirme que la littérature burkinabè n'a pas eu d'antécédents, il se réfère à la configuration du corps textuel tel qu'il est exploité dans le corpus littéraire burkinabè des années post quatre-vingt. Comment se traduit ce corps textuel et peut-on considérer que la configuration qui le détermine est exempt de toute influence quelle soit endogène ou exogène ? Et finalement, comment peut-on situer la littérature burkinabè dans le champ de la littérature africaine subsaharienne ?

La littérature et le cinéma burkinabè ne sont pas étanches d'influences exogènes et endogènes. Comme je l'ai mentionné auparavant, s'il a pris forme grâce

à l'évènement de la révolution, le corps littéraire romanesque burkinabè, tout comme le cinéma, largement promu et soutenu dans le cadre la politique culturelle de la révolution, n'en sont pas moins constitués d'éléments socio-historiques, caractéristiques des trois périodes (pré-colonisation, colonisation, post-colonisation) qui couvrent l'histoire du Burkina Faso et de la région sahélienne et qui sont discernables dans leur spécificité. Bien que ces éléments soient parfois disparates et pas toujours repérables distinctement dans le champ littéraire et cinématographique qu'ils occupent, ils gardent les traces de leur évolution, non pas dans le sens d'amélioration par rapport à une condition originaire, mais dans le sens de changement. En ce qui concerne l'influence exogène, il serait inutile de s'évertuer à présenter des arguments contradictoires afin de prouver la pureté de la littérature et du cinéma du Burkina Faso, puisque le genre littéraire (le roman) et la langue d'écriture préférentielle (le français) – non pour raison affective, mais plus pour l'aspect pratique que cette langue représente – sont des produits d'importation et en sont une preuve indéniable. Quant au recours à la langue française comme médium linguistique, Sankara donnera clairement sa position à ce sujet lors d'un discours intitulé « Le français doit accepter les autres langues » prononcé le 17 février 1986 :

Nous voilà francophones par le fait colonial, même si chez nous seulement 10 pour cent des Burkinabè parlent français. En nous proclamant de la francophonie, nous annonçons et intériorisons deux préalables : La langue française n'est qu'un moyen d'expression de nos réalités et comme toute langue, le français doit s'ouvrir pour vivre le fait sociologique et historique de son devenir. La langue française a été pour nous d'abord la langue du colonisateur, le véhicule culturel et idéologique par excellence de la domination étrangère et impérialiste. Mais c'est avec cette langue par la suite que nous avons pu accéder à la maîtrise de la méthode d'analyse dialectique du phénomène

impérialiste et être à même de nous organiser politiquement pour lutter et vaincre. (Prairie 283)

Les raisons ne sont pas toujours aussi idéologiques que Sankara semblait l'affirmer dans ce discours puisque pour beaucoup d'écrivains et cinéastes burkinabè le français est la seule langue qu'ils peuvent exploiter, comme médium de communication écrite, soit par impossibilité de pratiquer une langue locale, soit pour des soucis de promotion de leurs produits. Pour l'écrivain burkinabè Patrick Ilboudo, la langue d'adoption, comme il la nomme est avant tout un outil de travail, comme le rapporte Albert Ouédraogo dans « Les carnets secrets de Patrick Ilboudo » (1990) :

Fils d'anciens colonisés français, je pense tantôt dans ma langue maternelle (le Mooré) tantôt dans ma langue d'adoption. Je vis cette situation sans conflit et sans complexe. Malheureusement, je n'écris pour le moment qu'en français [...] Mais si l'écriture est sans aucun doute importante pour exprimer la pensée, le plus important reste quand même la pensée elle-même. Avec elle, je suis en parfait accord... Ne dit-on pas qu'une pensée prisonnière de son expression n'est pas la pensée ? (60)

Il est à noter cependant que la dénomination « littérature burkinabè » dissimule plusieurs notions dont le mode d'expression linguistique ne se limite pas seulement au choix unique de la langue française écrite.

Je pars du principe émis par Gérard Genette qui, dans Fiction et Diction (1991) écrit que, « la littérature est l'art du langage et qu'une œuvre n'est littéraire que si elle utilise exclusivement ou essentiellement, le médium linguistique » (11).

La littérature burkinabè ne fait pas exception, sauf que, contrairement à la littérature occidentale, le médium linguistique qui consacre sa littérature ne se limite pas à un système de signes écrits ou vocaux. En fait, il regroupe plusieurs

types de littératures divisés en groupes ou espaces distincts : la littérature orale (d'une importance capitale qui inclut les contes, les chants, les proverbes, les textes sacrés, les mythes, les légendes, les épopées), la littérature du tam-tam (bendrologie), la littérature des masques et enfin la littérature écrite. Dans un contexte spécifique tel que celui du Burkina Faso, une définition ou plutôt une redéfinition de la littérature s'impose si l'on veut conserver une certaine cohérence à une étude analytique littéraire inhérente à ce pays.

En effet, une même impression ressort presque systématiquement à chaque introduction d'une tentative de genèse textuelle d'un espace littéraire africain donné, à savoir que la littérature dite orale serait le soubassement ou la fondation inébranlable de la littérature africaine écrite. Si cette assertion est en partie vraie (il y a une littérature orale), elle occulte les autres (non-orales et non écrites) qui constituent le soubassement auquel j'ai fait référence précédemment. Par conséquent, il serait plus juste d'y insérer d'autres formes d'expressions littéraires comme faisant partie intégrante de la fondation qui, dans le cas présent, sert de support à la littérature écrite burkinabè. Dans cette logique, je rejoins la position de l'écrivain et poète burkinabè Titinga Frédéric Pacéré (le père de la bendrologie) qui propose dans « La littérature instrumentale ? gestuelle ? culturelle ? » (1990) une redéfinition de la littérature orale selon les termes qui suivent :

Je ne suis pas partisan de l'expression abusive « littérature orale » en tant que concept se voulant la traduction de la réalité littéraire intégrale de l'Afrique. Cette expression méconnaît ici les plus grandes littératures, celles instrumentales (celle du tam-tam), gestuelles (la littérature des masques), celles de l'esprit des Pères [...] Pour l'Afrique, je préfère qu'on fasse état de littérature culturelle de l'Afrique. (30)

Toutes ces littératures ont une importance capitale dans l'approche de la littérature écrite burkinabè car elle place la parole au centre ; en effet, l'écriture romanesque burkinabè n'a pas de raison d'être sans la parole qui la sous-tend.

Dans « Massa Makan Diabaté, un passeur de cultures » (2003) Mamadou Diallo écrit, « [l]'écriture est une parole qui ne respire plus » nous dit le griot Kele Monson, oncle de l'écrivain et griot Malien Massa Makan Diabaté (250). Le sens n'est donc traduit que par l'image que déclenche le décodage de la parole qui transpire l'écrit, que celle-ci soit vocale (littérature orale), musicale (littérature instrumentale) ou gestuelle (littérature du masque). Dans « L'esprit de la civilisation ou les lois de la culture négro-africaine » (1956), Senghor nous rappelle l'importance du sens de l'image qui fait la force symbolique du mot dans la plupart des langues africaines. Faisant particulièrement référence à la langue Wolof, et à la parole vocale, il explique : « Les mots y sont toujours enceints d'images ; sous leur valeur de signe, transparait leur valeur de sens » (59). Toutefois cette description se prête parfaitement à l'évaluation de la parole vocale, musicale et gestuelle de la littérature burkinabè. A l'instar du Sénégal, pays d'origine de Senghor, l'oralité au Burkina Baso est encore aujourd'hui le mode culturel de communication par excellence. Tout comme le wolof du Sénégal, le Mooré (la langue africaine la plus parlée au Burkina Faso) suggère plus qu'elle ne dit.

Dans « La parole vive dans la littérature sahéenne » (1998), Joseph Paré nous en donne un exemple concret utilisant un extrait du recueil Ça tire sous le Sahel du poète Titinga Pacéré. Voici l'extrait : « Mais il y aura/Tous ceux/Qui sont

étalons/Occupent la brousse/S'ajoutent aux grandeurs/Ou espèrent/en des lendemains meilleurs... » (99). Dans le même essai, Joseph Paré explique que,

Pour tout locuteur de la langue française, ces vers sont doués de sens mais pas forcément de signification. Pour atteindre cette signification, il faut d'abord se réapproprier la parole poétique. Se faisant, on la place dans le cadre de l'oralité des Mossé (ceux qui parlent le Mooré) et plus précisément dans la manière de formuler la désignation des individus. Par ailleurs, il faut identifier le mécanisme général qui détermine la production de cette parole qui est le processus de relexification. A partir de ce moment on peut comprendre que les mots ou les expressions du français ont une signification particulière puisqu'il s'agit de l'évocation d'un certain nombre de noms patronymiques des Mossé. En effet, les étalons ce sont ceux dont le nom patronymique est Ouedraogo. Ceux qui occupent la brousse sont les Yameogo ; quant à ceux qui s'ajoutent aux grandeurs et ceux qui espèrent en de lendemains meilleurs ce sont respectivement les individus ayant pour nom patronymique Paceré et Tiendrebeogo. (99)

Toujours dans l'article cité précédemment et poursuivant son analyse de l'image négro-africaine, Senghor écrit :

L'image négro-africaine n'est donc pas image-équation, mais image-analogie, image surréaliste. Le Négro-africain a horreur de la ligne droite et du faux « mot propre ». Deux et deux ne font pas quatre, mais « cinq », comme dit le poète Aimé Césaire. L'objet ne signifie pas ce qu'il représente, mais ce qu'il suggère, ce qu'il crée. L'éléphant est la Force ; l'araignée, la Prudence [...] Toute représentation est image, et l'image, je le répète, n'est pas équation, mais symbole, idéogramme [...] Tout langage qui n'est pas fabulation ennuie. (59)

Par conséquent, le mot, quel que soit son mode de transcription évoque plus qu'il ne dit, mais il ne suggère pas d'une manière fixe et inaltérable puisque le sens suggéré dépend de l'interprétation du récepteur qui en tire une signification (auditeur, spectateur ou lecteur), ce qui n'a rien d'innovateur puisque c'est le lecteur qui fait l'œuvre littéraire sinon elle n'existerait pas.

Pourtant, dans le cas d'une littérature spécifique appartenant au champ littéraire africain comme celle du Burkina, cela sous-entend que le récepteur engagé

dans le processus d'interprétation soit situé dans le contexte culturel où ce processus a lieu, ou que le récepteur soit familier avec le contexte culturel d'où la parole émerge. En d'autres termes, pour que le texte décodé, (quelque soit sa nature) se transpose en signification et non seulement en sens, il faut que le récepteur se place, dans le cas précis de ce document, dans la « réalité » des Mossi (groupe ethnique majoritaire du Burkina Faso dont la plupart des écrivains et cinéastes étudiés dans ce document, sont issus). Peut-on retenir de cette constatation que l'espace littéraire émergent burkinabè est un espace homogène et non-accessible aux non-initiés à la culture des Mossi, à leur langue, le Mooré, ou d'autres groupes ethniques minoritaires du Burkina ?

La réponse à cette question nous impose une réponse quasi négative car, dans le cas contraire, ce serait ignorer le fait qu'il y a une littérature écrite en français et donc accessible à un lectorat non-Mossi ; ce serait aussi faire impasse de l'histoire de ce pays et lui reconnaître une placidité qu'aucun évènement socio-politique n'aurait perturbé ; ce qui nous mènerait à conclure que non seulement la culture mossi, mais aussi les cultures existantes au Burkina sont statiques et immuables donc pures. Par contre, si l'on considère l'importance de la parole burkinabè, non pas comme moyen mécanique d'expression mais comme une expression particulière de la pensée et surtout comme facteur de cohésion intra et inter-spatial qui accompagne l'histoire, c'est tout une démarche qui prend forme et dont l'idée conductrice est un désir de réappropriation historique et culturel.



## **Géométrie de l'espace narratif littéraire et cinématographique burkinabè**

Dans cette perspective, les espaces littéraire et cinématographique burkinabè prennent forme dans ce champ de tous les possibles dont le sol arable et fertile permet l'exploitation de nouveaux rapports à l'histoire, non pas dans le but de créer un « contre-récit » en réaction à l'imposition d'un récit préexistant (celui de l'histoire « inventée » des Européens) mais un récit propre au Burkina Faso.

Cependant, rien n'est plus imprécis que le contour d'un espace. Comment l'appréhender dans le cadre de la littérature et du cinéma qui nous concerne ? Comment envisager l'existence d'un espace littéraire et cinématographique qui serait propice à la quête d'un « désir historique » pour reprendre un terme typiquement lacanien ? Et finalement pourquoi ne peut-on pas dissocier l'espace littéraire et cinématographique burkinabè de l'espace socio-culturel entre lesquels il y a une négociation permanente ?

En premier lieu, il serait certainement utile de redéfinir la notion d'espace dans son acception générale et virtuelle. Si l'on privilégie la définition qui suit, un espace pourrait être une surface ou une étendue déterminée dans une plus grande étendue elle-même déterminée ou indéterminée. Mais un espace se définit et se comprend aussi par la manière dont il s'organise, se distingue d'autres espaces, se divise, se structure, mais aussi se perçoit. Un espace est aussi défini par ce qu'on y inclut et ce qu'on rejette à la marge ou à l'extérieur (Zoberman 81). Dans cette logique, qui est ma logique de la notion d'espace, les espaces littéraires et cinématographiques, n'ont aucun droit d'existence sans rapport à d'autres espaces (espace social, politique, etc.) et inversement. Il y a donc un rapport de

raccordement ou comme le dit Jean-Loup Amselle, un « branchement » ; des rapports de connections vitaux qui dénie tout autonomie à l'espace en tant qu'entité séparée.

Toutefois, qui dit connexion ne dit pas absorption ; de ce fait, dans Qu'est-ce qu'un espace littéraire (2006), Xavier Garnier et Pierre Zoberman expliquent : « Il n'y aurait pas à proprement parlé d'espace littéraire, mais une opération littéraire sur les espaces (12). Cette espace en tant qu'il concerne la littérature et le cinéma burkinabè, puisque il est aussi un espace textuel, serait l'espace lisse deleuzien, l'anti-tissu correspondant à un emmêlement de fibres sans trame tel que le feutre où il est impossible de distinguer un fil maître structurant l'espace jusqu'à sa finitude. Dans Les lieux de la culture : une théorie postcoloniale (1994), Homi K. Bhabha écrit que, « [C]'est dans l'émergence des interstices, dans le chevauchement et le déplacement des domaines de différence, que se négocient les expériences intersubjectives et collectives d'appartenance à la nation, d'intérêt commun ou de valeur culturelle » (30). Grâce à cette notion formulée par Bhabha, l'écriture et l'image reprennent leurs droits. Ainsi dépolarisées du « ça et du là » (le ça devant être compris comme le précolonial et le là comme postcolonial) (33)<sup>15</sup> qui bordent l'espace liminal des espaces littéraires et cinématographiques : un espace hybride laisse libre cours aux échanges déhiérarchisés par l'atemporalité du lieu et du moment dans le cours de l'énonciation écrite ou visualisée ; elle (l'énonciation) n'est plus le prolongement du passé, les prémisses d'un avenir, l'exaltation ou

---

<sup>15</sup> Terme utilisé par Bhabha pour se référer à l'ici au là-bas ou fort/da.

l'affadissement du présent mais un acte de reprise du champ historico-culturel motivé par une « pensée désirante » ou un « désiré historique ».

### **Le socio-réalisme dans la littérature et le cinéma burkinabè : « Réalité » ou réalité fictive ?**

Toutefois cette reprise du champ historico-culturel peut être contestée car le concept de l'hybridité en lui seul ne suffit pas à délocaliser dans le temps et l'espace pour relocaliser dans l'immédiateté du local et du populaire burkinabè. En effet, cette immédiateté (celle du concret) n'est pas celle de l'écriture textuelle ou cinématographique qui elle, n'existe pas, même si elle est liée de manière incontestable avec le socio-culturel ; l'immédiateté scripturale n'est que l'objet du voir et du percevoir dans le voir, c'est-à-dire une représentation, une illusion [de la réalité socio-culturelle] comme l'explique Laplantine dans Je, nous et les autres (1999) :

Il existe une différence entre ce que l'on voit et ce que l'on écrit et un rapport entre le voir et l'écriture du voir, qui est celui d'un écart, d'un « entre-deux », d'un interstice, d'un intervalle, bref d'une interprétation. Cet écart est le langage où plutôt l'écriture, laquelle diffère de l'immédiateté non seulement de la vision mais de la parole. (103)

La parole assassinée (l'écriture), quelle soit sur le papier ou sur la pellicule, comme objet du voir est d'une importante considération car la littérature et le cinéma burkinabè doivent leur existence au social indissociable du réalisme, comme l'explique Filipe Sawadogo dans son essai « Une littérature en image » (1990) :

Il existe un lien entre le cinéma et littérature au Burkina : c'est la source commune à partir de laquelle les créateurs puisent leur inspiration. Le social semble être une de leurs préoccupations

majeures, et rares sont les œuvres réalisées dans le seul but de répondre à une préoccupation esthétique. (90)

Si je me réfère aux catégorisations de Guy Ossito Midiohouan répertoriées dans son ouvrage L'idéologie dans la littérature négro-africaine d'expression française (1986), et dans lesquelles il intègre les différentes tendances du roman négro-africain depuis 1960, la littérature burkinabè se situerait dans la catégorie roman culturaliste que Midiohouan détermine de la manière suivante :

Nous classons dans cette catégorie toutes les œuvres dont la thématique se résume principalement en la problématique culturelle négro-africaine. Nous pouvons distinguer dans ce corpus deux types de romans : d'abord ceux dont le projet consiste en un certain « discours » sur les données culturelles des mutations sociales et plus particulièrement sur celles du devenir de la société-traditionnelle. Nous appellerons ce premier type : roman socio-traditioniste. Ensuite, il y a ceux qui abordent la problématique culturelle à travers des drames individuels dans lesquels l'accent est mis sur l'analyse psychologique d'un personnage central. Nous proposons d'appeler ce second type : roman psycho-culturaliste. (193)

Les écrivains et cinéastes burkinabè se font d'ailleurs les porte-paroles de ces, appelons-les, socio-littératures et socio-cinéma qui pour eux « va-de-soi ». Pour l'écrivain Bernadette Dao qui fut la première femme ministre de la culture, nommée par Thomas Sankara lors de la constitution de son gouvernement révolutionnaire, la fonction de l'écrivain au Burkina Faso est d'abord didactique. Comme Sanou l'écrit dans La littérature burkinabè en listant les commentaires d'écrivains burkinabè, quant à leur engagement dans leur écriture, Bernadette Dao considère la littérature comme un moyen d'éveil des consciences face aux réalités de la vie, que celles-ci soient belles ou laides Pour elle, « [l]a fonction de l'écrivain est d'avoir des yeux pour les choses invisibles ou volontairement dérobées aux yeux du monde et à sa curiosité » (85). Pour Ansowin Hien, l'écrivain est un observateur avisé de la société

nous dit Sanou : « Voir et entendre, oui, mais ne pas se contenter seulement de cela : il faut qu'il soit en mesure de s'élever au-dessus des contingences pour porter un regard critique sur la vie sociale. Il se considère comme « les yeux, les oreilles et le thermomètre de la société » (99) Pour Patrick Ilboudo, Sanou reporte qu'il se considère comme un messenger. Pour Ilboudo, le rôle de l'écrivain se résume en quatre points : l'écrivain est une mémoire collective, un vigile, un miroir de la société et un voyeur d'avenir. Il se voit comme participant d'un « toilettage de la société » à travers une littérature didactique (103). Pour Roger Nikiema, continue Sanou, l'écriture est un besoin qui se doit de partager la vie de la société. Mon message, dit Nikiema, doit être porteur de sens et non de l'art pour l'art. Sanou va même jusqu'à conclure que pour Nikiema la littérature est une vocation qu'il doit mettre au service de la société burkinabè.

Sanou poursuit en précisant que la littérature offre l'occasion à Nikiema non pas de s'enrichir matériellement ou financièrement mais plutôt de s'engager dans une sorte d'apostolat, de sacerdoce, en tout cas c'est l'orientation qu'il entend donner à ses œuvres (124). La liste de ces écrivains burkinabè engagés pour la collectivité est impressionnante et non-exhaustive. En résumé l'écrivain burkinabè est un défenseur, un détracteur et un traducteur qui œuvre pour le bien de la société burkinabè et du collectif. En ce qui concerne les cinéastes, ils ne sont pas en reste. Pour le plus célèbre d'entre eux, Gaston Kaboré, le cinéma est une école, comme elle l'était pour Ousmane Sembene. Barlet reporte les impressions de Kaboré à ce sujet : « Mon ambition est que mon cinéma soit le reflet d'une réalité à laquelle je participe et que je contribue à façonner » (Les cinémas d'Afrique noire 29).

Même si les propos des écrivains et cinéastes burkinabè placent la littérature et le cinéma burkinabè dans la catégorie socio-culturaliste/psycho-culturaliste, on doit rester prudent avec l'idée de réalisme qui les sous-tend. Le terme « réaliste » reste à problématiser puisque dans le contexte littéraire et cinématographique qui nous concerne, il doit être compris dans son sens africain. Il est en effet commun de comparer le réalisme africain au réalisme européen, ce qui ne peut pas être plus erroné. Ainsi dans Le réalisme africain : Le roman francophone en Afrique (2002), Claire L. Dehon écrit qu'en Occident,

le réalisme repose sur l'idée selon laquelle la vérité peut être découverte par l'individu au moyen de son intelligence et de ses sens. Il s'appuie sur les principes cartésiens qui reconnaissent un « ordre clair et rationnel » dans l'univers et qui admettent « une causalité logique des êtres et des choses ». Alors qu'en Afrique subsaharienne, malgré le cartésianisme et le christianisme, les gens n'ont pas abandonné d'anciennes façons de penser ou de voir le monde : l'invisible et le visible coexistent, le surnaturel se manifeste aujourd'hui encore sans que l'homme puisse toujours prévenir ses interventions et la vérité s'apprend au cours d'un long enseignement dispensé par les aînés et au travers d'un apprentissage qui dévoile graduellement les secrets de la vie. (16)

Par conséquent, le réalisme dans son contexte africain/burkinabè est une perspective éminemment postmoderne qui s'accorde parfaitement à la tonalité sahéenne car il est un réalisme que l'on ne peut saisir dans l'évidence de son expression ; c'est un réalisme qui s'appuie sur l'incertitude, le vague, l'embrouillement et fréquemment le non-entendement pour un lecteur ou un spectateur occidental car il prend forme sous l'effet de la parole quasi griotique de l'écrivain et du cinéaste burkinabè qui sont, je le rappelle, les yeux et les oreilles de la société qui discernent l'invisible et l'inaudible, et surtout sa mémoire collective, nous informent les écrivains et de ce fait, construisent le réel du présent sur les

vestiges d'un passé recomposé de fragments épars, souvent déformés par l'usure du temps et des récits ancestraux, trop contés, que la trace de leur origine s'est perdue dans l'espace indéterminé du Sahel.

La géographicit  sahélienne fait partie intégrante de l'écriture textuelle et visuelle burkinab  ; c'est elle qui génère la parole nomade qui conduit à l'errance. En effet, comme l'écrit Grassin en préface du livre de Sanou , « [d]ans l'espace rarifi  du Sahel, aucun itinéraire n'est identique à un autre » et de poursuivre : « On peut lire une homologie entre l'espace décentré, déconstruit, indéterminé, ouvert du Sahel et la description des nouvelles littératures africaines en terme de « périphéricité », de polymorphisme, de dysptopie (anti-utopie) d'un Joseph Paré » (La littérature burkinab  16). Par conséquent, peut-on toujours parler de valeur réaliste qui détermine indubitablement la littérature et de cinéma burkinab  ?

La réponse est à double tranchant car cela dépend de l'importance que l'on accorde à « valeur », terme sur lequel je souhaiterais m'arrêter momentanément avant de poursuivre sur le réalisme inhérent à la littérature et au cinéma burkinab , et quel poids on lui accorde en relation avec d'autres critères qui pourraient les caractériser. Terry Eagleton émet l'idée que la « valeur » en ce qui concerne la qualité qui détermine une littérature est très subjective. Sa conception est aussi valable, à mon opinion, en ce qui concerne l'évaluation des critères qui définissent une littérature comme étant par exemple « réaliste ». Dans Literary Theory (1996), Eagleton écrit que, « [l]e terme « valeur » is a transitive term : it means whatever is valued by certain people in a specific situation, according to a particular criteria in the light of given purposes » (10), et d'ajouter : « What we have uncovered so far,

then, is not only that literature does not exist in the sens that insects do, and that the value-judgments by which it is constituted are historically variable, but that these value-judgments themselves have a close relation to social idéologies » (14).

Il est incontestable que la littérature et le cinéma burkinabè flirtent de concert avec la « réalité » ce qui a conduit Mouralis à insinuer que le roman africain subsaharien à tendance réaliste, souffre des « tiraillements » qu'il perçoit entre une volonté d'affirmer une identité sociale propre et une volonté de la déstabiliser afin de dévoiler un monde social. Ceci en reviendrait à dire que, si je me réfère essentiellement à la littérature qui me concerne dans cet essai, le principal souci du texte réaliste africain subsaharien serait de suggérer un malaise identitaire encore existant doublé d'un regard accusateur sur un monde social qui continuerait d'alimenter ce malaise sans pour cela trouver tenter d'y trouver un remède. En d'autres termes, on ne ferait que situer le texte littéraire et cinématographique subsaharien francophone à tendance réaliste dans sa totalité en rapport au réalisme occidental en ignorant, comme je l'ai précisé ci-avant, les particularités du réalisme africain. Dans le même ordre d'idées, ce serait ôter tout originalité dans la configuration des espaces textuels romanesques et filmiques burkinabè, et par extension leur dénier toute valeur, sous prétexte que les discours qui les configurent présentent des récits linéaires, inspirés du social, à l'encontre des récits fragmentés et démantelés proposés des littératures de plus grande distribution. Leur valeur et leur originalité se distinguent dans leurs différences qui commencent par une approche particulière non seulement de l'espace dans lequel le texte (j'entends par là, romanesque et filmique) car comme je l'avais mentionné auparavant, si le cinéma



burkinabè ne se distingue pas des autres cinémas africains francophones dans leur émergence en tant que discipline, il se distingue de par le contenu de son discours concernant la dynamique de genre (qui sera mon point de focalisation dans les chapitres suivants), au même titre que le roman burkinabè post 80.

En effet, à partir de cette période, la littérature et le cinéma burkinabè post 80 ont su reprendre possession de l'histoire qui encadre la nation burkinabè en s'inspirant de la géographicité du Sahel (la terre nomade) propice à la postmodernité, comme Grassin l'a exprimé auparavant, en consentant à leur l'histoire, (dont l'Autre, l'Occidental) fait parti, comme le précise Daniel Sibony cité par Barlet en début de document, c'est-à-dire et en ses mots, accepter d'en être passé par l'Autre pour être ce qu'on est aujourd'hui, en organisant une opération littéraire et cinématographique sur les espaces (sociaux, politique, culturels, etc.) (voir Garnier et Zoberman, ci-avant) sans lesquels ils n'existeraient pas, ceci sur le modèle de la palabre des anciens, lieu de médiation par excellence, grâce à la parole vive dont parle Joseph Paré.

## CHAPTER II

### TILAI : PRESENCE NATIONALE, SEQUELLES REVOLUTIONNAIRES OU LA VISUALISATION DE LA NATION BURKINABE EN MOUVEMENT.

A la sortie de Tilai, en 1990, grâce auquel il fut couronné de l'Étalon d'or de Yennega lors du Fespaco de 1991, le cinéaste burkinabé Idrissa Ouédraogo n'en est pas à son premier coup d'essai. Diplômé de l'INAFEC (Institut Africain d'Études Cinématographiques de Ouagadougou) et de l'IDHEC (Institut des Hautes Études Cinématographiques) de Paris en 1985, Ouédraogo a déjà réalisé plusieurs courts métrages et plusieurs séries télévisées.<sup>16</sup> Appartenant à la seconde génération des cinéastes africains francophones, l'heure n'est plus celle de faire ses comptes avec l'ex-pouvoir colonial ; privilège que s'était accordé le père du cinéma Sembène Ousmane. Grâce à la diversité thématique des productions cinématographiques africaines francophones depuis les années 1980 à nos jours, point que je développerai dans la première partie de ce chapitre, j'utiliserai le film Tilai comme

---

<sup>16</sup>Les éléments biographiques de Ouédraogo regroupés par Africulture stipulent qu'on retrouve dans son œuvre un parfait équilibre entre l'authenticité documentaire et la fiction comme la biographie et filmographie suivantes l'indiquent : « Idrissa Ouédraogo a reçu le Grand Prix du Fespaco pour son premier court métrage : Poko. Plusieurs autres suivent : Les écuelles (1983), Les funérailles du Larle Naba (1984), Ouagadougou, Ouaga deux roues (1985), Issa le tisserand (1985). Son premier long métrage, Le choix est sorti en 1986. Suivent Yaaba (1988) – Prix de la Critique au Festival de Cannes en 1989, Tilai (1990) – Grand Prix du Jury au Festival de Cannes en 1990 et Grand Prix du Fespaco en 1991. Ensuite, Karim et Sal (1991), Samba Traoré (1992), Le cri du cœur (1994), Kini et Adams (1997), La colère des dieux (2003). Longs métrages auxquels il faudrait ajouter plusieurs courts métrages ; ainsi que sa participation au film collectif de réflexion sur l'attentat terroriste de New York : 11-09-01 et la réalisation de plusieurs séries télévisuelles pour les télévisions africaines ».

support d'exploitation afin d'examiner la problématique qui m'intéresse et que je situe dans le paragraphe qui suit.

A l'encontre de l'idée émise par Benedict Anderson à propos de la conscience nationale et l'émergence de la nation, produits du journal et du roman, je tenterai de démontrer que, dans le cas d'un pays de la post colonie, comme le Burkina Faso, l'influence de la politique révolutionnaire instaurée par le régime sankariste, a été cruciale quant à la naissance de l'État-nation burkinabè<sup>17</sup>. Je tenterai de justifier comment le mouvement des corps simule la production et le glissement des formations nationales qui ont forgé le contour de l'État-nation qu'on appelle aujourd'hui Burkina Faso. Nous verrons également comment l'acte subversif commis par le principal protagoniste Saga, constitue un acte transgressif et révolutionnaire et offre des possibilités d'ouverture à ceux et à celles qui sont disposés à entreprendre un voyage vers le changement. En concomitance, je retracerai, toujours allégoriquement, les vacillements de la nation burkinabè ainsi que sa tentative de stabilisation par le pouvoir révolutionnaire.

Je tiens à préciser que ce chapitre n'est pas une étude de la révolution burkinabè, mais un outil de réflexion qui me permet de penser le développement de l'État-nation dans un contexte particulier ; d'autre part, les mécanismes et les orientations de la révolution burkinabè, qui visent à construire une société démocratique et populaire, sont nombreux, mais dans ce chapitre, je m'inspire essentiellement d'un des projets politiques sankariste. Ce projet est celui qui tend à

---

<sup>1717</sup> Je rappelle que je ne situe pas la naissance de l'État-nation burkinabè par rapport à un changement ou création d'un territoire géo-politique mais par rapport à un changement de régime et de dénomination (Haute-Volta-→Burkina Faso)

équilibrer les rapports entre la société traditionnelle, notamment mossi (l'ethnie la plus puissante au Burkina Faso, plus particulièrement dans le domaine politique), et dont l'influence sur l'État est majeure au moment de l'avènement de la révolution. Bien que l'aspect économique et néocolonial soit un facteur d'importance dans le maintien de la suprématie de ce groupe ethnique, je ne le mettrai pas en évidence dans ce chapitre, préférant diriger mon attention sur les relations humaines qui gèrent la dynamique des groupes d'un point de vue strictement endogène et donc basé sur les préceptes des lois imposées par la tradition.

Ce chapitre se découpe en deux parties. La première me servira à situer le film Tilai dans le champ cinématographique africain francophone en privilégiant comme instrument d'exploration d'analyse, une approche théorique postcoloniale regroupant des théoriciens occidentaux et non occidentaux. La seconde partie, et en me basant principalement mais pas exclusivement sur l'approche théorique de Deleuze et Guattari et Bertrand Westphal, j'envisage de délinéer les contours versatiles de l'espace dit national. D'après mon raisonnement inductif, je pense qu'il est possible dans ce film de lire un parallèle avec la nation ou l'État-nation postcolonial en tant qu'espace abstrait ; un espace conceptuel caractérisé par sa mobilité « ontologique », c'est-à-dire doté d'un pour soi de l'être chose animé et ce que le film suggère en questionnant la légitimité des traditions qui affectent toute une communauté. Le choix de ce film n'est pas arbitraire, ceci pour deux raisons qui sont directement liées au scénario et le lieu dans lequel il se déroule. D'une part, le plus grand souci du gouvernement révolutionnaire, comme ceux qui l'ont précédé par ailleurs, fut le poids énorme du pouvoir traditionnel (notamment celui des

Mossi) qui a entravé les démarches mises en place par les programmes politiques depuis les indépendances, dont le programme révolutionnaire. D'autre part, l'histoire n'est pas sans rappeler celle de Caïn et Abel de la mythologie chrétienne et celle de Thomas Sankara et Blaise Compaoré (le président actuel du Burkina Faso, depuis l'assassinat de Sankara) dans la réalité socio-politique du Burkina Faso. En effet, comme dans le film, un conflit oppose deux « frères » quant à leur position divergente sur la question de l'attachement à la tradition et leur interprétation du programme politique ; divergence d'opinion qui se conclue par un « fratricide » tout court dans le film mais politique dans la réalité.

Cette seconde partie se divise en deux sections majeures. Dans un premier temps, de manière à situer le contexte dans lequel le film s'inscrit et subvertit l'idée de nation, mon approche exploitera l'historique de la situation dans sa dimension spatio-temporelle en tant qu'elle affecte la réalité et la fiction, car comme le remarque Westphal dans La géocritique, réel, fiction, espace (2007), « [l]e réel a une essence que la fiction ne peut subsumer sous elle » (144).<sup>18</sup> Il est à noter que si la chronologie empirique peut être respectée à propos des faits historiques concernant la réalité, il n'en est pas de même pour l'énoncé fictif. En effet, si dans Tilai, le cadre spatial de l'espace filmique est facilement repérable, il serait hasardeux de

---

<sup>18</sup> Westphal dans la citation qui suit se réfère à la synthèse que Pierre Ouellet a faite de l'oscillation entre le réel et la fiction, factum et fictum, dans Poétique du regard (2000) : « Ce vide, ce jeu, creuse la « fenêtre » en quoi toute image consiste, et à travers laquelle on peut regarder le monde qu'elle ne re-présente pas ni ne réalise vraiment, mais de-présente et irréalise - « déchirant » - la continuité du réel, dont elle fait partie en même temps que la chose imagée, pour qu'elle apparaisse dans cette déchirure, à l'intérieure de sa bordure ou des limites strictes du cadre irréalissant qui s'y forme, le « monde d'image » ou fictum et factum phénoménologiquement coïncident, sans que jamais ontologiquement ils ne se confondent » (144).

déterminer la temporalité du discours dans lequel on serait tenté de le situer alors qu'aucune indication de cet ordre ne nous permet de le faire. Ceci peut sembler paradoxal dans le sens où en dehors d'un contexte déterminé avec précision, l'énoncé ne peut être compris que dans sa potentialité, mais c'est justement là que réside l'intérêt d'exploiter l'idée de nation non ancrée et en constant devenir. La deuxième section examinera le texte en contexte dans son cadre spatial (un village du Burkina Faso) et dans son cadre institutionnel (la communauté majoritaire mossi qui y vit).

### **Partie I : Tilai et le cinéma africain francophone**

Dans son essai « Les cinq décennies des cinémas d'Afrique » (2008) et décrivant les caractéristiques des cinéastes africains francophones de la première génération, Olivier Barlet écrit que,

[L]es premiers cinéastes africains doivent ainsi lutter contre la négation de soi colportée par les images coloniales où les Africains sont le décor d'une Histoire qui se fait malgré eux, ou bien les « insectes » que dénoncent Sembène Ousmane et Med Hondo. Ils font un cinéma militant, mais pas un « cinéma de pancarte », conscients de la nécessité de toucher un public peu sensible aux slogans. Leur programme est de remplacer « civilisation » par « progrès », dénonçant aussi bien les coutumes obsolètes que les élites corrompues. Leurs pères littéraires s'appellent Senghor, Césaire, Damas, des poètes engagés contre l'assimilation. Leur cinéma n'est pas non plus sans poésie, il est décolonisation du regard et de la pensée, reconquête de son espace et de son image de soi, mais il est aussi affirmation culturelle. Cherchant à se réapproprier et transmettre les valeurs fondatrices d'une nouvelle société, il charge volontiers ses fictions d'un regard documentaire. (Africultures 1)

Quant aux cinéastes de la seconde génération, leur souci tel que Ouédraogo est de montrer une réalité africaine qui allie esthétique et romanesque à la manière dont un griot raconte les histoires sauf que l'intention a dévié la voie qu'avait tracé Sembène au début des années 1960.

Françoise Pfaff dont une remarque de Sembène clôt la citation, nous rappelle que,

[o]n many occasions, Sembène has drawn a parallel between the traditional storyteller and the modern African filmmaker in terms such as these : « The artist must in many ways be the mouth and the ears of his people. In the moderne sense, this correspond to the role of the griot in traditional African culture. The artist is like a mirror. His work reflects and synthesizes the problems, the struggle, and the hopes of his people. (The Cinema of Ousmane Sembène 28)

Raconter des histoires est toujours l'intention du cinéaste africain francophone qui renvoie une image moins concernée par le phénomène de décolonisation mais plus par le social qui doit s'organiser sur un continent où la colonisation avait empêché la structuration de toute forme d'organisation interne qui ne soit pas sous la coupe impérialiste. Ainsi, écrit Barlet,

[a]lors même qu'en 1975, la FEPACI (la fédération panafricaine des cinéastes) se réunit à Alger et refuse toute forme de cinéma commercial pour s'unir aux cinéastes des autres pays contre le néo-colonialisme et l'impérialisme, les films proposent avant tout de se retrouver soi-même. Les doux panoramiques de la Sénégalaise Safi Faye sur la brousse africaine dans Lettre paysanne (1975) ou Fad'jal (1979) se terminent sur le travail des hommes : l'Afrique n'est plus un décor, elle est un lieu de l'activité humaine. (Les cinq décennies des cinémas d'Afrique 2)

Cependant, la crise du cinéma étant ce qu'elle est, et les difficultés économiques auxquelles doivent faire face les cinéastes africains francophones en termes de productions et diffusions, une réalité indéniable, dans les années 1980/1990

l'orientation thématique se diversifie ; si l'individu dans la société conserve une place de choix, on exploite toujours l'authenticité, la pastorale. Mais dans cette optique, si l'on peut affirmer que, certes, le miroir se fait toujours témoin d'une « réalité » africaine, de qu'elle réalité parle-t-il et pour quel œil est-elle destinée à être examinée ?

Dans son article « The Mirror of Memory : African Film in the Question of Criticism » (2004), Niels Buch-Jepsen, citant Haile Gerima, soulève une question intéressante en écrivant, « [I]nternationally, African film has long been considered an « exotic dish that can only be ordered as a side order and not the main course », explique Gerima. This tendency was particularly manifest in the 1990s, which in the process of making African film globally visible also exposed it further to the Western exoticising gaze » (Senses of Cinema 1). Le peu d'intérêt des cinéastes africains de la deuxième génération à nos jours, pour le film engagé, serait-il un retour au cinéma africain « insectarium » qui relègue l'Afrique et l'Africain à l'état d'insecte pour faire allusion aux propos tranchants de Sembène sur la question de la place du cinéma africain pour les Occidentaux ; digne d'être examiné mais toujours dans l'espace de la marginalité ? Qu'en est-il donc de ce cinéma « d'intervention » à la Sembène, du « Third » cinéma dont l'engagement politique est supposé caractériser la force du signifiant ? Et doit-il être « Third » dans le champ cinématographique international pour justifier sa place dans l'univers de la cinématographie ?

Lorsque dans son ouvrage intitulé Third Cinema in Third World (1979), Gabriel Teshome introduit sa notion de « Third cinema », qui définit, « [a] new cinematic movement [...], built on the rejection of the concepts and propositions of



traditional cinema, as represented by Hollywood » (VII), il met l'accent sur plusieurs principes, notamment : son insistance sur sa « social and political relevance » qui « [e]mbraces the twin aspects of filmic experience – namely, style and ideology » (VIII), et de poursuivre, « [T]hird Cinema film-makers have often equated film with a weapon. Therefore, the act of filming is more than a political act. To this end, the aim of Third Cinema is not to aesthesize traditional cinematic codes but to politicize cinema to such an extent that a new cinematic code appropriate to its needs is established » (VIII). La lecture de cette définition suscite plusieurs réflexions. D'une part sur l'utilisation du terme « Third » et d'autre part sur les fonctions à l'échelle « globalisante » de ce cinéma « révolutionnaire » qui selon Teshome serait non seulement une forme de revendication contre un système mais aussi une véritable déclaration de guerre. De ces réflexions peuvent être adressées plusieurs questions : Est-ce qu'un film africain, francophone dans le cas présent, pour justifier de son droit d'existence et de sa reconnaissance, doit-il être une arme « impériale » contre l'hégémonie néo-coloniale qu'on ne peut ignorer ? Doit-il être obligatoirement réactionnaire par le discours qu'il déploie ?

Je débiterai mon argument sur l'analyse du terme « Third »<sup>19</sup> en tant qu'il se réfère à ce qui n'est pas « majeur » et qui caractérise de manière générale, l'ailleurs

---

<sup>19</sup> « From the start » écrit Anthony R. Guneratne dans son essai « An alternative to Eurocentric Theory » (2003), « [T]hird World » had its problems », et de poursuivre, « [T]he perverse polymorphism of the Third World designation has resulted in a succession of definitional crises. Embraced by intellectuals, particularly those of Latin America and the Caribbean as the focus of a common cause, it is most frequently used as an adjective of contempt by Western news media in whose hands it serves to denote nation backwardness, political corruption, dictatorship or indigent mendicancy at the feet of the World Bank, the International Monetary Fund

en opposition à l'Occident, donc le supposé légitime. S'il est aujourd'hui admis de délégitimer le terme « Third » lorsqu'il s'agit de définir un féminisme non occidental, pour lutter contre le « third-world difference » que critique Chandra Talpade Mohanty,<sup>20</sup> qui négativise et déprécie la femme non occidentale, il devrait être légitime d'effacer cette différence en tant qu'elle concerne le cinéma non-occidental, non-seulement à cause de sa charge significative, mais aussi par son manque de spécificité géographique. La persistance de son utilisation peut donc prêter à confusion dans le sens où, d'un point de vue occidental, elle peut-être interprétée comme une marque de dénégation de l'Autre et d'un point de vue non occidental comme une marque de soumission passive à la domination de l'Ouest. D'autre part, et en dépit du talent incontestable du « père du cinéma » africain et de son rôle dans le domaine artistique et politique en faveur de l'Afrique, on pourrait se demander si de vouloir persister à se révolter en perpétuant un « Third » cinéma de contestation, à la manière de la première vague de cinéma africain des années 1960, ce n'est pas participer au jeu de l'Occident, ce qui m'amène aux commentaires du cinéaste camerounais Jean-Pierre Bekolo au sujet de la situation » des cinéastes africains.

Lors d'un entretien, publié dans Questioning African Cinema : Conversations with Filmmakers (2002) qu'il accorda à Nwachukwu Frank Ukadike, ce dernier lui demanda son avis sur ce qu'il pensait du rôle de Sembène dans le développement du cinéma africain. Bekolo émis le commentaire suivant :

---

or other organs of the First World's carefully calibrated charity » (Rethinking Third Cinema 7)

<sup>20</sup> Voir son essai intitulé « Under Western Eyes : Feminist Scholarship and Colonial Discourses » (1988).

Most of his films are good, but they deal with tragic situations in Africa, things we can't get out of. The old mentality of Xala is an example. Even if the films are very interesting and good, my work focuses more on the other aspect, which is that tragedy is pushed on Africa. This is how the pattern Works : if I or anyone else makes a film about something bad in Africa today we will be supported and we will recuperate our investment. You take any problem as an example, as when Joseph Conrad said in speaking of the « Dark Continent, » that most of the time we are dealing with our own darkness [...]. Tragedy is sort of manufactured. That is why when there is tragedy in Africa it will be broadcast on television and nothing else. People consume such images and absorb those issues and, for me, that is actually what is keeping us down in a way. I believe that Africa is everything but tragic. (220)

L'image d'une Afrique décomposée et peu encline à faire les efforts nécessaires pour sortir de son agonie est effectivement l'image qui sied à l'Occident afin de justifier son implication dans les affaires du continent africain. Dans Rethinking Third Cinema : The Role of Anti-colonial Media and Aesthetics in Postmodernity (2009), Adeline Koh et Frieda Ekotto expliquent que,

[S]embène specifically articulated that his primary goal within all his work was to use the image to show to the oppressed masses how and why they have been oppressed – to encourage them to dismantle the « false consciousness » present in their everyday lives. Fundamentally, Sembene's cinema is rooted within the African continent, and within African perspectives. Consequently, his works offers images that are consistently different from Western films. (1)

Le problème est que, dans l'effort de montrer aux Africains qu'il était temps qu'ils s'engagent sur la voie de la conscience en montrant des images et des situations polémiques mais difficiles, sensées les faire sortir d'un état de léthargie soigneusement entretenu par l'Occident, il abreuvait en même temps l'Occident de justifications nécessaires à la politique coloniale, puis néo-coloniale de l'Europe.

L'intention ici-même n'est pas de prouver qu'un cinéma africain, dit de contestation pour ne pas utiliser « Third », envers un système d'oppression néo-

colonial n'est pas nécessaire, mais il me paraît justifiable d'envisager qu'un tel cinéma peut aussi servir la cause du système qu'il est sensé démanteler et qui justifie son action. Dans cette optique, les cinéastes de la seconde génération à nos jours adoptent une aptitude plus modérée. Cela ne signifie pas que l'Afrique et les conditions d'améliorations sociales ne sont plus au cœur de leurs préoccupations, et l'Africain est toujours celui de qui l'on parle, mais dans son article « Aventures et mésaventures du cinéma africain » (2009), Barlet écrit,

[F]ace aux préjugés issus des imaginaires coloniaux qui les enferment dans une africanité obligatoire et prédéfinie, ils prennent comme sujet de leurs films ce que tout un chacun éprouve dans son contexte de vie, mettant en scène des personnages qui sont humains avant d'être Africains, et donc susceptibles d'intéresser la planète entière comme un alter ego (un autre semblable) et non comme une curiosité lacrymogène. (Cinémas du sud 1)

Comme bien d'autres cinéastes africains francophones, Idrissa Ouédraogo veut « move on » (Stollery 1) et se diversifie dans son approche thématique, tout en sachant qu'il a une responsabilité de cœur avec l'Afrique. En dépit de certaines de ses réflexions agacées concernant son appellation de cinéaste « africain » qui selon lui est un effort de volonté de diminuer ses qualités professionnelles et artistiques, Ouédraogo sait que le cinéma est important pour la prise de conscience collective d'une culture. Lors d'un entretien publié dans l'article « Fespaco : « Le cinéma africain est victime des politiques publiques » (2013), qui traite de la question de la crise profonde à laquelle le cinéma africain dans son ensemble fait face, il explique à Gaston Sawadogo que, « [s]i nos États avaient compris que la culture c'est ce qui construit demain, on aurait pu trouver les moyens de production dans la sous-région » (L'Evènement 1).

Ce qui nous amène à aborder le pouvoir de la représentation de la culture comme « arme » de prise de conscience collective par l'intermédiaire du médium cinéma. Valentin Mudimbe a accordé une place critique à la mémoire dans le processus de réhabilitation historique. Comme l'écrit Niels Buch-Jepsen,

[V].Y Mudimbe has famously argued that the West has submitted the world to its memory, and it is in this context that filmmakers have an important role to play as « specialists of memory », especially as the African oral tradition is a system of images. Filmmakers must therefore, as Bassek Ba Kobhio puts it, « go deep into their collective mind to try to retie the broken thread of our history and our memory » (The Mirror of Memory 3).

Dans « Africa, the West and the Analogy of Culture : The Cinematic Text after Man » (2000), Sylvia Wynter, abordant l'évolution du champ de la technologie occidentale, met l'accent sur l'importance du médium cinéma quant à son pouvoir de révélation et de persuasion. Elle explique que,

[T]he paradox here is that all of these technological revolutions have increasingly served to more totally submit mankind to the single Western and, in Clifford Geertz's term, 'local culture' memory. [N]o other medium was to be more effective than that of the cinema in ensuring the continued submission to its single memory of the peoples whom the West has subordinated in the course of its rise to world hegemony, no other medium is so potentially equipped to effect our common human emancipation from this memory, from, therefore in Nietzsche's terms, the prison walls of its world perception, or, in Marx's, from it's ideology ; or in mine, from the culture-specific order of consciousness or mode of mind of which this memory is a centrally instituting function. (Symbolic Narratives/African Cinema 29)

Le cinéaste Ghanéen Kwaw Ansah semble confirmer l'argumentation de Wynter lorsque celui-ci fait part de sa révélation quant au pouvoir du médium film alors qu'il l'explique à Ukadike lors d'un entretien :

All Africans have been affected one way or another by the invasion of Hollywood movies. When we were kids, we all identified with the heroes in cowboy and other films, and wanted to be like them. When I

was young and growing up, black people in films always played the buffoon roles, and the white people were portrayed as superior ; of course, we all enjoyed it. We laughed at the black people. When they rolled their eyes and ran away from the little mouse that they saw, we all clapped. When they were movies with white and black people on safari in the jungle, everybody sighed with grief when an enemy arrow happened to kill a white person. But when we saw thousands of black people mowed down, we all cheered. This illustrates clearly how powerful the film medium is. Those images were created to elicit that kind of response from the African audience [...]. It wasn't until I grew up and began to reassess the image of black people in alien films that I began to realize that I was laughing at myself ! I was laughing at my own people being killed and caricatured. Seeing my own values so badly mutilated and my person so dehumanized, I realized film is by all means a powerful medium. Also, considering my interest from infancy, I felt the only way to repair the damage done to the black race through the film medium is to use the same medium to combat those stereotypes. (Questioning African Cinema 5)

En d'autres termes mentionne Buch-Jepsen, « [I]f cinema is the best means of submission, it is also the best mean of emancipation » (3). Cependant, cette émancipation n'implique pas forcément une violence de l'image. Si dans son essai « Beyond Third Cinema : The Aesthetics of Hybridity », le « Third Cinema » (2003), écrit Robert Stam, « [o]ffered a Fanon-inflected version of Brechtian aesthetics, along with a dash of « national culture » » (Rethinking Third Cinema 31), faisant référence à la dialectique de violence émanant à la fois du concept « Third Cinema » et de l'idéologie fanonienne, le cinéma africain francophone des années 1980 à nos jours reflète le même style d'esthétique dans le sens où tout comme l'approche brechtienne et à l'encontre de l'approche aristotélicienne, le spectateur est invité à participer de manière à penser plus qu'à ressentir sous l'effet cathartique de l'image. Par conséquent, l'image ne doit pas être forcément violente, dérangeante ou agressive et situer le discours filmique dans un contexte polémique très marqué comme par exemple La Noire de... (1966) de Sembène, ou plus récemment dans un

autre registre Les saignantes (2005) de Bekolo. L'important est de susciter l'effort de mémoire suggéré par Mudimbe et ce que l'on peut en tirer d'après l'exercice de pensée que déclenche la vision d'un film localement et culturellement situé comme Tilai de Ouédraogo.

### **Synopsis de Tilai**

Tilai raconte qu'un jour Saga revient au village qu'il avait quitté deux ans auparavant alors que son retour était inattendu. Surgissant des collines, Saga, le fils aîné du chef du village, s'annonce en soufflant dans sa corne pour annoncer son retour et sa réintégration des lieux. Les villageois viennent l'accueillir tout en gardant la distance démontrant ainsi une certaine réticence à son égard. Seul, le frère de Saga, Kougri, le cadet, s'avance pour lui annoncer que les choses ont changé depuis son départ et que leur père, le chef du village Nomenaba a épousé Nogma, la fiancée de Saga, durant sa longue absence. Nogma est donc devenue, par alliance, l'autre mère de Saga et Kougri. Saga refuse cet état de fait, bien que justifié par et au nom de la tradition. Tourmenté par cet événement et décidé à défier la loi de son père, par extension la loi imposée par la tradition, Saga quitte le village et décide de s'installer en dehors de celui-ci et se construit une hutte loin de la concession familiale. Affectés par cette situation, les villageois s'engagent dans une joute de pouvoir en soutien de Saga (le fils aîné) ou Nomenaba (le père).

## Critiques de Tilai

Tilai a suscité des critiques diverses de la part des spécialistes de la cinématographie ou de l'académie. Du piédestal de la reconnaissance publique au billot du bourreau pour une exécution non moins publique, en passant par la tiédeur gentille de critiques compréhensifs, le film a néanmoins été primé au Festival de Cannes. D'aucuns diront que Tilai ou d'ailleurs Yaaba (1989) du même cinéaste, comme l'écrit Stollery dans son article « Idrissa Ouédraogo » (2004) auraient bénéficié de la sympathie ou de l'indulgence des spécialistes et que « [a]cademic commentaries on these films proposed that a Euro-American « tourist gaze » formed part of their reception », et que « [s]et in an idyllic village location, accounts for its popularity with Western audiences » (Senses of Cinema 2). Quant au critique cinématographique Manthia Diawara, souligne Stollery, « [h]e pointed out how certain critics described Yaaba (que l'on peut inscrire dans la même catégorie que Tilai) for example, as a beautifully photographed « postcard » view of Africa » (Senses of Cinema 2).

La critique la plus inattendue provient, selon moi, de Diawara qui, dans un article sur le film, intitulé Tilai (1991) paru l'année de sa sortie écrit que,

[t]he distance between the characters and the viewer, the refusal to let the spectator into the characters' mind, infers the oral tradition. We know that we are being told a story by a third-person narrator (the griot or the filmmaker), and every shot must be negotiated with this narrator. Because of this synthesis, the ending lifts African cinema to a new dimension of cinematic pleasure and magic (Black Film Review 11)

Conclure son évaluation du film par la dimension jouissive que procure le soi disant effet "magique" du film est selon moi quelque peu réducteur et s'apparente de très



prêt à la critique non moins dépréciative du critique cinématographique britannique

Rod Stoneman, résumée en ces mots par Stollery:

Rod Stoneman includes Yaaba et Tilai in the “village film” category within a “tentative typology” of recent African films. His concern is to begin to trace the extent to which “the magnetic pull of foreign audiences and foreign finance, affects the range and emphasis of African cinemas.” Stoneman argues that “village films may be read in their country of origins as a reclamation of an image of precolonial history, sometimes engaging in a polemic with traditional values in contemporary society. “However, add Stoneman, in addition to the strong connotations of the exotic produced by the distance and unfamiliarity of the signified, a Western audience watching Yaaba recognizes the adultery, the closeness between small children and a “grandparent” as asserting that humanity is the same here and there... (Idrissa Ouedraogo 2)

Ces deux critiques filmiques suscitent des réflexions concernant d’une part « l’identité » non pas de Stoneman et de Diawara, sans qu’elle soit toutefois négligeable, mais du regard qui évalue, ce qui est somme toute, inquiétant, en ce qui concerne Diawara, et d’autre part de l’attente de celui qui évalue le film africain quant à la fonction de ce médium. Aussi bien Diawara que Stoneman réduisent Tilai à une pièce d’art bon marché, du genre de celles fabriquées pour les touristes soucieux d’emporter dans leurs bagages une part d’exotisme afin de montrer à leurs proches qu’ils sont allés “là-bas” où la magie et le plaisir est l’apanage des peuples qui ne pensent pas.

Invoquer le « magnetic pull of foreign audiences and foreign finances » comme choix déterminant des thèmes sélectionnés par les cinéastes africains est presque du hors propos. Chacun sait, les critiques de cinéma plus que n’importe qui d’autre, que le cinéma africain dans son ensemble, repose sur un terrain fangeux et qu’il est extrêmement difficile pour les directeurs cinématographiques de trouver

des financements pour leurs productions, comme l'explique Idrissa Ouédraogo lors d'un entretien accordé à Gaston Sawadogo en 2013 :

Le cinéma burkinabè n'est pas différent des autres cinémas en Afrique de l'Ouest. Il y a une profonde crise qui fait que toutes les cinématographies ont de la difficulté à trouver des moyens de production [...]. Le cinéma n'est pas qu'un art, c'est une industrie. Il a besoin d'un marché. Or, quand on regarde notre pays, on a au moins 95% de nos populations qui sont dans des zones rurales, qui sont des paysans, qui n'ont pas accès à l'électricité et donc au cinéma. On a un public potentiel énorme qui ne consomme pas, ce qui n'est pas le cas dans les pays européens. Eux, ils ont un pouvoir d'achat, ils ont des salles de cinéma, il y a de l'électricité partout. Ici, les gens n'ont pas un pouvoir d'achat, donc aller au cinéma, est un énorme sacrifice. L'inexistence de marchés a contribué à baisser le rythme de production et à paupériser le milieu cinématographique et audiovisuel d'autre part. Si on n'a pas de marché, on ne peut pas faire de films et c'est dans cette situation que tous les pays africains, en tout cas de la sous-région se sont retrouvés. (L'Evènement 1)

De ce fait, mettre l'accent sur l'aide financière européenne comme le facteur qui influe sur le choix des thèmes dans les films africains francophones est non seulement un argument à double tranchant, mais c'est aussi une manière de paupériser intellectuellement, un cinéma qui de ce fait n'arriverait pas à la cheville du cinéma occidental. Le « however » de Stoneman qui permet au film de ne pas « couler » complètement frise la condescendance et reflète l'origine du regard qui scrute. Sans ce rappel au langage universel que mentionne Stoneman et qui permet au spectateur (occidental) d'accréditer le film, et grâce auquel il peut en partie s'identifier, le film n'aurait, comme Stoneman l'implique, aucune raison d'être.

Il est clair que pour Stoneman, il n'y a qu'une audience et elle est occidentale. et que pour la satisfaire, le cinéma africain doit correspondre aux canons européens qui permettent aux spectateurs de connecter avec les films qu'ils regardent.

L'approche critique de Stoneman est faussée dans le sens où à aucun moment il ne

remet en question l'inhabilité du spectateur occidental et par extension du critique occidental de lire et comprendre un film qui n'est pas l'œuvre d'un cinéaste occidental. Il serait peut être temps d'apprécier le film africain autrement qu'une affiche « exotique » exposée dans la vitrine d'une agence de tourisme occidentale.

« Il est vital aujourd'hui », Barlet écrit, que

[c]e cinéma ne s'épuise pas dans son invisibilité au Sud et le malentendu dont il fait l'objet au Nord. Invisibilité au Sud car ces œuvres de cinéma n'ont plus de lieu de diffusion. Malentendu au Nord car persiste ce jeu de rejet/fascination qui caractérise la relation à l'Africain et que les expressions contemporaines africaines ne sont valorisées que lorsqu'elles viennent « enrichir » l'art occidental jugé trop cérébral par un apport de sans neuf, selon le mot d'Henri Lopès à propos de la littérature francophone : « La langue de Sévigné avec des couilles de nègre ». (Cinéma du sud 4)

En dépit des difficultés de la production en Afrique francophone et d'un public réduit suite aux raisons que Ouédraogo mentionnent ci-avant, il existe une audience dont les critères d'appréciation méritent d'être considérés au même titre que ceux des Occidentaux.

Là où la critique de Stoneman prend un peu de validité c'est lorsqu'il fait référence aux « village films » qui « may be read in their country of origins as a reclamation of an image of precolonial history, sometimes engaging in a polemic with traditional values in contemporary society » (voir citation précédente). Probablement sans volonté d'appuyer les propos de Mudimbe (je suppose), la remarque de Stoneman rejoint la vision du philosophe, que j'ai mentionnée précédemment dans ce chapitre et ou Buch-Jepsen explique l'insistance de Mudimbe pour que l'Africain replonge dans son passé, non pas pour l'idéaliser et tourner le dos au présent, mais pour y re-collecter les morceaux de la mémoire collective qui

seraient enfouis sous les décombres du passé colonial, « [t]o retie », comme l'a aussi ajouté Bassek Ba Kobhio dans cette même citation, « [t]he broken thread of our history and our memory » d'où la mise en exergue de Mudimbe, toujours dans la citation en question, sur la tradition orale qui est déjà en elle-même un système d'image. Insister sur l'exploitation de la tradition orale pourrait-il être un facteur négatif pour le cinéma africain dans son ensemble dans le sens où cette option pourrait distancer encore plus le cinéma africain du cinéma occidental ?

Le cinéaste et critique nigérian Chief Eddie Ugbomah répond judicieusement à cette question en expliquant que,

American movies have their own identity. British and European countries have their own identities. I think oral tradition is the only true African identity for African movies because the oral tradition is a critical element in our pattern of communication. It seems that the only identity we have now, to which we should hold tight, is the interpretation of our folklore. African film must have its own identity, and its identity is located in the oral narrative technique, just as America's lies in the violent, Star Wars, Terminator type. (Questioning African Cinema 98)

L'exploitation de l'oralité est une remarque qui ressort fréquemment des critiques cinématographiques de Tilai. « Diawara argues », écrit Stollery que « static long shots in certain sequences establish a distance between the Spectator and individual characters psychologies, and instead raise the narrative to the level of a moral fable characteristic of African oral traditions » (Idrissa Ouédraogo 1). Cette caractéristique rapproche souvent ces films de la catégorie « film calebasse » mais qu'importe car le fond des calebasses peut révéler des surprises au regard qui se désoccidentalise. « La simplicité est sans doute la caractéristique première de

Tilai » écrit Geneviève Royer dans son article « 1990, Tilai : Idrissa Ouédraogo » (1997), et

[L]a brièveté des plans, la précision et l'étroitesse des cadres, l'épure des mouvements de caméra relèvent d'un désir d'utilisation minimaliste du langage cinématographique afin de laisser le récit et les gestes parler d'eux-mêmes. Ouédraogo désire ardemment s'effacer et donner priorité aux protagonistes et à l'image, en les laissant s'exprimer par eux-mêmes. Pas d'effets stylisés pour convaincre l'Occident qu'il sait jouer avec la caméra. Cette dernière est au service du récit et des ses héros, la collectivité et Saga. (Séquences : la revue du cinéma 59)

Avec Tilai, Ouédraogo n'essaye pas de convaincre l'Occident, en dépit du fait qu'il exploite à merveille les paysages sahéliens qui s'offrent à lui. Pourquoi le nier ?

Le paysage a son importance dans Tilai. Je conforte les propos de Royer quand elle explique que, « [O]uédraogo est à mille lieues d'un spectacle pittoresque et exotique destiné à séduire le touriste éventuel. Il se veut cinéaste, et non fabricant de pub. Un film africain ne peut négliger ce personnage qu'est l'espace africain et le temps qui le définit, le circonscrit » (1990, Tilai 59). Ouédraogo n'est pas un « géo » du Club Med, c'est un cinéaste, tout court, africain, ensuite dont le site d'exploration se situe prioritairement en Afrique francophone et plus précisément au Burkina Faso parce que le territoire, c'est aussi le lieu de la mémoire et que c'est en corrélation qu'il faut les approcher, pour susciter l'effort de mémoire dont parle Mudimbe. Et c'est en considérant cela que j'exploiterai Tilai dans la seconde partie de ce chapitre, d'une manière non exotique et en accordant au film et au cinéaste le droit de m'apprendre que le cinéma africain peut aussi apporter une richesse intellectuelle à celui qui prend la peine de croiser le regard de l'Autre au lieu de l'éviter. Tilai c'est aussi une métaphore politique et une volonté de ma part de

participer à l'élaboration du travail de reconstruction historique d'une histoire tronquée.

## **Partie II : Métaphore politique de Tilai**

Dans Tilai, la question fondamentale de la nation ne se pose pas de manière explicite. Le non-engagement du réalisateur pourrait nous mener à penser que ce film est juste une production artistique ; de l'art pour de l'art, comme semble l'insinuer l'intéressé :

Je n'ai aucunement la prétention de représenter mon peuple ou les valeurs africaines. On est facilement prétentieux en s'érigeant moniteur-instituteur... « L'école du soir » de Sembène, ce n'est pas du cinéma fictionnel ! Pourquoi parler de cinéma africain qui se pervertit au gré des modes ? Quand on décide de faire de la fiction, on assume et on dit qu'on le fait pour soi. (Les Cinémas d'Afrique noire 75)

Paradoxalement, et en contradiction avec les propos que Ouédraogo a tenus en présence de Barlet (citation précédente), le réalisateur témoigne, lors d'un entretien accordé à Issaka Compaoré pour la série de ce dernier intitulée Regards d'Afrique : Une série de portraits de cinéastes africains (2009) de sa participation politique active au début de sa carrière de cinéaste « comme tous les cinéastes de la première heure ». Ouédraogo fait alors part à Compaoré de son militantisme et son engagement politique au Burkina Faso, pour des causes diverses : « Mes urgences étaient à caractère socio-éducatif » ce qui lui a valu d'être incarcéré à Ouagadougou. Ayant fait l'impasse sur cette tranche de vie, et lorsqu'on lui pose la question afin de savoir ce qui prévaut pour lui aujourd'hui, Ouédraogo poursuit, « Dire des choses qui font du sens est ce qui est le plus important ; le reste n'a pas d'importance ». Si

le reste (esthétique et fiction) n'a pas d'importance, il est à gager que le sens politique que l'on peut tirer de l'œuvre de Ouédraogo n'a rien d'une entreprise hasardeuse et mérite toute sa justification.

Les propos que le cinéaste avaient tenus en 1987, lors d'un entretien accordé à Pfaff et publiés dans l'article « Africa Through African Eyes : An Interview with Idrissa Ouédraogo » (1987), nous indiquent qu'au début de sa carrière, les préoccupations de Ouédraogo s'articulaient étrangement sur celle du programme révolutionnaire. Ouédraogo de ce fait, incarnait à cette époque (1987 est la dernière année de la révolution et aussi celle de l'assassinat de Sankara) l'image typique de l'artiste qui se devait de représenter les idéaux de la révolution et donc mettre en valeur les combats pour lesquels le pouvoir révolutionnaire s'était engagé. Par exemple, lorsque Pfaff lui demande pourquoi, dans Le choix (1986), « [t]he peasants in this film find fertile soil and decide to settle there immediately. Is such a thing possible in Burkina Faso ? », Ouédraogo répond, « [I] believe that the land belongs to the state and that there are still unexploited potentials. It is up to the state to solve these rural problems. My role is to bring hope by showing such options as migration toward fertile land ». Et de poursuivre, Pfaff pose une seconde question, « [T]hus your film emphasizes self-reliance and independence ? ». Le cinéaste répond, « [O]ne should not depend on outside help as long as one has not exploited all of one's possibilities. It is a pity that peasants are left in desert regions while there are richer areas that can be exploited » (Black Review Cinema 11-12).

L'atmosphère de l'entretien, dans son intégralité, se déroule de la même manière. Toutes les questions que Pfaff posent à Ouédraogo et qui concernent ses

films produits entre 1981 et 1986, soit des deux années qui ont précédé la période révolutionnaire jusqu'au déclin de celle-ci, génèrent des réponses de la part du cinéaste qui rappellent étrangement l'idéologie sankariste, une idéologie d'inspiration marxiste-léniniste, évidente dans le combat pour l'éradication de tout système d'exploitation des couches sociales défavorisées par l'extérieur (pouvoir néocolonial) ou de l'intérieur (les pouvoirs coutumiers) ainsi que la suppression de l'aide internationale et donc l'indépendance économique.

Contrairement aux propos de Ouédraogo, de nombreux cinéastes africains revendiquent le qualificatif « africain » qui détermine leur identité, leurs productions cinématographiques et le destinataire prioritaire de ce que ces œuvres transmettent. Les propos de Barlet vont par ailleurs dans ce sens :

Mais fi du regard européen, les cinéastes revendiquent leur regard et, jusqu'à une période récente, s'adressent pour la plupart sans équivoque, en un clin d'œil implicite, à un public africain : « Je te parle de toi ». Un cinéma d'affirmation où le spectateur est invité à se reconnaître, à porter un regard différent sur son vécu. (Les cinémas d'Afrique noire 34)

La motivation de Ouédraogo n'est peut-être pas une volonté de représenter « son » peuple, mais en faisant de l'entité « peuple » la sienne quand il fait référence à « mon peuple », comme dans sa déclaration précédente, il s'engage à représenter celui-ci, même s'il le nie. Son œuvre cinématographique, dans son ensemble, est par ailleurs orientée dans une direction qui tend à se concentrer sur la société burkinabè, ses déboires et ses désillusions ; je pense notamment à Yaaba (1989), Yam Daabo (1989) ou Samba Traoré (1992) entre autres. Il me semble que lorsque le peuple effleure, par déni ou apologie, la pensée créatrice d'un auteur, l'appel de la nation se fait entendre en écho discret, mais percevable dans les méandres du texte, qu'il soit



romanesque ou filmique. Le peuple qui occupe les pensées de Ouédraogo au moment de l'élaboration d'un film n'est pas seulement une entité générique qui servirait de plateforme d'exploration pour amorcer une déconstruction du concept « peuple » dans son acception général ; les bouleversements politiques et sociaux qui ont secoué la Haute-Volta devenue Burkina Faso après la révolution sankariste ne me permettent pas de penser cela. Selon moi, les processus de production de la nation burkinabè se reflètent entre et dans les plans qui constituent le film et d'où émerge la conscience nationale révolutionnaire.

### **Politisation de Tilai**

Malgré l'insistance apparente du réalisateur à nous déstabiliser et nous éloigner d'une réalité qu'on ne peut que supposer, puisque située dans un cadre anonyme, et malgré sa volonté d'embarquer le spectateur dans un voyage en apparence purement esthétique ; ceci ne suffit pas à nous convaincre de la sérénité d'un espace où seulement les aléas d'un quotidien universel y seraient narrés. Les tiraillements et les crispations sont discernables et rident, du début jusqu'à la fin, cet espace filmique. Il me semble important de souligner cela car malgré l'insistance du réalisateur à manifester son mécontentement lorsqu'on attribue des vertus essentiellement réalistes à ses films, dont Tilai, on ne peut le classer non plus comme film de fiction à part entière. Son réalisme se trouve certes altéré par le fait qu'on ne peut contextualiser la situation que seulement d'un point de vue géographique et linguistique, et encore, à moins d'avoir une connaissance préalable de la région, de la culture et de la langue de communication utilisée dans le film. Si

les personnages sont individualisés, ils le sont malgré tout dans un milieu et un lieu qui ne sont pas nommés explicitement, ce qui laisse libre cours à l'imagination et à l'interprétation du spectateur. Le non respect d'un mimétisme (toponymique, chronologique, historique, etc.) que l'étiquette réaliste exige ne peut donc faire de Tilai une œuvre réaliste à part entière car elle présente en toute logique un caractère fictif.

Bien que Ouédraogo tente de nous dissuader d'une intention didactique donc politique de son film, son aspect politisé se cache derrière les non-dits. En effet, le film politique dit « moderne » ou « contemporain » n'a rien de comparable à son aîné qui, de toute évidence à une époque, affichait un caractère engagé, donc politique. Tilai serait plutôt de ces films politiquement « modernes » dont la subtilité de l'engagement se cache derrière et entre les espaces à discerner par le spectateur. Patricia Pisters, dans son essai intitulé Becoming-minotarian and the Modern Political Film (2001), nous donne une définition qui se rapproche fort bien de ma perception du film politiquement « discret » dont l'intention politique se révèle dans son devenir politique :

The last characteristic of the modern political film is that it is not a place of representation (as was the classical political film where the goals and claims of the People were represented) but a space of fabulation and « power of the false », and invention of the people in stories and myths that is self-creative. Cinema, seen in this perspective, can therefore be considered as comprising speech-acts. Their (per)formative and hence political power, to invite becoming-revolutionary, by definition minotarian of a « people to come ». (Micro politics of Media Culture 23)

En quoi Tilai reflète-t-il un engagement politique ? D'après la critique émise à propos de Tilai dans son article du même nom « Tilai » (2003) par James Leahy dans

Senses of Cinema, celui-ci écrit :

Whilst not wishing to underestimate the importance of the engagement made by such films with traditional practice, society, ritual and law, it was striking how European and American critics, distributors and exhibitors rushed to enshrine them as unprecedented achievements for African filmmaking, examples of a new maturity. It was as if they were relieved no longer to be confronted by the explicit political engagements of directors such as Sembene Ousmane and Med Hondo, or of Cissé in some of his earlier work [...]. (2)

D'un presque commun accord, Tilai a été reçu par la critique comme un film en apparence dépourvu d'intention politique donc perçu comme n'ayant aucune référence sociologique solide. On peut quand même douter de l'impartialité de ce jugement et se demander si les critiques n'ont pas été victimes du paternalisme occidental qui souvent les caractérise. Ainsi, Barlet écrit, « [s]i les cinémas d'Afrique noire tissent, dès leurs débuts, une pléiade de réponses fictionnelles sur une toile réaliste, la reconnaissance occidentale ne dépassera le public restreint des festivals spécialisés que lorsque le romanesque et une certaine sensualité permettent de transcender le réalisme sociologique » (Les cinémas d'Afrique noire 34).

### **Approche critique de Tilai**

En dépit d'une soi-disant maturité détectée dans le film, sans qu'il soit expliqué comment cette maturité se matérialise, d'autres critiques y voient plus qu'un simple film « calebasse », comme je l'ai expliqué dans la première partie de ce chapitre, et qui serait prisé des Occidentaux, ou un film dépourvu de messages

politiques explicites, mais là encore, on remarque une certaine complaisance dans les propos qui ne manquent pas de souligner un certain mimétisme inspiré d'une tradition extérieure, celle de la tragédie antique dont le film de Ouédraogo ne serait qu'une pale imitation transposée. Guillaume Mainguet est de ces derniers et détecte dans Tilai trois thématiques principales qu'il distingue de la manière suivante dans son article « Tilai, Idrissa Ouédraogo » (2009) : « L'observation des lois traditionnelles comme moteur de fiction, la tragédie antique transposée au Burkina Faso et la mise en scène des corps dans un espace contraignant » (8). Si l'on s'arrête à la semblance spéculaire comme Mainguet, on opte pour une analyse « sans risque » privilégiée des critiques de cinéma qui, pour reprendre les termes d'Aumont,<sup>21</sup> s'abritent derrière l'assertion d'un déjà-là (dans le sens d'une interprétation au premier degré) comme on lirait une partition musicale, ceci au détriment d'une vaticination débarrassée de son aspect pompeux.

On ne peut pourtant pas banaliser l'acte du « voir » de l'image sans tenir compte du non-vu qui se cache au-delà. Lors de cet exercice, un rapport unique s'installe entre l'œil du regardant et l'image regardée. Ce processus s'apparente de très près à une démarche anthropologique dans le sens non restrictif du terme, mais plutôt dans le sens postmoderne, nomade, mais avec la prudence qui s'impose, c'est-à-dire détachée d'une réalité déterminée une fois pour toutes et appuyée par un savoir occidental qu'on ne pourrait contourner. Dans Nationalists and Nomads (1998), C. Miller remarque à juste titre le caractère paradoxal de l'association

---

<sup>21</sup> Dans A quoi pensent les films (1996), Jacques Aumont suggère que l'image dans un premier effort d'interprétation est une manière de signifier l'expérience de la réalité en la rendant plus expressive, mais ce premier effort n'est pas forcément une définition (28-29).

anthropologie/nomadisme à la Deleuze et Guattari. En effet écrit-il, parlant de « the epistemological paradox of nomadology » : « Nomads do not represent themselves in writing, they must be represented » (176). De ce fait, continue-t-il, « [a]nthropology and nomadology make strange bed fellows. Anthropology has been nothing if not representational » (180). Comme l'écrit François Laplantine dans Son, images et langage : Anthropologie esthétique et subversion (2009) au sujet de l'image, « [c]haque s'inscrit dans une histoire qui lui est propre, et enfin entretient une relation chaque fois singulière avec celui qui la regarde : Il n'y a pas d'image sans regard. Autrement dit, il ne saurait exister un rapport « naturel » à la photographie et au cinéma. Ces derniers n'existent que dans une rencontre et une histoire (celle du regardant et du regardé) » (153).<sup>22</sup> Dans cette optique, mon approche est proche de la solution que propose Miller pour compenser la faiblesse de l'anthropologie traditionnelle qui, quoi qu'on fasse, s'évertue à représenter l'Autre (l'Autre cinéma dans le cas présent) en fonction de critères et repères validés par les institutions occidentales. Cette solution que Miller nomme « postmodern, nonrepresentational anthropology » et qui semble être selon lui, pour reprendre ses propres termes, « un meilleur allié au nomadisme deleuzien » (180)<sup>23</sup> s'apparente, en ce qui me concerne, à une anthropologie de l'instant (ma vision anthropologique au moment de mon analyse), résultat de la rencontre dont parle Laplantine dans le passage précédent, celle que j'envisagerai en priorité.

Si cette rencontre est dans le réel, désirée par le spectateur, la rencontre avec l'image est fortuite dans le sens ou l'effet de contact entre le regardant et le regardé

---

<sup>22</sup> Mon emphase.

<sup>23</sup> Ma traduction.

(le spectateur et l'image) dépend de notre perception du sensible. A ce sujet, dans

Leçons de cinéma pour notre époque (2007) Laplantine écrit :

L'invention du cinéma, art du temps et du mouvement, art fait à plusieurs, et pour le public le plus nombreux, bouleverse notre connaissance et d'abord notre perception du sensible. Il permet de voir et d'entendre, mais chaque fois autrement, ce que nous ne voyions pas et n'entendions pas. Toutefois, il ne montre pas simplement des sensations, il les métamorphose. Il crée des relations jusqu'alors non seulement imprévues, mais inconnues, en rapprochant des images et des sons qui étaient éloignés, ou en éloignant les sons et les images qui étaient rapprochés. La réalité filmée, montée puis montrée, n'est pas la réalité vécue. Elle est la réalité transformée dans le plan ou plutôt entre des plans assemblés. (14-15)

Souhaitant échapper à l'emprise sécurisante d'un déjà-là analytique manifeste, je souhaiterais entamer l'analyse de la nation burkinabè en mouvement dans Tilai en commençant par l'ébauche de la nation dans son acception générale jusqu'à sa dérive rhizomique en une élaboration particulière, celle du Burkina Faso.

## **A - Bref historique de la nation africaine et burkinabè**

### **La nation**

Valery, Baudry de Lozières, dans son récit de découverte, nous avertit du caractère instable de ce concept, alors qu'il décrit la nation akança qui occupait une partie du territoire de la Louisiane :

Il est bon de prévenir le lecteur pour qu'il ne se laisse pas éblouir par l'expression imposante de nation. Elle ne signifie rien autre chose que chaque tribu de sauvages, assujettie sous un même chef, dont la langue et quelques usages diffèrent un peu des autres ; en sorte qu'une nation n'est souvent pas composée de deux mille individus, et qu'on rencontre des villages ou des nations beaucoup moins considérables. (20-21)

Quant à Benedict Anderson, sa définition de la nation se résume en ces termes :

It is an imagined political community – and imagined as both inherently limited and sovereign. It is imagined because the members of even the smallest nation will never know most of their fellow-members, meet them, or even hear of them, yet in the minds of each lives the image of their communion. (6)

Ce que l'on retient de ces deux définitions de la nation, espacées de deux cent quatre années est qu'elles impliquent une idée de communauté artificiellement créée, maintenue et contrôlée.

Mais comme le mot l'implique, toute création commence par une naissance que, dans le cas de la nation, la parturiente Europe aurait mise au monde sous les Lumières de la Révolution française et dupliquée en multiple clones sur les territoires attenants. Cependant, et même si pour Renan la nation se définit d'abord par son essence, le concept n'est après tout qu'un signifié dont le référent a fluctué avec le temps, le lieu et les événements. Toujours est-il que le patrimoine « génétique », l'origine du concept, reste le même et est donc toujours rattaché à ses racines. Ceci n'est en aucun cas différent de l'arbre de Deleuze et Guattari qui d'après eux, « [f]ixent un point, un ordre » (Mille Plateaux 13) ; en remontant le cours du signifié on retourne à sa signification première, à l'origine du concept. Il existe un chemin d'accès aux origines de la nation, écrit Anne-Marie Thiesse,

qui permet de retrouver les aïeux fondateurs et de recueillir leurs legs précieux. Le Peuple, par sa primitive est un vivant fossile qui garde jusqu'au cœur de la modernité l'esprit des ancêtres. Plonger dans les profondeurs de l'histoire, c'est aller retrouver dans le bas social les reliques enfouies du legs des pères. Là où l'on avait vu qu'absence de culture, là est situé justement le conservatoire de la culture première. (21)

Pour Anderson, la conscience nationale a, au départ, émergé grâce à l'avènement de deux média : le journal et le roman. Ainsi, le roman « parvient entre autres à représenter la vie nationale par la généralisation et la diversification, en créant des personnages dans lesquels chaque citoyen peut se reconnaître d'une façon ou d'une autre, et en reproduisant la structure de la nation » (Ofte 1). Bien avant Anderson, le philosophe russe Bakhtine insistait déjà sur l'idée que l'existence et la pérennité de la nation étaient indissociables de l'avènement du roman par le biais d'un circuit de production-distribution efficace qui participait de ce fait à l'inculcation de valeurs collectives à un peuple donné. Est-ce que les inculcations de valeurs collectives sont-elles seulement dûes au média (journaux et romans) ou par extension au cinéma dans un pays comme le Burkina Faso où, un pourcentage non négligeable de la population est illettré et l'accès aux salles de cinéma réduit aux majeurs centres urbains ? Il m'est autorisé de douter que seuls les média, ont fait naître une conscience nationale chez les Burkinabè tout genre confondu ; mais par contre, tout me porte à croire qu'elle s'est développée aussi grâce à l'influence de la politique révolutionnaire instaurée par le régime sankariste sur la population et par extension sur les média. Selon moi, la révolution telle que celle qu'a connu le Burkina Faso entre 1983 et 1987 et les stratégies développées par l'idéologie sankariste ont fait du burkinabè un « citoyen » qui s'inscrit dans un espace national précis, celui des hommes intègres, comme Sankara aimait nous le rappeler.

Je souhaiterais rappeler que je perçois la nation en tant qu'espace abstrait et être-chose inanimé. En effet, s'il est justifié de penser que la chose matérielle ne peut se caractériser que comme en-soi (un vélo restera toujours un vélo qui, pour



fonctionner nécessite le même positionnement de pièces qui en constituent le corps, même si son apparence varie) ; il est aussi justifié de penser que le pour soi caractérise un concept abstrait comme celui de la nation ou de l'État-nation. Ce pour-soi désigne pour moi, l'être de la chose, dépourvu certes d'une conscience propre à l'homme mais qui fait de la nation un concept particulier puisqu'il est tributaire de la signification que l'homme en fait (le signifié dont le référent fluctue avec le temps), comme je le mentionne au début de ce document. Il est à noter que dans le cadre de mon analyse, je conçois le concept « nation » comme appartenant à deux espaces concomitants, ce que Westphal nomme dans son ouvrage théorique La géocritique : Réel, fiction, espace, les espaces perceptibles, c'est-à-dire deux approches, l'une abstraite qui embrasse l'espace conceptuel (space), et l'autre l'espace physique (lieu) qui embrasse l'espace factuel (place).

### **Nation africaine et nation burkinabè**

Jadis Haute-Volta, le Burkina Faso, après la Révolution sankariste, est un pays dont l'histoire, en tant que nation, reste problématique, comme il est le cas pour tous les états africains dont l'histoire nationale débute (sous sa forme actuelle) après les indépendances et émerge de ce fait de la colonisation. La première question qu'il convient de se poser est la suivante : « Qu'en est-il de la nation dans un contexte africain où les territoires concernés, hautement ethnicisés, semblaient être un frein à l'émergence de toute idée de nation en Afrique » (27), comme le laisse entendre Doulaye Konaté dans son article intitulé « Problématique de l'histoire nationale en Afrique : cas de l'Afrique de l'Ouest » (2003). De nos jours, la

nation en contexte africain suscite toujours la controverse. Etant liée étroitement à l'histoire, l'histoire nationale devient elle-même problématique. « Je souhaiterais faire remarquer », comme l'écrit Doulaye Konaté, que « [l]a plupart des initiatives visant à élaborer l'histoire des « nouvelles nations » africaines s'inscrivent dans le cadre formel des « États-nations » issus de la colonisation » (27).

La question de l'imaginaire et de l'inadaptabilité du terme prend tous son sens ici si l'on se base sur l'analyse de la nation telle que Achille Mbembe la pratique concernant un autre pays sur un autre continent : les États-Unis. Autre pays n'implique pas forcément autre philosophie lorsque l'on traite du concept nation en pays anciennement colonisé ou anciennement pris d'assauts et à jamais colonisé comme le territoire qu'occupe aujourd'hui les États-Unis. Mbembe, dont la première partie de la citation est tirée de l'ouvrage de Paul Gilroy L'Atlantique noir, explique que,

[A] cause de la forte présence des gens d'origine africaine aux États-Unis, il est devenu impossible d'imaginer l'identité américaine sans référence à « L'Atlantique noir ». c'est-à-dire sans une reconnaissance explicite des fondations transnationales et diasporiques de la nation américaine et de la pluralité de ses héritiers. Ainsi s'opposent deux philosophies de la nation et de la présence au monde : d'un côté, un imaginaire de la nation en référence au sol et donc conçu en termes de frontières et de territoires, et, de l'autre, un imaginaire en référence aux flux et donc largement déterritorialisé. (Sortir de la grande nuit 101)

Dans le cas du continent africain, les deux philosophies oppositionnelles s'imposent également mais dans le sens inverse car si la plupart des pays qui constituent aujourd'hui l'Afrique sont des États-nations, ils ne le sont que dans l'imaginaire du territoire imposé après les indépendances et dans l'imaginaire des groupes

ethniques déterritorialisés par le processus de répartition de ces dits territoires par l'Europe.

Toujours est-il que, non seulement la nation (dans sa signification première) prétend un héritage culturel déterminé (occidental) auquel elle se rattache, mais l'État qui exerce son pouvoir par le biais d'un gouvernement s'apparente lui aussi à une forme d'organisation politique occidentale dans le sens wébérien du terme, sens qui selon Mbembe est dénué justement de sens puisque, comme il le souligne au sujet de la création des États-nations africains post indépendance,

[L]es modalités de fonctionnement de ces dispositifs politico-économiques dépendaient les contours que prenaient, et la stratification sociale, et les rapports internes de pouvoir entre groupes et ethnies. En un mot, en se substituant partiellement ou entièrement au marché, l'État devenait une prodigieuse machine créatrice et régulatrice des inégalités. Le potentat postcolonial était donc en soi, une formule de domination qui, en participant de technologies universelles (un État et ses appareils, avait sa cohérence, interne et sa rationalité propre tant du point de vue politique, économique qu'imaginaire. C'est donc par rapport à cette rationalité propre qu'il faut l'évaluer et non à partir d'un modèle wébérien idéal et normatif qui n'existe nulle part dans le monde. (De la postcolonie, 73)

Que devient alors l'État nation africain lorsque des arguments de taille s'opposent au principe d'autodétermination devenu, en théorie, applicable après la période des indépendances et où les peuples sont supposés jouir du droit de disposer d'eux-mêmes ? Mais tout d'abord, quels sont les arguments majeurs qui s'opposent à l'épanouissement d'un État-nation typiquement africain dans un espace national mimétique et qui expliquerait que la procédure d'étatisation des nations africaines soient toujours en cours d'élaboration voire d'émergence depuis

son lancement au milieu du 20<sup>ième</sup> siècle ? Prenant l'exemple de l'État-nation burkinabè comme base d'illustration, comment peut-on le cerner dans l'imaginaire déterritorialisé de la nation d'origine (ceci étant à comprendre de deux manières différentes, ce dont je m'expliquerai ultérieurement) ainsi que dans l'imaginaire utopique de la nation révolutionnaire sankariste ?

Qu'il existe un état burkinabè comme tout autre état africain, nul n'en doute à ce point du cours de l'histoire puisque chaque nation, aussi imaginaire soit-elle, justifie la présence d'un organisme politique souverain qui pratique une forme de gouvernementalité (avec les restrictions qui s'imposent en ce qui concerne les États-nations africains de la postcolonie comme nous l'a écrit Mbembe dans la citation précédente), pour reprendre les termes de Foucault, propre à diriger un ensemble d'individus, un peuple. Il est donc clair, à la lumière des explications de Mbembe que l'existence d'un État-nation africain ou burkinabè qui fonctionnerait d'après la définition originale du concept (entendue européenne), appartient au domaine de l'imaginaire tant il a été branché, débranché et rebranché à des situations politiques pour le moins variées et disparates depuis la constitution des nations africaines post indépendances.

D'autre part, n'oublions pas que, comme l'a suggéré Jean Baudrillard, toute institution sociale ou politique est avant tout un signe, sachant qu'en tant qu'il concerne une institution ou une organisation, celui-ci est défini par une fonction qui lui est assignée dans un espace spatio-temporel particulier. Cette assignation dépend donc de forces endogènes et par conséquent est justifiée par un ordre symbolique prédéterminé dans cet espace précis. Donc le signifié produit par le

signe État-nation (version européenne) en territoire déterritorialisé comme le Burkina Faso n'a plus rien à voir avec une réalité sociale locale ; il n'est qu'un système de représentation étatique qui simule un réel. En somme, l'État-nation burkinabè vu sous cet angle ne serait, qu'un simulacre d'État. Nier cela en reviendrait à nier que l'espace État-nation en Afrique est toujours en crise et en situation d'émergence. Est-il donc juste d'examiner l'État nation burkinabè à travers le prisme de l'État-nation version importée ? L'erreur est selon moi, de vouloir persister coûte que coûte à percevoir la nation africaine ensuite l'État africain comme des institutions rapportées. S'attacher à cette idée rigide, c'est faire l'impasse sur l'existence d'un État-nation qui s'apparenterait, par sa structure, à la nation d'origine (entendue européenne) ; une sorte de proto-nation en somme, qui n'aurait jamais existée ni en Afrique ni au Burkina Faso.

Citant G. Hyden, Mbembe nous rappelle que, « [l]'idée communément répandue est qu'en Afrique subsaharienne, l'État n'aura été qu'une simple structure imposée par la violence à des sociétés qui lui étaient non seulement extérieures, mais aussi hostiles » (De la Postcolonie 64). Et d'ajouter,

[C]ertes, un grand nombre de communautés aux structures de pouvoir fort éclatées en firent d'abord l'expérience dans le contexte colonial. Mais sans compter que des traditions de l'État existaient en certaines parties du continent avant la conquête européenne, force est de souligner que non seulement les formules étatiques, mais aussi la rationalité coloniale esquissée plus haut firent têt, l'objet d'une réappropriation par les Africains. Cette réappropriation ne fut pas seulement institutionnelle. Elle eut également lieu dans les domaines matériels et de l'imaginaire. (65)

Tout comme nous l'informe Mbembe ci-dessus au sujet de certaines particularités politiques de certains territoires africains de la postcolonie, il est historiquement

reconnu qu'un système comparable aux principes constitutionnels de la nation et de dans les territoires qu'occupe aujourd'hui le Burkina Faso existait avant la colonisation. De la même manière que Mbembe, Pierre Kipré, convaincu que l'Afrique de l'Ouest ne s'est pas remise de l'inachèvement des constructions étatiques du XIXe siècle et des effets de l'épisode colonial, complémente l'affirmation du philosophe camerounais :

C'est le siècle de la recomposition politique où plusieurs réformateurs religieux édifient des constructions étatiques au Sahel, dans le prolongement du « djihad » d'Ousman Dan Fodio<sup>24</sup> de 1804. Ils les appuient sur une idéologie forgée à partir de l'Islam, des institutions inspirées de cette foi religieuse et de pratiques sociales préislamiques, et une politique économique ouverte [...] Dans la zone forestière et sur des bases socioculturelles différentes, le renforcement de royaume comme l'Ashanti ou le Dahomey semble participer du même mouvement de recomposition d'avant les années 1870-1880. Fondés sur la captation des bénéfices de la traite négrière du XVIIIe siècle, ces royaumes ont eu pour eux la durée, et donc l'occasion de construire un discours sur l'État-nation en même temps qu'une symbolique, ainsi que des structures économiques et politiques marquées par celles-ci. La concomitance de cette recomposition interne avec la montée en puissance de l'agression coloniale européenne a ralenti le dépassement de la solidarité tribale ; et toutes les populations n'ont pas été intégrées dans semblable logique identitaire. Les révoltes et soulèvements expliquent des enclaves indépendantes qui, parfois partagent la même culture (langue, civilisations, c'est la prééminence des identités régionales (ou même locales) sur une hypothétique identité à l'échelle de l'empire ou du royaume. (4)

On constate donc que la nation en Afrique, en tant qu'entité politique gérée par un dispositif étatique qui en garantissait sa souveraineté a bien existé avant l'imposition ou l'adoption d'un système qui serait né de l'établissement des états européens y compris dans le Burkina Faso actuel.

---

<sup>24</sup> En février 1804, Ousmane Dan Fodio commence à prêcher la guerre sainte contre les Haoussas et la même année il est proclamé émir. Fodio avait un pouvoir politique et religieux.

## **B – Lecture allégorique de la nation burkinabè : Orientation du texte filmique Tilai vers la métaphore politique**

Dans le chapitre présent, je détermine le positionnement de la nation burkinabè, mythe occidental, mythe africain postcolonial transposés et mythe révolutionnaire imposé, ainsi que la dislocation idéologique qu'il engendre dans l'espace narratif filmique Tilai. Mon intention est de montrer également l'existence d'une analogie entre les personnages et les différentes formes d'expressions de la nation dans la manière dont les actants interprètent et articulent leur rôle dans leur espace respectif. En effet, je perçois les mouvements des corps et le clivage des espaces dans Tilai comme une allégorie des courants nationaux qui ont bousculé le Burkina Faso post indépendance ainsi que le glissement national radical qui en a modifié définitivement les contours, celui de la révolution montrant ainsi le caractère instable de la nation africaine en perpétuelle émergence. La relation au corps et à la tradition dans mon interprétation de la nation burkinabè est d'une importance capitale car les corps sont les fils structurants des espaces qu'ils occupent respectivement et que chacun tisse d'après mon interprétation conceptuelle de la nation. Cependant, ces espaces respectifs n'existeraient pas si l'on ne tenait pas compte de leur positionnement dans le système qu'ils constituent. Dans le film, les agencements spatiaux métaphoriques des diverses tendances nationales se frôlent, se heurtent et parfois s'épousent lorsque leurs contours le permettent. Toutefois, de ce chaos parcellaire se crée et se creuse un canal connecteur, un espace liminal, un tiers espace, pour reprendre le terme de Bhabha, où les va-et-vient des corps mouvants ouvrent un espace de communication (une

tranchée ; une indentation historique) qui offre des possibilités d'ouverture sur d'autres horizons.

### **Corps producteurs de nation**

Ces corps mouvants sont subordonnés à des relations de pouvoir qui agissent comme influx causal des diverses tendances nationales discernables dans mon interprétation du scénario. Ces relations de pouvoir sont celles régies, dans Tilai, par les lois de l'amour et celles de l'honneur. Il serait tentant de situer l'ancrage de la nation en tant que concept, par rapport à un système unique d'identification comme la langue par exemple et qui serait le lien qui la consolide. Cependant, ce n'est pas un repère seul qui peut maintenir la cohésion d'un État-nation. En effet, un État-nation fonctionne comme un édifice qui nécessite de reposer sur plusieurs piliers comme la langue, le territoire etc, sans lesquels le tout s'effondre et qui constituent l'unité nationale. Et ce lien n'est donc pas à envisager par rapport à un repère unique, mais par rapport à une multitude de rapports ainsi que dans ce qui peut agir comme principe d'union et de cohésion assurant ainsi leur stabilité (celle des repères) ; je pense notamment à l'amour, ceci couplé d'un sens de l'honneur affirmé dans chacune des expressions nationales. Comme le suggère Thiesse ci-avant, le sentiment national (cette faculté de ressentir la nation) n'est pas inné, il est inculqué jusqu'à ce qu'il soit intériorisé et selon moi, nourrit par un désir d'affiliation, d'appartenance. En ce sens, l'ensemble qui constitue la base structurelle (la langue, le territoire, les croyances, les traditions, etc.) d'une nation donnée, fonctionne comme une totalité dont l'ensemble s'équilibre grâce à un



mécanisme de pouvoir à la manière d'un dispositif foucauldien tel que révisé par Giorgio Agamben.<sup>25</sup> C'est dans une joute de pouvoirs interposés et dans les mains des personnages de Tilai que se confrontent des expressions nationales et étatiques où se disputent les enjeux de la nation burkinabè.

### **Tilai et le spectre de la nation**

Comme je l'ai expliqué précédemment, Tilai de Ouédraogo n'est pas par définition un film de propagande visant à promouvoir une sorte d'idéal de l'État-nation postcolonial qui prendrait pour base d'analyse le Burkina Faso, mais plutôt un outil de réflexion qui me permettra d'évaluer les divers mouvements de production de la nation postcoloniale africaine dans un contexte particulier. Comme je le montrerai dans mon analyse, le projet cinématographique du réalisateur met en mouvement les repères qui structurent la nation et les différentes notions qui en découlent telles que les notions d'identités nationales, qu'elles soient communautaires ou individuelles, affectant de ce fait les identités politiques et les identités de genre qui participent aussi à la structure de la nation. Moins qu'une forme de réécriture d'une histoire altérée par la colonisation, on peut discerner dans Tilai, un questionnement du processus par lequel la nation burkinabè et par extension, africaine postcoloniale s'est développée, c'est-à-dire, pas seulement en

---

<sup>25</sup> Dans What is an Apparatus ? (2009) Giorgio Agamben résume le dispositif de la manière suivante : « a. It is a heterogeneous set that includes virtually anything, under the same heading discourses, institutions, buildings, laws, police measures, philosophical propositions, and so on. b. The apparatus always has a concrete strategic function and is always located in a power relation. c. As such, it appears at the intersection of power relations and relations of knowledge » (2-3).

relation à l'époque coloniale et comme séquelles de l'agression de cette dernière, mais aussi à cause d'autres facteurs prépondérants qui en ont forgé les contours. Occulter ces facteurs, serait, à mon opinion, ignorer la possibilité de l'existence d'un système étatique précolonial dans la zone qu'occupe aujourd'hui le Burkina Faso et qui ce serait apparenté aux structures qui aujourd'hui définissent ce qu'on nomme communément une nation. Dans cette perspective, l'acte filmique devient non seulement un acte de subversion qui conduit le regardant à redéfinir les bases structurelles d'une nation mais aussi provoque une remise en question de ce qu'est une nation africaine. Comme je l'ai mentionné ci-dessus, l'intention première du cinéaste n'a pas été de représenter les différents mouvements nationaux qui se sont succédés au Burkina Faso (précédemment Haute-Volta) en tant qu'État-nation indépendant (1960) et l'avènement de la révolution sankariste (1983) ; mais en questionnant l'aspect arbitraire de la tradition, les structures hiérarchiques collectives et les éléments et événements qui tentent d'en ébranler les bases, Tilai remet en question l'idée même de la nation sous toutes ses formes y compris sous sa forme révolutionnaire. Tilai transpose donc différentes expressions nationales que les protagonistes interprètent à leur manière. Mais avant de poursuivre, un bref parcours du synopsis s'impose.

### **Approche analytique de Tilai**

Contrairement à Mainguet, qui perçoit dans Tilai une thématique traditionnelle, un « déjà-vu » du genre classique inspiré de la tragédie antique, ma vision du film dépasse amplement les limitations qu'il y discerne. En revanche, je

souhaiterais toutefois faire justice à son analyse « spéculaire » car en effet, il est difficile de ne pas voir dans ce film une similarité avec la tragédie classique, notamment dans le développement du scénario qui met en scène, non pas des personnages illustres, mais des personnages qui auront une importance cruciale quant à leur symbolisme et au rôle qu'ils tiennent dans mon interprétation de la construction de la nation burkinabè, ce dont je m'expliquerai ultérieurement. Certes Tilai nous rend témoin d'une situation où les tourments de l'humanité (d'où l'inévitable universalité du scénario) génèrent la passion, la haine, l'honneur et le déshonneur. Tout cela se déroule de manière dionysiaque sous nos regards à la fois condescendants et interrogateurs. Mais en effet, « [c]'est bien la réalité africaine qu'interroge Idrissa Ouédraogo », explique Barlet malgré la contestation du réalisateur citée plus haut, « et non l'universalité que nous pensons y déceler », et de poursuivre : « Le film s'inscrit dans ce nouveau regard sur l'Histoire incluant une interrogation sur l'homme et son rapport à la tradition. Le bien ne s'oppose plus au mal ; loin de tout manichéisme, les règles anciennes sont critiquées au nom des valeurs qui les régissent. C'est ce qui donne au film le pathos d'un cri existentiel, celui d'un être en crise » (Les cinémas d'Afrique noire 77). Néanmoins, ce cri existentiel ne semble pas être un exutoire au mal d'être lié seulement au poids d'une tradition excessive et oppressante mais aussi à l'aliénation que peut engendrer l'instabilité nationale. D'où la question que le cri génère : qui suis-je et où suis-je dans l'espace (espace temps/lieu-place) (espace conceptuel/abstrait-space) où j'évolue ?

Pour ma part, ce cri pourrait s'apparenter à ce que Gilles Deleuze nomme « un cri philosophique » qui interrompt le cours de la pensée et qui se traduit par une sorte d'interpellation.<sup>26</sup> Dans Tilai, l'universel se fait volontairement particulier puisque la « scène », lieu de cette tragédie version africaine, nous projette dans un village sans nom dont seuls certains indices nous permettent d'identifier la géographie continentale (le Sahel) et la géographie régionale (le Burkina Faso) ; mais si l'on se laissait pousser par l'exagération afin de dépasser le particulier, on pourrait y ajouter l'expression adverbiale « précisément particulier » et ô combien spécifique, que le langage de communication utilisé dans le film (Mooré)<sup>27</sup> et le type de structure villageoise nous inviteraient à formuler (comme je l'ai mentionné auparavant, l'espace duquel il s'agit est sans nul doute Mossi). Cette particularité me paraît capitale dans le contexte présent, dans le sens où la pensée, qui n'est ni plus ni moins qu'un discours (de soi à soi) dépend de présupposés, pour reprendre l'idée de Deleuze qui suggère que la pensée philosophique ou non, présuppose une

---

<sup>26</sup> Dans un de ses cours donné à l'université Paris 8 le 30 octobre 1984 et qui traitait des rapports pensée-cinéma, Deleuze aborde le concept du discours philosophique qu'il compare à un chant d'oiseau interrompu par des cris (des propositions) qui surgissent du discours qu'il recouvre. Par exemple, lorsque Descartes profère « Je pense donc je suis » qui interrompt Les méditations, il suggère que l'homme est plus qu'un animale raisonnable donc il peut penser à l'infini et poursuivre sa pensée philosophique par lui-même, sans limitation, contrairement à ce qu'Aristote essaye de nous faire croire en insinuant qu'il faut bien « s'arrêter quelque part » dans le cours de sa pensée car arrivé à son développement ultime, il y a un point de non dépassement.

<sup>27</sup> D'après la définition de Michel Izard dans Moogo, l'émergence d'un espace étatique ouest-africain au XVI siècle, le Mooré est la langue des Moose ou Moosi (sing. Mooga ou Moaga). Les Moose occupent la majeure partie du Burkina Faso ; leur territoire se nomme le Moogo (le pays des Moose en Mooré). Le Moore désigne à la fois une manière de dire et une manière d'être (9).

image que la pensée se fait d'elle même. Cette image de la pensée, dit-il dans le cours cité précédemment,

il n'est pas facile de la dégager. Bien plus, elle varie avec l'histoire. Est-ce dire qu'elle dépende d'une causalité extérieure, causalité sociale, causalité historique ? Je n'en suis pas sur. Elle varie avec l'histoire [...] On peut sans doute assigner des causes de cette variation. Donc, je suppose que toute pensée présuppose une image de la pensée, image variable. (2)

Alors, où la pensée présupposée de Ouédraogo nous conduit-elle avec Tilai ? Le cri existentiel mentionné par Barlet est plus qu'un soupir d'abdication où une non-réponse à la problématique abordée. Pour ma part, le cri existentiel auquel Barlet fait référence est le fil de communication interrompu qui ballant, attends d'être reconnecté.

Il est évident que le scénario prend vie dans cet espace sinon politique, politisé ; par là, j'entends la possibilité du film de donner une portée politique à l'énoncé. D'aucuns diront qu'on ne peut le situer sur une scène englobante précise<sup>28</sup> ; cependant, il interpelle (le film) des spectateurs premiers qui sont ceux dont la langue de communication est le Mooré : les Mossi. Sens tiré de ma perception du sensible me dira-t-on ? Il s'agit en fait moins de ma propre perception du sensible que celle du réalisateur. Sur ce point, Deleuze dans Logique du sens (1969) met l'accent sur une particularité du sens, c'est son paradoxe, et qu'en cela ce dernier ne dépend pas seulement de l'analyse en apparence logique

---

<sup>28</sup> Comme l'explique Dominique Maingueneau dans Linguistique pour le texte littéraire (2007), dans le cadre d'une situation d'énonciation, la scène englobante est « [c]elle qui correspond au discours. Quand on entre en contact avec un texte, on doit être capable de déterminer s'il relève du type de discours religieux, littéraire, politique..., autrement dit, dans quel espace il faut se placer pour l'interpréter : à quel titre il interpelle son lecteur, comment il s'inscrit dans son monde » (11).

d'une situation donnée mais aussi de certains présupposés acquis et intériorisés dans l'espace où l'analyse du sens s'est effectuée. Deleuze explique :

Lorsque je désigne quelque chose, je suppose toujours que le sens est compris, déjà là. Comme dit Bergson, on ne va pas des sons aux images, et des images au sens : on s'installe « d'emblée » dans le sens. Le sens est comme la sphère où je suis déjà installé pour opérer des désignations possibles, et même en penser les conditions. Le sens est toujours présupposé dès que je commence à parler ; je ne pourrais pas commencer sans cette présupposition. (Logique du sens 41)

Cet aparté sur le sens serait sans fondement si je ne considérais pas celui du réalisateur qui en toute logique est « victime », lui aussi, de son environnement au sens large du terme, dans lequel il évolue et par lequel il est influencé.

L'environnement auquel je me réfère, qu'il soit social ou politique est, dans les circonstances présentes, lié de très près au ponton auquel il est ancré : son environnement géographique, son territoire.

Lors d'un entretien publié dans Jeune Afrique (1989), et comme reporté par James Leahy dans Senses and Cinema (2003), Ouédraogo explique brièvement le scénario de Tilai en commençant d'abord par la signification du titre qui veut dire en Mooré « C'est la loi », mais de quelle loi s'agit-il ? Ouédraogo explique en ces termes que, « in Burkina Faso, the concept of honour is essential in the structure of traditional societies. It rules over any notion of family, of blood... » (2). Et Leahy de poursuivre :

The creation of this fictional law may be further designed to cause African audiences to reflect on the nature of traditional law per se, and on blind obedience to it in general. If this is so, Idrissa has selected an extrême and imagined case to provoke audiences to question their relationship to traditional laws which they take for granted. Certainly the film sets out to study the behaviour of men in relation to the fundamental rules of their society, all societies being governed by laws. (2)

Il est indéniable que Ouédraogo questionne un système, mais qu'il généralise à « toutes » les sociétés traditionnelles puisqu'à aucun moment donné une indication nous apporte une certitude quant à l'ethnie des villageois, excepté par déduction, comme je l'ai précisé avant, pour celui qui a connaissance du Burkina Faso et de ses diverses ethnies. Ce manque de précision eu égard au groupe ethnique, est peut-être une volonté du réalisateur de cibler toutes les ethnies présentes au Burkina Faso, et qui ont chacune une langue propre comme l'expliquent Richard Kuba et Carola Lentz dans Histoire du peuplement et relations interethniques au Burkina Faso (2003) :

On dénombre actuellement, et en simplifiant une réalité souvent extrêmement complexe, une bonne soixantaine de groupes ethniques et linguistiques qui cohabitent sur le territoire du Burkina. La majorité des langues parlées appartiennent, comme le Mooré, Bwamu, Dagara et Lobiri, aux langues gur ou voltaïques. Une douzaine de langues est classée parmi les langues mande, notamment le Dioula, Bisa, Bobo et Sane. D'autres familles linguistiques ne sont représentées que par une ou deux langues ; la plus importante étant le Fulfulde, parle par les Peuls. (7)

Non seulement chaque groupe ethnique possède ses propres coutumes, même si parfois certaines d'entre elles sont similaires, mais aussi sa propre langue qui parfois reflète bien plus qu'un mode de communication, comme le signale Michel Izard dans Moogo : L'émergence d'un espace étatique ouest-africain au XVIe siècle (2003), dans sa définition de la langue des Mossi, le Mooré : « C'est une langue du dire autant qu'une langue de l'être » (26) ; l'être étant pour reprendre les propos de Laplantine « la pierre angulaire de l'identification ». En somme, si je me conjugue au verbe « être », je m'identifie d'une manière spécifique et par rapport à un autre duquel je diffère. Alors pourquoi suggérer qu'un village apparemment mossi et dont

les habitants parlent le Mooré, la langue de l'être mossi : « être » dans le sens de l'existence mossi en tant qu'entité qui le distingue fondamentalement du non mossi, devraient servir de représentation afin de généraliser les méfaits des applications des lois traditionnelles toujours en cours dans certaines régions du Burkina Faso dans d'autres groupes ethniques ? A aucun moment, dans la mention que je fais des propos tenus par Ouédraogo, le réalisateur ne s'identifie personnellement aux Mossi du Burkina Faso ; lapsus de mémoire ou acte volontaire de réappropriation d'un territoire national par les Mossi qui, information de toute importance, sont majoritairement représentés au Burkina et son gouvernement ?

Je tenterai de répondre à cette question en focalisant sur la manière dont l'énonciation filmique articule les diverses formes d'expressions nationales dans l'élaboration du texte en manipulant les espaces et les corps. Dans mon analyse, la présence et mouvance des corps sont intimement liées à la répartition des espaces que j'approche de deux manières différentes : d'un point de vue conceptuel (space) et d'un point de vue factuel (place).<sup>29</sup> Elles le sont sur deux plans différents, en premier lieu sur le plan de ce que Bertrand Westphal nomme « la référentialité » comme je l'ai expliqué précédemment c'est-à-dire et en ses termes : « [L]a nature du lien entre le réel et la fiction, entre les espaces du monde et les espaces du texte » (17), et en second lieu, sur un plan relationnel directe, car dans mon approche, la spatialité de l'espace corps et de l'espace géographique où il se meut est interdépendante. Tout comme l'a suggéré Algirdas Julien Greimas dans son essai sur

---

<sup>29</sup> Dans La géocritique : Réel, fiction, espace, Bertrand Westphal suggère deux approches différentes de la notion d'espace, la première étant une approche conceptuelle (space) et la seconde factuelle (place).



la sémiotique topologique,<sup>30</sup> sans les scarifications laissées par l'homme sur la surface de l'étendue comprise dans sa totalité, il n'y aurait pas d'espaces distincts, juste une étendue vierge de signification ; plus précisément et selon les termes de Greimas,

[p]our dire que l'étendue, prise dans sa continuité et dans sa plénitude, remplie d'objets naturels et artificiels, présentifiée pour nous, par toutes les voies sensorielles, peut être considérée comme la substance qui, une fois informée et transformée par l'homme, devient l'espace, c'est-à-dire la forme, susceptible, du fait de ses articulations, de servir en vue de la signification. L'espace, en tant que forme est donc une construction qui ne choisit, pour signifier, que telles ou telles propriétés des objets « réels », que l'un ou l'autre de ses niveaux de pertinence possibles : il est évident que toute construction est un appauvrissement et que l'émergence de l'espace fait disparaître la plupart des richesses de l'étendue. Toutefois, ce qu'il perd en plénitude concrète et vécue est compensé par des acquisitions multiples en signification : en s'érigeant en espace signifiant, il devient tout simplement un « objet » autre. (129)

Il serait bon d'ajouter que non seulement l'espace devient signifiant par la main de l'homme au sein des limites qui maîtrise l'étendue de ses expériences, mais aussi par le voyage sémantique instauré par la lecture qui déplace le lieu (réel) du lecteur ou spectateur (dans le cas d'un film) (que ce soit le lieu qu'il occupe dans la réalité ou le lieu réel qui lui est transcrit dans sa littéralité textuelle) en lieu fictionnel. Michel Butor appelle ce voyage sémantique, un voyage perpendiculaire, un voyage qui déplace non pas dans la réalité physique du moment vécu mais dans la ligne de fuite qui laisse échapper le corps devenu virtuel à travers la lucarne qu'est la page

---

<sup>30</sup> Essai paru dans Sémiotique et sciences sociales (1976) et texte d'ouverture du colloque sur la Sémiotique de l'espace, à l'Institut de l'environnement de Paris (1972).

d'un livre,<sup>31</sup> ou « l'écran d'une salle de cinéma ».<sup>32</sup> Cependant, et afin d'envisager toute mouvance des corps qui font et défont les territoires nationaux (productions et expressions) dans le texte filmique présent, il faut en premier lieu cerner les espaces dans lesquels cette mouvance corporelle s'effectue.

Je les distingue de deux manières différentes, sans qu'il faille y voir une intention de ma part de marquer une bipolarisation qui exclurait toute dépendance de l'un à l'autre et toute complémentarité, mais n'illustrerait au contraire qu'une vaine confrontation. Ces espaces sont les espaces lisse et strié deleuzien ; l'un étant caractérisé par sa fluidité et synonyme d'insaisissable ; dans le film, l'espace ouvert du Sahel, scarifié de façon désordonnée par des cicatrices terriennes représentées par des sentiers et des chemins qui naissent aussi vite qu'ils meurent ; l'autre étant caractérisé par sa rigidité engendrée par ses stratifications, codifications et règlementations de tout ordre ; dans Tilai, la « scène » principale, le village du chef Nomebana, autour duquel gravitent d'autres espaces non moins striés, la hutte de Saga et le village de la tante de Saga. Ces espaces stratifiés émergent d'un espace « générique », le Sahel, et sont déterminés respectivement par des caractéristiques qui nous permettent de les limiter et de les localiser dans la galaxie spatiale qu'ils constituent. Je tiens à rappeler que Tilai n'a pas été pensé d'après les modalités de l'histoire (pas d'intention de mimesis). Néanmoins, dans mon analyse, j'approche le film comme une métافiction filmique dont l'écriture devient référentielle sous l'effet de mon imagination qui travestit l'intention première du réalisateur.

---

<sup>31</sup> Dans son essai intitulé « Le voyage et réécriture paru dans *Romantisme* » (1972), Michel Butor suggère la possibilité d'une nouvelle science, celle des déplacements humains, incluant les exils, les nomadismes, etc.

<sup>32</sup> Mon emphase.

## L'espace grand E : L'espace sahélien

L'espace est non seulement un terme se référant à un volume déterminé mathématiquement, il est aussi dans une de ses définitions et selon le dictionnaire Larousse, « [u]ne portion de l'étendue occupée par quelque chose ou une distance entre deux choses, deux points ». Pour qu'un volume soit déterminé, il faut qu'il soit mis en relation avec un autre espace référentiel qui lui permette d'exister en tant qu'entité définissable selon des critères précis. Si dans le cas qui me concerne, les espaces significatifs de Tilai (le village mossi, la hutte de Saga et le village de la tante de Saga) prennent forme, c'est notamment grâce à l'espace ouvert de tous côtés, le « volume » indéterminé dans lequel ils s'incèrent : l'étendue sahélienne. Elle est d'une importance capitale car comme l'écrit Isabelle Daunais dans son essai « L'étendue : Matière et question du roman » (2011), « [l]'étendue est plus déterminée que l'espace, puisqu'elle relève de la perception et suppose donc un point de vue, la présence d'un observateur qui en prend la mesure ; mais elle est à la fois une caractéristique essentiellement informelle, incomplète, inachevée » (97). En d'autres termes, elle est une surface rhizomique, un intermezzo géographique où le « et, et, et » conjonctif deleuzien rend obsolète l'existence de l'être d'une chose que l'enracinement dans le sable rend à son tour éphémère. On n'est pas pour longtemps dans le sable ; à peine le temps de dire qu'on est, que le passé de l'être a déjà recouvert son présent. La nature rhizomique de l'environnement sahélien fait la loi, il tue l'arbre avant même que sa graine ne s'enracine ; il rend inutile la filiation et célèbre l'alliance car comme le mentionnent Deleuze et Guattari, « [l]orsqu'il se rompt accidentellement, il reprend vie autrement. Il reprend une autre ligne

directionnelle » (Mille Plateaux 16). Lorsque Saga revient au village après deux ans d'absence, c'est d'une falaise surplombant celui-ci qu'il s'annonce en soufflant dans sa corne de buffle. D'un regard profond, il scrute l'horizon et les villageois qui se sont rassemblés à l'orée du village en réponse au son de la corne ; le père de Saga, Nomebana, et son frère cadet, Kougri, faisant tête au groupe de villageois.

Symboliquement, l'opposition binaire, groupe de villageois, barrant l'accès au village, et Saga, scrutant l'ensemble d'un regard qui questionne (car il pressent qu'un évènement dont il n'a pas eu la connaissance a changé le cours des choses), suggère l'antagonisme qui donne le ton et l'atmosphère du film, sans pour cela éliminer une complémentarité que l'on retrouvera notamment dans la dynamique des corps producteurs de nations. Le doute de Saga devient certitude lorsque son frère Kougri s'avance et annonce que leur père Nomenaba a épousé Nogma, la fiancée de Saga. Nomebana, se justifiant du droit inaliénable que concède la tradition au père et au chef de village, Saga n'a pas d'autre choix que celui d'accepter les faits. Néanmoins, il se détourne et entreprend de contourner le village étirant avec lui le point final qui clôturait une histoire dont le père s'était approprié l'énoncé. Si l'on tente de lire la nation telle qu'elle s'exprime dans l'espace circonscrit du village (car il est entouré d'un mur en banco)<sup>33</sup> on pourrait l'interpréter comme une représentation de la nation traditionnelle d'origine africaine (mossi) dans le cas du Burkina, interprétation sur laquelle je reviendrai en détail ultérieurement. Par son acte de détournement, non seulement Saga se rend coupable d'une faute gravissime que l'on peut comparer à la transgression d'une loi

---

<sup>33</sup> En Afrique, le banco est un matériau de construction traditionnel, sorte de pisé constitué de terre glaise et extrêmement sensible à l'érosion.

divine, un quasi acte d'hybris, celle de la tradition des pères, mais il rompt aussi la filiation. Mais comment l'acte de déviance commis par Saga devient-il révolutionnaire et comment permet-il de créer une analogie entre la nation révolutionnaire et la figure transgressive qu'il incarne ?

Si par son acte de défi, Saga adopte une position anormale ; une position de l'être exceptionnel qui le distingue de la multiplicité qui constitue une totalité, c'est que l'étendue sahélienne/espace lisse sur lequel est ancré le village du père/espace strié, lui permet d'échapper à la polis qu'impose la structure enclose du village. En effet, le nomos, illustré par l'espace nomade de l'étendue sahélienne prend, selon Deleuze et Guattari,

la consistance d'un ensemble flou, c'est en ce sens qu'il s'oppose à la loi, ou à la polis, comme un arrière pays [...] Où une étendue vague autour d'une cité. L'espace sédentaire est strié par des murs, des clôtures et des chemins entre les clôtures, tandis que l'espace nomade est lisse, seulement marqués par des traits qui s'effacent et se déplacent avec le trajet. (Mille Plateaux 472)

De ce fait, en s'éloignant du village par un des sentiers tracé par l'arbitraire du temps et du moment, dépendant dès lors du flux isotropique,<sup>34</sup> qui caractérise un espace non cartographié et non balisé, Saga s'engage sur la voie d'un devenir-révolutionnaire. Il serait toutefois vain que le processus du devenir se trouve constamment happé par l'effet rhizomique de l'éclatement incontrôlé de fragments spatiaux pris dans le flux isotropique d'un procédé physique. Pour que la révolution

---

<sup>34</sup> Lorsque Westphal aborde la notion du temps et de l'espace qui investissent un plan commun, il mentionne deux phénomènes opposés qui caractériseraient l'approche de la notion d'espace : l'isotopie et l'isotropie qu'il ne faut pas confondre. En effet, et rappelant les propos d'Henry Lefebvre, l'isotopie est la caractéristique de l'espace géométrique défini par Euclide, l'espace égal en toutes ses parties, étale, analogique alors que l'isotropie est le propre d'un espace objet de mouvements, de tensions, qu'aucun ordre supérieur ne vient assujettir à une hiérarchie (65).

s'installe, il faut que le devenir butte sur un point de conjonction ou de disjonction qui serait un acte de volonté de la part d'un sujet ne répondant plus à l'interpellation, d'instaurer un nouvel ordre. Devenir est après tout le fait d'être engagé dans un processus évolutif devant aboutir à un changement d'état, tel que nous le décrit le Trésor. Cependant, écrivent Deleuze et Guattari, « [d]evenir n'est pas une évolution, du moins une évolution par descendance et filiation. Le devenir ne produit rien par filiation, toute filiation serait imaginaire. Le devenir est toujours d'un autre ordre que celui de la filiation. Il est de l'alliance » (Mille plateaux 297).

Il peut paraître alors contradictoire d'établir un point de conjonction ou de disjonction dans un espace nomade que je viens de décrire comme imperméable à toute hiérarchie quelle qu'elle soit. Cependant, l'espace lisse que représente l'étendue sahéenne non cartographiée n'exclut pas l'existence d'espaces en partie striés, dans l'espace infini ouvert, mais dont les déterminations seraient définies par une géométrie de l'ouverture plutôt que de la fermeture. Si l'on considère les différentes variabilités de l'étymon grec *nomos* (d'où émerge *nomade*), substantif du verbe *nemein*, il signifie tout à la fois « distribuer, partager, diviser » et « faire paître, posséder, administrer, etc. » De ce fait, les nomades, en faisant paître, prennent possession du et partage le territoire infini et ouvert, qu'ils cartographient momentanément au cours de leurs pérégrinations faisant de cet espace-minute, un espace également strié. Deleuze et Guattari font par ailleurs une distinction majeure entre le lisse et le strié qui selon eux, se traduit des deux manières suivante :

Par le rapport inverse du point et de la ligne (la ligne entre 2 points = espace strié), (le point entre deux lignes = espace lisse). En second lieu, par la nature de la ligne (lisse-directionnelle, intervalles ouverts) qui caractériserait l'espace lisse et (striée-dimensionnelle, intervalles

fermes) qui caractériserait l'espace strié. [...] Dans l'espace strié on ferme une surface, et on la repartit suivant des intervalles déterminés, d'après des coupures désignées, dans le lisse, on se distribue sur un espace ouvert d'avoir des fréquences et le long des parcours (logos et nomos). (Mille Plateaux 595)

C'est en marchant à l'aveuglette dans ce jardin entropique qu'est l'univers sahélien vers un devenir révolutionnaire que Saga bifurque sur la trame du temps qui s'interrompt au point de conjonction/disjonction que représente la hutte abandonnée, le point entre deux lignes sur lequel il butte alors qu'il avance vers un ailleurs national possible. Ce point, qui devient par extension l'allégorie de la nation révolutionnaire s'impose comme une renaissance causée par la rupture (le détournement du père et la transgression de la loi). Mais alors, qu'advient-il du point de conjonction/disjonction hutte/nation révolutionnaire qui en tout état de cause semble voué à plier sous la force d'homogénéisation que tout espace au départ hétérogène subit ? Et surtout, comment le lire comme la métaphore de la nation révolutionnaire référentielle (celle du Burkina Faso), elle-même en devenir révolutionnaire alors que son état de toute apparence semble l'avoir condamné à un non devenir. Ce point de disjonction/conjonction que la hutte abandonnée représente est dans un état d'abandon prononcé lorsque Saga la découvre alors qu'il s'éloigne de la concession de son père. Afin de saisir la portée de cette métaphore, il est nécessaire de situer l'état de la nation au moment de l'accession au pouvoir par le régime révolutionnaire mené par Sankara.

Il faut savoir que dans le contexte socio-historique du Burkina Faso (Haute-Volta) avant l'accession au pouvoir du régime révolutionnaire et depuis son avènement, résultat de l'indépendance de la Haute-Volta (1960), l'État-nation a été

tout d'abord mal reçu par une société réfractaire à l'imposition d'un système étatique postcolonial importé et dont les responsables avaient sous-estimé l'impact. Richard Banegas l'explique en ces termes dans Insoumissions populaires et révolution au Burkina Faso (1993), alors qu'il détaille les difficultés d'inscription de la société burkinabè nouvellement indépendante et nationalisée en termes européens :

Problème de taille pour un État postcolonial qui se construit face à des sociétés ayant conservé leurs propres systèmes d'organisation, lignagers, villageois ou étatiques. Ces organisations politiques qui lui sont antérieures, ont aussi plus de prise réelle sur la société. Aussi l'État a-t-il dû sans cesse compter avec elles dans sa construction hégémonique en les y inscrivant de force ou en composant avec elles. Tel fut, depuis l'indépendance, le dilemme posé à un Etat tantôt « crispé », tantôt « débonnaire ». (4)

Lorsque Banegas fait référence à certaines sociétés ayant conservé leurs propres systèmes, il fait notamment référence au groupe ethnique majoritaire mossi et à sa puissante chefferie. En effet, depuis la création du premier gouvernement postcolonial de Haute-Volta, dirigé par Maurice Yaméogo, en passant par le général Lamizana jusqu'à la Révolution démocratique et populaire (RDP) menée par Thomas Sankara, les gouvernements successifs n'ont eu de cesse de négocier avec les pouvoirs traditionnels, devant souvent entretenir des relations clientélistes avec ces derniers pour pouvoir maintenir un simulacre de gouvernement qui caractérisent l'État-nation selon le modèle européen. Par un processus de déplacement sémantique (espace réel/nation révolutionnaire → espace fictionnel/la hutte abandonnée) on peut interroger le texte filmique pour en dégager les significations socio-politiques. D'après Florence Paravy dans L'espace dans le roman africain francophone contemporain (1970-1990) (1999), l'espace signifiant



« réel/nation révolutionnaire »<sup>35</sup> se met alors au service de l'écriture poétique, qui révèle à son tour un imaginaire spatial spécifique et fait surgir un signifié second « fiction-hutte/représentation de la nation révolutionnaire sankariste »<sup>36</sup> (11). De cette mise en abyme de la réalité dans la fiction se crée des lignes de communications et de frictions inter spatia ; lignes de fuites interrompues dans leur traversée des espaces respectifs et des corps qui les habitent.<sup>37</sup> En effet, dans le cas de Saga, l'espace nomade (lisse et hétérogène) dans lequel il évolue (l'étendue sahélienne) n'en est pas moins sédentarisé (strié et homogène) par le point de jonction/disjonction hutte sur lequel il bifurque. Cependant, l'homogénéisation spatiale de cette dernière ne s'opère que sous l'effet de la chute du corps-Saga en devenant révolutionnaire. Certes, nous disent Deleuze et Guattari : « L'espace lisse est en permanence menacé par le striage, « [e]t la distinction entre lisse et strié finit par devenir tenue » (Mille Plateaux 69). Mais le striage de l'espace-hutte est localisé au point de chute de Saga, dépourvu de limites physiques telles que murs et clôtures, contrairement à l'espace-village du père qu'un mur sépare de l'étendue.

### **Le village : L'espace national Mossi**

Comme le précise plus haut Laplantine, la nation est plus qu'une entité ou une catégorie sociopolitique gérée par un état et servant à délimiter un territoire géographique. En la nommant et en lui attribuant des qualités intrinsèques on

---

<sup>35</sup> Mon emphase.

<sup>36</sup> Mon emphase.

<sup>37</sup> Comme cité par Paravy, et selon Pinchemel dans La face de la terre (1988), « [L]'espace n'est pas ordonné objectivement par rapport aux points cardinaux, mais subjectivement par rapport à deux axes orthogonaux dont le recoupement passe par notre corps » (6).

l'essentialise, elle devient sujet, elle « est », d'après certains critères intériorisés par ceux qui la constituent et manifestent leur attachement à l'idéal qu'elle représente. De ce fait, la nation n'est plus seulement une « chose » qu'on désigne indifféremment ; elle devient un phénomène identitaire, elle devient mienne « mon pays », « ma patrie ». Puis, dans un procédé de multiplication et sous le poids des lois de la conjugaison elle devient un phénomène collectif, « notre » pays, « notre » patrie de l'étymologie latine pater (père), rattachant ainsi aux origines de la terre (du territoire). La transition de la première personne du singulier à la première personne du pluriel est capitale car elle renforce le sentiment d'appartenance et cristallise le rapport à la totalité. Dans Scènes et doctrines du nationalisme (1902), Barrès écrit, « [P]our nous la patrie, c'est le sol des ancêtres, c'est la terre de nos morts » (67).

La déclaration de Barrès est explicite car elle met l'accent sur deux aspects clés de la problématique nationale, d'une part l'aspect identitaire collectif « pour nous » et « nos morts » et d'autre part l'aspect temporel auquel elle est rattachée (le temps de nos ancêtres). En effet, si le présent est un phénomène variable ; pour Barrès, cela ne semble pas avoir d'implication sur l'idée de nation qui elle, semble immuable de part son attachement au passé. Elle n'existerait que par les ancêtres attachés inexorablement à la terre du présent. Si de nos jours, cette perspective de la nation dans son intégralité est quelque peu datée, en revanche – l'attachement au territoire – est encore déterminant en ce qui concerne les nations européennes. Quant aux nations anciennement colonisées, comme le Burkina Faso, la dimension temporelle et l'attachement au passé est critique, car comme je l'ai expliqué

précédemment, une formation sociale et politique que l'on distingue comme nation existait déjà en région sahélienne avant l'imposition de l'État-nation (version importée), ce que Balibar compare à un état « pré-national » à l'État-nation. Même si le dépassement de la solidarité tribale, suite à l'intervention coloniale, a, comme l'indiqué Kipré précédemment, ralenti le processus d'expansion d'un État-nation au sens large, c'est-à-dire à l'échelle sahélienne, cela n'a pas empêché les populations diverses qui le constituait de perpétuer un système équivalent mais localisé. L'espace national Mossi c'est donc constitué en entité étatique nationale.

Dans Tilai, le village du père de Saga représente une plateforme paradoxale où se constitue l'idée de nation traditionnelle (mossi) : il est un lieu ambivalent, à la fois espace nourricier et espace asphyxiant. L'espace village du père de Saga me semble capital car il est le point de départ qui oriente l'économie narrative filmique. Pour Nomenaba, le père de Saga, et pour une partie des villageois, dont les modes de rapports humains sont gérés par des codes culturels ancestraux, le village est espace nourricier, pour l'autre partie, il est un espace asphyxiant, ce dont me m'expliquerai plus en détails ultérieurement. Nomenaba adopte d'une certaine manière une méthode qualitative pour interpréter et évaluer la valeur d'un style de vie lié à la tradition ; une valeur selon lui bien fondée, parce que justifiée par la doxa traditionnaliste. Son attitude dogmatique freine toute possibilité de changement. Nomenaba ne questionne pas l'histoire, il en est son historien, non pas celui qui l'a rédigé, mais celui qui raconte certains aspects d'un passé à multiples facettes.

La métaphore de l'histoire mossi d'où émerge la tradition explique par ailleurs le peu de fiabilité qu'elle représente. Michel Izard écrit :

C'est donc seulement sur des traditions à forme libre que peut se fonder l'information historique. [...] Les Moose (Mossi) ont une définition précise de la tradition : ce qu'on est « né-trouver » (*rogem miki*)<sup>38</sup>. La tradition « est », et il n'y a rien d'autre à en dire, sinon qu'il faut la laisser « dire » depuis un « lieu » d'énonciation exempt d'énonciateur<sup>39</sup>. Pour qui entreprend d'en explorer le contenu, la tradition apparaît comme une sorte d'inépuisable gisement de paroles sans cesse en attente d'être exploité. (17)

Il est nécessaire de préciser que si Michel Izard signale que la transmission de la tradition selon les Mossi ne requiert pas les talents d'un passer d'histoire tel que le griot traditionnellement connu dans toute l'Afrique de l'Ouest pour transmettre les origines d'un peuple ou d'une dynastie ; chez les Mossi, elle est de toute évidence transmise par un autre intermédiaire qui se charge de communiquer et perpétuer la tradition sous forme d'énoncés oraux, puisque l'histoire du Moogo (royaume mossi) est perpétuée selon la tradition orale. L'intermédiaire chargé de la tâche délicate de transmettre l'histoire de la fondation est en général réservé au chef d'un village car chez les Mossi, chaque village a son histoire comme l'explique Bruyer dans son essai « Penser l'histoire selon les Moose, hiérarchie, relations et territoires » (2003) : « Chaque village constitue une unité différentielle et porte un nom, qui lui fût attribué lors de sa fondation » (167). Cependant, si le chef est le principal énonciateur de l'histoire des origines, cette responsabilité incombe parfois mais rarement aussi aux villageois, qui la connaissent plus qu'ils ne la racontent, comme le décrit Bruyer : « Les principaux détails de la fondation du village sont gardés en

---

<sup>38</sup> Selon la définition d'Izard, *rogem* (en Mooré) signifie « naissance », mais aussi « postérité » et « parente », et *miki* « s'apercevoir de », « constater que ».

<sup>39</sup> Dans le pays sans griots qu'est le Moogo (le pays des Moose/Mossi), la poésie épique est inconnue, et ce que l'on pourrait appeler la poésie historique n'offre qu'un contenu très pauvre (Izard 14).

mémoire par les habitants de l'endroit qui les rapportent sous la forme d'une histoire appelée yelle (pluriel : yella)<sup>40</sup> » (167).

Cependant, il est important de garder à l'esprit que les histoires de fondation de chaque village mossi est lié à une unité de lieu spécifique en fonction du territoire qu'il occupe, alors que l'histoire des origines mossi en tant que société est commune et émerge du yelle originaire, l'histoire de la princesse Yennega.<sup>41</sup> Ceci est important car c'est d'abord le territoire qui définit les relations de pouvoir entre père et fils et

---

<sup>40</sup> Selon l'explication de Bruyer, « [l]e yelle désigne dans le langage courant toutes les sortes de « problèmes » ou « conflits » existant entre parents ou amis. Dans le contexte de la fondation, le yelle est une narration qui rapporte comment le « problème » d'origine fût surmonté, et prévoit, dès l'instant où l'on fonde un lieu, l'arrivée d'autres problèmes (héritage du pouvoir, affaires de mariage...). En ce sens, le yelle est un récit différent des autres. Par exemple le conte (solem) qui s'énonce selon une formulation plus ou moins précise. La devise de chef, simple phrase, suscite la réflexion, elle contient aussi une morale, mais son analyse reste toujours difficile ; elle caractérise la pensée de l'énonciateur. Le yelle au contraire est une narration de faits anciens reconnus vrais. De plus, il renvoie à une temporalité et à un espace particulier ; c'est une « histoire de fondation », dont la construction de l'espace semble plus importante que celle du temps où se déroulent les événements rapportés. Enfin le yelle est porteur de valeurs » (167).

<sup>41</sup> La première des histoires yelle, celle que nul n'ignore en pays moaga (pays des Mossi), débute avec le brusque départ de la princesse Yennega hors de l'habitation de son père, un roi du Nord Ghana actuel. Yennega, que le père n'a nullement désiré voir mariée, se trouve contrainte de fuir celui-ci et de partir seul à la recherche d'un partenaire. Elle fait connaissance de Rialé, un chasseur, issu d'une société étrangère à la sienne. L'aboutissement du périple effectué par Yennega est finalement un mariage par rapt. De cette union va naître un fils, Ouédraogo, qui à l'âge adulte va constituer le premier territoire moaga. Autrement dit, le premier des couples moose (mossi) unit deux étrangers l'un à l'autre, et la première relation de filiation est issue d'un mariage non classique. C'est dans la brousse, lieu non habité, non localisé, que s'effectuent toutes ces actions. Dans cette histoire, qui rapporte comment deux êtres aussi différents deviennent mari et femme et préparent une lignée de conquérants, il n'est pas question de territoire, mais de relations. En ce sens, elle n'est pas une histoire de fondation comme nous l'entendons car chacun des gestes accomplis par la femme sont autant d'éléments qui mettent en place une nouvelle société. Ce yelle est donc exclusivement orienté vers l'avenir. Il est à l'opposé des autres, qui incitent les membres de la communauté à se retourner vers leur passé (Bruyer 169).

non la société. En ce sens « La relation père/fils et celle aîné/cadet sont fondatrices de terroir, mais non de société. Le fils quitte la maison de son père pour se rendre dans un lieu vierge, où il devient « chef ». Mais il demeure soumis à son père, représentant d'une chefferie plus puissante que la sienne » (Bruyer 166).

Nomenaba et le village incarnent donc la nation mossi d'après les préceptes précédents et dont le fonctionnement est basé sur l'origine de la fondation et de la tradition des Mossi ; Nomenaba et le village en sont la source immuable, la preuve de la continuité de cette dernière. L'histoire des nations, écrit Balibar dans Race, nation, classe : Les identités ambiguës (1988), nous est toujours présentée dans la forme d'un récit qui leur attribue la continuité d'un sujet :

La formation de la nation apparaît ainsi, comme l'accomplissement d'un « projet » séculaire, marqué d'étapes et de prises de consciences que les partis pris des historiens feront apparaître comme plus ou moins décisives [par exemple] ou placer les origines de la France ? aux ancêtres les Gaulois ? à la monarchie capétienne ? à la révolution de 89 ? etc. mais qui de toute façon s'inscrivent dans un schéma identique : celui de la manifestation de soi de la personnalité nationale. Une telle représentation constitue certes une illusion rétrospective, mais elle traduit aussi des réalités institutionnelles contraignantes. L'illusion est double. Elle consiste à croire que les générations qui se succèdent pendant des siècles sur un territoire approximativement stable, sous une désignation approximativement univoque, se sent transmis une substance invariante. (117)

En tant que matrice, l'espace village dans Tilai contredit le stéréotype du village africain tel qu'il apparaît fréquemment dans le cinéma africain, c'est-à-dire un lieu idéalisé, ce que Mathurin Songossaye nomme dans son ouvrage Les figures spatio-temporelles dans le roman africain subsaharien anglophone et francophone (2005) « le village fantasmé ». Selon lui, « [m]ême dans les œuvres qui font état du malaise social de l'Afrique postcoloniale, le village (dans le domaine de la littérature) n'a pas

cessé d'être considéré par de nombreux personnages comme cadre de vie idéale » (52). Dans Cinéma d'Afrique noire francophone : l'Espace miroir (1989), l'avis d'André Gardies semble corrélérer avec le précédent : « Le village [...] conformément à la tradition sera le lieu du respect : des coutumes, des principes moraux, de l'autorité, des valeurs culturelles. Du Sahel à l'équateur, en dépit de quelques variantes, cette figuration se retrouve avec une surprenante constance » (34). D'un point de vue général, la temporalité du lieu village est souvent mythifiée et plonge le spectateur dans une Afrique détemporalisée, impossible à localiser donc intouchable, inaccessible et sans histoire pour celui qui la contemple sans repère. Se trouvant sous anesthésie temporelle, le village ne peut-être qu'idyllique. Mais peut-on vivre sans histoire ?

Dans Tilaj, cette volonté de détemporalisation est toujours présente, mais elle semble être exprimée à des fins opposées, c'est-à-dire avec une intention du réalisateur de démythifier le pouvoir de la tradition qui ne peut être justifié à cause de son caractère arbitraire. Rien n'existe dans le vide et même si l'histoire est repérable selon des perceptions multiples, aucune histoire ne peut justifier, ni la tradition, ni l'existence d'un concept tel que celui de la nation originaire. Ouédraogo dans sa transposition du village africain type parle au spectateur et sait qu'il n'est pas dupe. Il est d'usage que l'au dehors du village africain idéalisé soit traditionnellement interprété négativement et la ville par exemple et tout ce qui s'impose verticalement sont souvent contrastés à l'horizontalité de certains lieux qui inspirent la sérénité. Gardies, élaborant la portée du stéréotype dans le cinéma africain quant aux lieux, suggère que cette opposition verticalité/horizontalité est

souvent mise en avant pour illustrer la confrontation de l'avant et de l'après ; il faut comprendre, opposition de la tradition et du moderne, de la ville et du village, donc par extension du bien et du mal, le bien étant par déduction lié à l'avant, à la tradition et au village. Gardies, l'explique de la manière suivante :

Ainsi il [le stéréotype] propose (impose ?) quelques constantes dans la représentation de l'espace. L'opposition « ville/village » passera, le plus souvent, au plan iconique, par l'opposition entre la verticalité et l'horizontalité. La ville sera signifiée par l'élévation. Dans *Ayouma*, par exemple, de longs travellings s'attarderont avec une nette complaisance sur les buildings qui se dressent en front de mer. Libreville se symbolise par sa verticalité. A l'inverse les villages se caractériseront par l'étalement au sol de leurs cases et maisons basses. Djeli (avec les vues inaugurales du Plateau d'Abidjan), Borom Sarret (avec une contre-plongée expressive sur un grand immeuble), recourent, comme bien d'autres encore, à cette « verticalisation » de l'espace citadin, qui contraste avec l'horizontalité villageoise. (34)

Dans *Tilai*, la constante du stéréotype que mentionne Gardies est toujours présente, sauf que contrairement à la tendance oppositionnelle récurrente espace citadin/espace rural que l'on retrouve dans le cinéma africain, l'antinomie repose sur l'opposition falaise/village.

En effet, lorsque Saga revient au village, il s'annonce du haut de la falaise qui le surplombe. Ici même dans cette scène, le stéréotype tel qu'expliqué par Gardies perd de sa force malgré la contre-plongée sur le village du haut de la falaise qui démarque spatialement la verticalité de l'horizontalité. Dans *Tilai*, et contrairement à la pratique commune, l'effet de disjonction n'est pas créé par le déplacement de corps entre un espace surélevé et un espace horizontal comme dans *Borom Sarret* par exemple ou la disjonction est marquée par les allées et venues d'un charretier entre les quartiers pauvres jonchés de bicoques et le quartier occidental, moderne et huppé du *Plateau d'Abidjan*. Dans *Tilai*, la démarcation spatiale



verticalité/horizontalité est créée acoustiquement par le son de la corne dans laquelle souffle Saga du haut de la falaise pour annoncer son retour. Mais je reviendrai ultérieurement sur la notion de déplacement en relation au glissement sémantique engendré par le son pour revenir à nouveau sur l'espace village en tant que site communément idéalisé.

Dans l'illustration pastorale de la sérénité africaine que représente le village africain typique, seule, la surface du silence se voit parfois ridé par le cri d'enfants qui jouent, le pilonnage des femmes écrasant le mil ou le hennissement d'un âne dont un petit coup de fouet furtif brise soudainement son effort de résistance à l'ordre d'avancer. En contraste, dans le village de Tilai, la surface du silence se froisse sous les fréquentes injonctions du père, du chef ; les contestations des parents atterrés par les questions d'une enfant qui, en réaction à l'injustice que subit sa sœur Nogma (la fiancée de Saga et nouvelle femme de Nomebana) demande pourquoi l'injustice de la vie doit être acceptée sans sourciller parce qu'un vieillard à l'esprit obtus en a décidé ainsi. Dans ce sens, la stéréotypie proposée par Gardies s'affaiblit doublement car dans le cas présent, le bas ne représente plus l'espace de l'éternel idéal africain, la nation traditionnelle idéale, mais au contraire un espace rétrograde et réfractaire à tout changement, qu'il faut recontextualiser. Si l'on fait une analogie avec l'État-nation traditionnel mossi, le village nous donne, par l'entremise de Nomenaba un point de vue figé où s'organise une société sans espoir d'évolution pour tous ceux qui la constituent. Quant au haut, il suggère, en partie à cause de l'arrivée de Saga et l'annonce acoustique de son arrivée des bords de la falaise, une possibilité d'ouverture.

Dans Tilai, une disjonction s'opère et conteste la stéréotypie du village africain « fantasmé », lorsque le jugement des valeurs du père est soumis à l'appréciation axiologique de Saga. En opposition au corps-sans-organes de Deleuze et Guattari, le village dans Tilai se présente comme un corps organisé dans le sens strict du terme mais aussi dans le sens Deleuzien de celui-ci, c'est-à-dire comme une entité organique stabilisée sous la forme d'un organisme dont l'organe vital, le cœur, serait Nomenaba, le chef des Mossi. Comme tout organisme, structuré de manière fonctionnelle, le village circonscrit l'espace mètrisé par la tradition et les lois ancestrales. Cerné par un mur qui encercle le lieu, le village se transpose en village racine et tout comme l'arbre de Deleuze et Guattari, fixe un point d'ordre, sans ligne, sans prolifération possible, tout au moins semble-t-il sauf si le regard veut bien s'arrêter sur les cassures, brisures du mur en banco qui rompent la continuité du cercle mural. Cette observation peut sans doute suggérer une impossibilité d'expansion, d'ouverture (malgré les fissures du mur d'encerclement de l'espace).

L'arbre est sans doute filiation comme l'affirme Deleuze et Guattari, certes, et il serait difficile de nier cette évidence puisque Nomenaba se retourne vers le passé, vers les ancêtres, l'héritage culturel pour justifier l'existence de « son » peuple (ethnie) par la filiation. Si l'espace isotopique du village, symbole de la nation-racine semble figé dans le temps et dans le non-devenir par un mur qui empêche toute prolifération de lignes de fuite, il est possible de discerner une possibilité d'échapper à l'encerclement, pour ceux qui, pris dans les fibres organiques de la structure village, sont désireux de s'en extirper. Les fissures des murs et les espaces ouverts du cercle de terre séchée sont les seuils à la fois franchissables et

infranchissables, un appel à la transgression en tant que frontière poreuse.

Westphal se base sur la perception du seuil telle que les Romains la percevaient pour interpréter la transgression.<sup>42</sup> Il explique que pour les Romains,

[i]l se serait agi d'examiner ce qui se déploie au-delà du seuil, encore que le seuil lui-même fut perçu selon deux angles différents : il était limes-ligne d'arrêt, mais aussi limen-frontière poreuse destinée à être franchie. Le limes était en quelque sorte la frontière entre deux états de choses, l'un admis et donc existant, l'autre délaissés [...] Et donc officiellement inexistant. (73)

Au delà des frontières-poreuses (fissures murales), le délaissé soit le non-existant,

l'hors-texte village, ne l'ait que du point de vue de Nomenaba et d'une partie des villageois qui, comme les parents de la fiancée de Nogma vouent un attachement inconditionnel aux valeurs ancestrales ; figés dans un ordre social inébranlable.

Pour l'autre partie dont la sœur de Nogma et Koudpoko la première femme de Nomenaba, il en est autrement ; l'espace village se dessine comme un point carcéral duquel il faut s'échapper, que ce soit physiquement ou mentalement.

### **Déplacement de Saga et déterritorialisation nationale**

La manière dont Saga annonce son arrivée, dirons-nous d'un point de vue « vertical », me paraît importante dans le sens où dans la tradition des Mossi, quelque soit la dynastie à laquelle ils appartiennent – une dynastie mossi est en principe liée à un territoire particulier – l'utilisation de l'instrument de musique,

---

<sup>42</sup> Le dictionnaire étymologique de la langue française d'Oscar Bloch et W. von Wartburg (1964) en donne la définition suivante : « 1174. Empr. Des mots du lat. eccl, transgressor, transgressio (qui existe déjà en lat. class., mais seulement au sens d' « action de franchir un lieu » (de transgredi « passer, franchir »). – Dér. : transgresser, 1393, d'après le lat. transgressus, part, passé de transgredi, cf. transgressa lex « la loi transgressée » en lat. eccl. » (645).

plus particulièrement le pendega<sup>43</sup>, le ruduga<sup>44</sup> et le bendre<sup>45</sup> sont utilisés par les rhapsodes royaux pour perpétuer l'histoire du Moogo (du royaume mossi) à l'occasion d'une cérémonie annuelle particulière qui inaugure le début de l'année Moaga comme l'explique Izard :

Dans le Yatenga<sup>46</sup>, les rhapsodes royaux ou pendese psalmodient les noms-devises des rois, les noms de leurs mères, ceux des commandements locaux reçus par leurs fils. [...] A la cour, les pendese n'apparaissent qu'en une unique circonstance annuelle, pour les fêtes qui marquent le début de l'année moaga ; ce sont des ritualistes bien plus que des archivistes. On peut dire autant des tambourinaires appelés benda, qui, à l'occasion des cérémonies royales et des nominations de chefs, rappellent certes les noms-devises des rois et font entendre pour la première fois les noms de guerre des nouveaux chefs, mais surtout jouent un rôle fondamental d'ordonnateurs des grandes manifestations publiques de la royauté, dont ils ponctuent les diverses phrases. C'est sur l'injonction du chef des benda (le bend naaba) que le roi s'avance, s'assied, parle, accomplit tel ou tel geste, se lève, se retire. Dans la mesure où le bendre (l'instrument) est le support d'un « langage » sonore (tambouriné), fait d'une suite non-aléatoire de messages à forme fixe, on est tenté de penser que la transmission des messages relève de la reproduction à l'identique tout en sachant bien que tel n'est pas le cas, la répétition à l'infini de la transmission ayant sur le contenu des messages un effet de déperdition d'information par altération ou oblitération. (15-16)

En utilisant le son de la corne pour annoncer l'arrivée au village de Saga, Idrissa Ouédraogo renforce l'idée de transgression que l'on perçoit dans cette scène. Ce n'est en effet pas sur l'injonction d'un bend naaba que le roi (chef du village/père de Saga) sort du village et s'avance vers Saga en tête du groupe de villageois, mais sous l'injonction du son émis par la corne de Saga du haut de la falaise.

---

<sup>43</sup> Instrument à corde pincée qui désigne aussi l'instrumentiste (plur. Pendese).

<sup>44</sup> Instrument à corde et à archet qui désigne aussi l'instrumentiste (plur. Ruduse).

<sup>45</sup> Instrument à percussion (tam-tam) (plur. Bendra).

<sup>46</sup> Une des provinces du Burkina Faso essentiellement Mossi.

Cet acte seul, transpose les rôles, de sorte que Saga, se trouve, par la magie du son, métamorphosé en rhapsode royal (pendese) mais qui, au lieu de psalmodier les noms-devise des rois, des mères, etc. perpétuant ainsi l'histoire de la fondation des Mossi, liée au territoire ; destitue le père, et de son statut de roi/chef/père et du droit à la continuité de ce dernier puisque Saga s'impose comme une figure révolutionnaire prête à défier l'autorité du père, donc de la loi mossi. Cette production de sens sonore symbolise donc un double changement tout d'abord d'ordre temporel puisque si l'on considère Saga dans sa transposition en rhapsode royal, il inaugure le début d'une nouvelle année moaga, donc d'un nouveau cycle temporel et ensuite un changement territorial par le simple fait que l'histoire mossi propre à chaque village, comme je l'ai expliqué précédemment, prend toute sa considération en fonction de l'occupation d'un territoire déterminé. En effet, le pouvoir du son de l'instrument suggère une prise de pouvoir du discours traditionnel par le fils aîné Saga, qui en ponctue désormais le fil. Nul ne sait d'où revient Saga et nul ne sait où il a vécu et ce qu'il a fait pendant ces deux ans d'absence, mais l'ailleurs qu'il a ramené avec lui et l'espace vacant laissé par deux ans d'histoire qui nous est inconnu laisse supposer un changement radical dans sa communauté qu'il refusera de réintégrer en contournant l'espace village. La bifurcation qu'entreprend Saga représente la rupture entre le passé, la tradition et le présent. Le détour de Saga qui trahit l'héritage culturel peut symboliser une marque de renoncement à l'idée de la nation d'origine (mossi). Sa décision est plus que de la provocation, elle est une forme de rébellion. Saga ne suit plus le mouvement diachronique qui caractérise la nation immuable qui évolue au rythme

d'évènements conjoncturels propre à la nation traditionnelle mossi ; il bifurque sur une ligne de fuite qui le détourne de la nation originelle (mossi).

D'un point de vue rhétorique, Saga personnifie la figure contestatrice du révolutionnaire telle qu'incarnée par le dirigeant central de la révolution sankariste, Sankara. Tout comme Saga, l'exemplifie dans le film par son acte de rébellion, Sankara décida de défier ce qu'il considérait les ennemis du peuple du pays alors encore appelé Haute-Volta. Dans son discours du ralliement de masse à Ouagadougou qu'il prononça le 26 mars 1983, Sankara nomme clairement toutes les factions sociales et politiques qui selon lui sont responsables de l'aviissement et de l'exploitation du peuple voltaïque non seulement par l'impérialisme international mais aussi par ce qui l'avait l'habitude de nommer les forces rétrogrades obscurantistes et ténébreuses. Dans l'ouvrage de Michel Prairie, Sankara explique que

les ennemis du peuple sont à l'intérieur comme à l'extérieur. [...] Ils sont ceux qui se sont enrichis de manière illicite, profitant de leur situation sociale, profitant de leur situation bureaucratique. [...] C'est encore cette fraction de la bourgeoisie qui s'enrichit malhonnêtement par la fraude, par la corruption, par le pourrissement des agents de l'État. [...] Les ennemis du peuple, ce sont également ces forces de l'obscurité, ces forces qui, sous des couverts spirituels, sous des couverts coutumiers, au lieu de servir réellement les intérêts moraux du peuple, au lieu de servir réellement les intérêts sociaux du peuple, sont en train de l'exploiter. Il faut les combattre et nous les combattons. (Thomas Sankara parle 57)

Dans Tilai, le combat contre les forces « féodales » est doublement accentué par la démarche de Saga. Non seulement il enfreint la loi (il l'a transgresse) en refusant de réintégrer le village du père et en questionnant et refusant la décision de ce dernier de prendre sa fiancée Nogma comme seconde épouse, bouleversant ainsi l'éthique

traditionaliste, mais il en accentue la portée en s'éloignant physiquement de la nation traditionnelle symbolisée par le village du père.

Dans la perception de diverses expressions nationales, plus qu'une transgression de l'éthique, le déplacement de Saga suggère une transgression telle que les Romains l'envisageait, c'est-à-dire celle d'un espace physique autre.

« Transgresser veut dire par hubris de son espace pour entrer dans un espace étranger », rappelle François Hartog (dans Westphal 720). Et Westphal de poursuivre : « L'hybris est effraction, car par elle la nature divine et la nature humaine cessent de se démarquer » et selon les termes de Hartog, « cette transgression spatiale est aussi transgression d'un espace divin et agression à l'égard des dieux » (74). Le déplacement de Saga vers l'extérieur revêt une importance majeure dans le sens où cet extérieur n'est pas sans signification. Pour les Mossi il n'est pas juste un espace nomade, vague, incertain, il est l'espace de la brousse, lui-même un espace divin; les déplacements qui y sont fait y sont interprétés de manière précise et ont une connexion directe avec le contexte de la fondation. Selon Bruyer,

tous les déplacements des Moose (Mossi) ne sont pas d'égale importance. Les grands voyages des commerçants à travers le pays par exemple renvoient aux échanges de marchandises et à la circulation de la monnaie. Ceux des femmes à travers la brousse, à leurs relations particulières avec les esprits qui y habitent. Seuls les déplacements des fils de chefs peuvent aboutir à la fondation de nouveaux villages. [...] C'est ce que nous apprennent les yella. (175)

De ce fait, le déplacement de Saga est doublement transgressif ; sa rébellion est à la fois du domaine du profane et du sacré. Elle est profane puisque Saga est sensé resté sous l'autorité du père jusqu'à ce que celui-ci lui permette de créer son propre

village. Néanmoins, Saga, en fils rebelle, prend contrôle d'un territoire que le droit ancestral ne lui a pas accordé. Dans ce sens, Saga en transgressant la décision du père transgresse la loi du groupe, mais en pénétrant l'espace ouvert et nomade de la brousse, il transgresse et transforme l'histoire des origines du peuple Mossi et celle du présent.<sup>47</sup> Sa rébellion et sa transgression sont aussi un sacrilège car en dépit du caractère lisse de l'espace sahélien, la brousse est un lieu sacré métrisé et policé de l'au-delà, par le non-humain que Saga, l'humain, désacralise par son action.

La démarche de Saga s'avère délicate car comme le souligne Westphal : « Leur domaine [celui des Dieux/des non-humains] peut se révéler périlleux, autant que de subvertir les normes du politique » (73). Et de poursuivre que : « L'intervalle est décidément étroit entre action et transgression [...] C'est l'épistrate, marge des déviances tolérées de Deleuze et Guattari » (74). La portée symbolique de la transgression spatiale (physique) de Saga est significative car aujourd'hui, dans le sens moderne du terme, on transgresse une frontière morale plus que physique (territoriale), on viole une limite, une loi, validée par une autorité quelconque, imposée à la version multiple de l'individu qui constitue un ensemble, une société.<sup>48</sup>

---

<sup>47</sup> D'après Bruyer, le déplacement, la fondation, puis la transformation d'espaces en autels de la terre se passent en brousse. Comme elle l'explique : « Le terme Mooré weogo, traduit le plus souvent par « brousse » en français, qualifie aussi bien un lieu non habité par les êtres humains, mais où résident des esprits comme les génies et les esprits des morts, que « l'inconnu » voire « l'incertain ». La brousse est un espace sans limites [...] La brousse octroie aussi des qualités à ceux qui la traversent : elle reçoit la fiancée en fuite et la sépare de sa famille d'origine, elle offre la fécondité aux femmes » (178).

<sup>48</sup> « Au fil des siècles, le sens de la transgressio s'est précisé. En français moderne, la transgression a pris une signification qui s'est affirmée à partir des marges de l'étymon : la transgression consiste à violer une limite morale davantage que physique. On transgresse la loi. Les espaces de transgression ne sont plus ceux des Romains » (Westphal 72).



Cet état de fait nous oblige à considérer l'espace territorial et le discours qui le matérialise, non pas uniquement comme un espace réel, mental (celui de sa représentation) ou social, ce qu'Henri Lefebvre nomme dans La production de l'espace (2000) : le perçu, le conçu et le vécu, mais la convergence des trois qui forme un système spatial qui génère une dialectisation de l'espace.<sup>49</sup> La matérialisation de la triplicité<sup>50</sup> spatiale me ramène à l'individu qui en est le principal géomètre car occulter la relation du corps à l'espace (sacré ou profane) c'est limiter son appréciation à sa représentation mentale donc vaine et figée dans un passé rigide. N'oublions pas que l'espace est aussi espace-temps et qu'en toute logique, il ne peut être asynchrone sans quoi il ne serait qu'espace improductif et indéterritorialisable. Le temps, s'il fut passé et s'il sera futur doit aussi être présent, ce faisant, il est en perpétuel mouvement que des corps déroulent, enroulent, déchirent ou reprisent au fur et à mesure de leurs mouvements en concordance avec des événements que d'autres corps, indépendamment des autres, déroulent, enroulent, etc. à l'insu des premiers.

---

<sup>49</sup> Dans son ouvrage, Henri Lefebvre envisage l'espace non pas seulement comme un lieu sur lequel on peut théoriser philosophiquement sans avoir connaissance du vécu de l'espace concerné. Tout langage, dit-il, se situe dans un espace. Tout discours dit quelque chose sur un espace (des lieux ou ensemble de lieux) ; tout discours parle d'un espace. Il faut distinguer le discours dans l'espace, le discours sur l'espace et le discours de l'espace. Il y a donc entre le langage et l'espace des rapports toujours méconnus. Sans doute n'y a-t-il pas d'espace vrai (ce que postulerait la philosophie classique, ce que postule son prolongement, l'épistémologie et la « scientificité » qu'elle définit). Mais il y a sans doute une vérité de l'espace, qui inclut le mouvement de la théorie critique sans s'y réduire. Dans l'espace, les êtres humains (pourquoi dire « l'homme » ?) ne peuvent s'absenter, ne se laisse pas exclure (155).

<sup>50</sup> Expression empruntée à Lefebvre.

Saga est un de ces corps-mouvant et écrivant (car les corps qui se déplacent laissent des traces sur la page du temps) qui par son déplacement étire l'espace nation traditionnelle ainsi que son discours qui la consolidait dans un temps archaïque, fossilisé par la loi des ancêtres. Même si dans le sable instable du Sahel, les traces s'effacent au bon vouloir du caprice des éléments tel le vent, Saga a repris le fil de l'histoire de la nation d'origine (traditionnelle) en chevauchant sa ligne de fuite dont il dirige désormais (partiellement) l'écoulement ; en ce sens, Saga, dans un processus anamorphosique renverse le discours historique qu'il investit d'une énergie propre. Cependant et symboliquement, le discours que Saga étire affecte plus qu'un contenu historique national qu'il tente de revitaliser et recontextualiser, il affecte une identité « régionale » et « ethnique » dans son « essence », de l'ethnie qui se prétend détentrice des droits sur la nation de part ses origines (les Mossi). Pierre Bourdieu dans Ce que parler veut dire (1982) théorise la lutte pour la définition de l'identité « régionale » ou « ethnique » d'une manière intéressante. Il met l'accent sur l'aspect performatif du discours « régional » donc « ethnique » en focalisant sur différents aspects communicatifs d'un groupe, notamment la langue, le dialecte ou l'accent et leur rapport au pouvoir.<sup>51</sup> En s'inspirant du travail d'Emile Benveniste sur la question, Bourdieu élabore de la façon qui suit :

L'étymologie du mot région (regio) telle que la décrit Emile Benveniste conduit au principe de la di-vision, acte magique, c'est-à-

---

<sup>51</sup> Bourdieu explique que la langue, le dialecte ou l'accent ont, « le pouvoir de faire voir et de faire croire, de faire connaître et de faire reconnaître, d'imposer la définition légitime des divisions du monde social et, par la, de faire et de défaire des groupes : elles ont en effet pour enjeu le pouvoir d'imposer une vision du monde social à travers des principes de di-vision qui, lorsqu'ils s'imposent à l'ensemble d'un groupe, font le sens et le consensus sur le sens, et en particulier sur l'identité du groupe, qui fait la réalité de l'unité et de l'identité du groupe » (137).

dire proprement social, de diacrisis qui introduit par décret une discontinuité décisive dans la continuité naturelle (entre les régions de l'espace mais aussi entre les âges, les sexes, etc.). Regere fines, l'acte qui consiste à « tracer en lignes droites les frontières », à séparer « l'intérieur et l'extérieur, le royaume du sacré et le royaume du profane, le territoire national et le territoire étranger », est un acte religieux accompli par le personnage investi de la plus haute autorité, le rex, chargé de regere sacra, de fixer les règles qui produisent à l'existence ce qu'elles édictent, de parler avec l'autorité, de pré-dire au sens d'appeler à l'être, par un dire exécutoire, ce que l'on dit, de faire advenir l'avenir que l'on énonce. (137)

Si l'approche de Bourdieu focalise essentiellement sur la force de la représentation par le langage parlé, cette « technique » d'imposition du pouvoir par ce moyen communicatif peut aisément se transposer à une autre « technique », celle du pouvoir par le langage culturel et celui que le corps génère par ses déplacements dans les espaces qu'il occupe, quitte, transgresse, viole, investit, etc. sous toutes ses formes (réelles, conçues et perçues).

### **Production nationale : Pouvoir du langage culturel/Pouvoir discursif de la mouvance corporelle.**

Représenter est connaître (supposément) l'espace que l'on parcourt mentalement si l'on tient compte de ses deux espaces concomitants auquel il est attaché c'est-à-dire le réel et le social. Cependant, examiner les lieux comme le village de Nomenaba (symbole de la nation traditionnelle mossi) dans sa triplicité spatiale ainsi que la hutte (symbole de la nation révolutionnaire) que Saga va produire plus que se l'approprier, serait limiter le développement de la réflexion sur l'État-nation à ses différentes formes de représentations. Ce serait en somme examiner un produit fini duquel on aurait écarté les agents de production. Or, même si un espace-produit (ici le produit État-nation) paraît s'auto-suffire parfois, on ne

peut le contenir dans un étau qui ne résisterait de toute façon pas aux forces du devenir autre comme l'exprime fort bien Lefebvre dans la citation qui suit, en comparant deux approches philosophiques opposées sur la question de la problématique de la spatialité :

L'espace nietzschéen n'a plus rien de commun avec l'espace hégélien, produit et résidu du temps historique. « Je crois à l'espace absolu qui est le substrat de la force, la délimite, la modèle ». L'espace cosmique contient de l'énergie, des forces et en procède. Comme l'espace terrestre et social. Où est l'espace est l'être. (30)

Je serais tentée de concourir à appuyer la thèse de l'être producteur d'espace qui, dans le cas de l'être Saga, se traduirait par sa contamination du corps à l'environnement dans un procédé haptique, dans le sens où c'est au contact physique de son corps avec l'espace que ce dernier réagit.

N'oublions pas que les espaces que je circonscris ici présent sont aussi ceux liés à la terre, donc par définition, ce sont aussi des territoires dont le suffixe renvoie comme l'explique Jérôme Monnet dans son article « Le territoire réticulaire » (2010), « [à] l'endroit où se passe l'action ou l'instrument servant à accomplir l'action : le territoire est donc étymologiquement à la rencontre de la matière et de l'action, de l'objet agi et du sujet agissant » (Anthropos 3). Au début du film par exemple, le village du père semble plongé dans une quiétude que rien ne peut perturber jusqu'à ce que Saga apparaisse au sommet du monticule rocheux surplombant le village. Le premier effet contaminant du corps-Saga sur l'espace premier (le village du père) se produit par l'effleurement du son de la corne de Saga sur les lieux qui les enveloppe.

Dès lors, Saga devient le lien analogique entre tous les autres espaces environnants puisque dans le texte filmique, il est pris en flagrant délit de territorialisation<sup>52</sup> et pas seulement de tentative d'affirmation d'un territoire qu'il prétend attacher à un espace physique particulier. Dans le cas présent, le déplacement du corps de Saga entre l'espace-village du père qu'il a dépolitisé par son action-transgression et les autres espaces (la hutte et le village où vit sa tante chez qui il va se réfugier avec Nogma) peut se transposer dans le réel en un mouvement sociopolitique guidé par une idéologie particulière qui le pousse à territorialiser et donc re-politiser l'espace national dans un processus de recontextualisation pour le bien et au nom d'un peuple, le sien. Le corps-Saga dans sa mouvance devient corps-signe politique, il est à la fois sujet et objet symbolisé ; il est celui par qui la révolution nationale se produit mais aussi la nation révolutionnaire elle-même. Le corps symbolique Saga se transforme en métaphore de la nation révolutionnaire et de son leader puisque le territoire poursuit une ligne de fuite parallèle à celle de l'humain dans un processus haptique. On assiste donc à un devenir mutuel du territoire et de l'humain où l'humain et l'espace s'interpellent. Avant de spéculer sur les particularités du corps-signe politique Saga, il conviendrait de le cerner en tant que sujet, sinon il n'aurait pas de substance. Mais étant donnée la polysémie du terme, il me semble important de le circonscrire afin de mieux saisir le sens qu'il acquiert en relation au territoire, à l'espace physique ; ce

---

<sup>52</sup> Jérôme Monnet dans son étude sur le territoire en tant qu'espace abstrait fait une nette différence entre le territoire qui serait la définition abstraite d'un espace donné, la territorialité, qui serait une valeur ou un système de valeurs que des acteurs sociaux attachent à un territoire déterminé, et la territorialisation qui, se référant à la définition de Vannier (2009), insiste sur l'action humaine qui se fonde sur un système de valeur pour produire un territoire (4).

qui m'amène à me poser la question de savoir si, dans Tilai, le territoire crée l'identité nationale ? En est-il constitutif ?

S'il est une évidence que nul ne peut contester c'est que les notions de sujet et d'identité sont indissociables ; toutefois, l'effet combinatoire qui en résulte engendre aussi une polysémie. D'une part, dans l'univers diégétique du cinéma africain (et Tilai n'en est pas exempt), le sujet en tant que personnage n'est pas seulement une entité qui prend conscience de son unicité en tant qu'individu distinct, intégré dans un champ social, mais il est aussi en général attaché à un lieu duquel dépend l'expression de sa subjectivité. En retour cet espace/lieu s'objectifie et se matérialise grâce au mouvement qui permet au sujet et à l'objet d'exister indépendamment l'un de l'autre tout en agissant l'un sur l'autre. Dans son ouvrage Cinéma d'Afrique noire francophone : L'espace miroir (1989), André Gardies considère deux ordres de relations affectant l'échange sujet/personnage-objet/lieu dans ce qu'il appelle les configurations nucléaires.<sup>53</sup> Dans cette perspective, le sujet (personnage) et l'objet (espace-lieu) entretiennent un rapport d'obligation. Gardies dans son analyse de l'étude du sujet dans le CNA<sup>54</sup> utilise le terme « sujet » pour « personnage » afin de justifier l'engagement de ce dernier par rapport à l'« objet » (espace-lieu) puisque le personnage introduit l'idée d'un rôle exclusivement destiné

---

<sup>53</sup> En fait dit-il, deux ordres de relations seraient à distinguer ; l'une de ces relations, plus immédiatement lisible, repose sur un échange : parce qu'ils sont porteurs de valeurs, personnages et lieux vont rétroagir l'un sur l'autre. Ainsi le franchissement d'un lieu interdit produit une valeur « transgression » rapportée à celui qui accomplit cette action. L'autre, moins immédiatement lisible, est à construire par l'analyste. Elle caractérise les rapports entre un sujet et un objet, sur la base d'une opération conjonctive dont les termes antithétiques sont la disjonction et la conjonction. On devine que les configurations nucléaires, parce qu'elles visent à l'abstraction, explorent plutôt ce second ordre de relation (52).

<sup>54</sup> Abréviation qu'utilise André Gardies pour se référer au cinéma d'Afrique noire.

au texte, comme il l'explique en ces mots : [A]lors que le « personnage » renvoie à la structure textuelle de surface, le « sujet » installe l'analyse dans l'immanence, rejoignant en cela l'opposition entre « lieu » et « espace » (52). C'est dans cette perspective que je tiens à examiner le corps-politique Saga en relation avec les espaces (lieux) avec lesquels se créent à la fois une disjonction et une jonction. Cependant, cet échange sujet/objet ne s'effectue pas toujours de manière identique puisqu'il se soustrait à une règle fondamentale que Gardies nomme la règle conjonctive (53) qui structure le parcours narratif.<sup>55</sup>

Dans le cas de Saga, la figure fondamentale qui s'impose logiquement et qui structure le parcours narratif du « héros » est celle où le sujet se trouve disjoint en fin de parcours, ce que j'analyserai en détail lors de l'exploration de la dernière scène du film (voir la description de la figure en notes de bas de page). C'est comme sujet clivé<sup>56</sup> que Saga entame son trajet dans une quête qui ne vise pas à s'accaparer un nouvel espace devenu nation par interpolation<sup>57</sup> en le détruisant pour en créer

---

<sup>55</sup> Selon Gardies, la combinatoire élémentaire du « sujet » et de « l'espace » se définit comme suit : « Ce sont donc les deux éléments constitutifs des cellules structurelles. Combinés suivant la règle jonctive et inscrit dans un parcours narratif, ils donnent lieu à deux figures fondamentales : a)  $S \cap E \rightarrow S \cup E$   
b)  $S \cup E \rightarrow S \cap E$ . En a), initialement conjoint (signe :  $\cap$ ) à l'espace, le sujet se trouve en fin de parcours disjoint (signe :  $\cup$ ) de ce même espace. En b) se réalise l'itinéraire inverse. A un procès d'exclusion répond un procès d'intégration » (53).

<sup>56</sup> « Une condition impérative doit être remplie pour qu'émerge la matrice du clivage : que le sujet (en tant qu'actant) soit en conjonction simultanée avec au moins deux espaces antinomiques » (Gardies 69).

<sup>57</sup> Une interpolation est une stratégie de brouillage hétérotopique comprenant juxtaposition, interpolation, surimpression et missattribution des espaces pour des raisons tactiques. En ce qui concerne l'interpolation, Westphal en propose la définition suivante : « Par l'interpolation on introduit un espace sans référent au sein de l'espace familier. [...] L'interpolation procède en somme par inclusion d'un espace sans référent dans un espace plus vaste qui, lui, est référencé » (174).

un autre mais plutôt en métamorphosant un espace national préexistant (celui de la nation traditionnelle mossi). La quête, qu'elle implique un sujet clivé ou non, oblige le sujet à la confrontation avec des espaces multiples, de son commencement à sa finalité. Cette organisation spatiale qui prend la forme d'un trajet s'organise de la manière suivante : « déplacements, étapes, finalité » (Gardies 74). La pluralité des espaces doit correspondre à un ordre ajoute Gardies :

Cet ordre se place sous l'autorité de l'itinéraire tel que défini : un point de départ et un point d'arrivée qui tracent une trajectoire, entre les deux un parcours constitué d'étapes vectorisées par cette même trajectoire. Un principe de solidarité interne unit ainsi ces divers espaces et de plus, leur assigne une fonctionnalité particulière. Chacun d'eux est nécessaire au déroulement de l'itinéraire et à la poursuite du parcours : le faire « déplacement » du sujet n'est que le préalable à un autre faire caractérisé par l'acquisition (positive ou négative) de valeurs. Chaque espace est le lieu d'un faire lui même articulé sur ce projet qu'est l'itinéraire. (74)

Saga commence symboliquement la quête pour la transformation nationale dès la scène d'ouverture de Tilai. Lorsque Kougri, le frère de Saga, annonce que leur père Nomenaba a épousé Nogma la fiancée de ce dernier, une première disjonction s'effectue et pose les repères qui vont définir Saga comme sujet clivé. En refusant la décision de son père et en refusant de réintégrer le village familial, Saga rompt ainsi avec le lieu matriciel. Avec cet événement débute le parcours vers un ailleurs national sur lequel Saga va déambuler d'espace en espace dans un processus de faire acquisition<sup>58</sup> qu'il soit positif ou négatif, matériel ou non.

Cet acte de disjonction spatiale est d'un intérêt capital car il est un acte non seulement moral mais aussi politique. Pour être plus précise, je souhaiterais revenir

---

<sup>58</sup> Terme usité par Gardies pour illustrer le fait que la traversée ou l'intégration, même passagère, d'un autre espace permet au sujet d'acquérir une ou des expériences qui vont sans doute forger le reste de son parcours jusqu'à sa finalité.



sur la définition du sujet et de son identité. Si l'on part du principe que la construction de l'identité se fait d'abord par le territoire qui est une limite instaurée par l'homme et dont le fonctionnement reflète les rapports sociaux à l'œuvre au sein de cet espace territorial, dans le cas de la nation traditionnelle (mossi), l'identification nationale passe d'abord par l'aspect moral qui connecte le sujet à ses origines. Pour une société comme celle des Mossi, elle en est son ancrage puisque l'ancrage identitaire se fait en premier lieu sur le mythe des origines de l'ethnie (l'histoire), ensuite la fondation d'un territoire (la géographie). L'identité du sujet mossi Saga, se définit en premier lieu dans la mémoire et l'histoire des Mossi car, comme l'écrit Bernard Lamizet dans Politique et identité (2002) :

C'est d'abord dans sa mémoire et dans son histoire que se fonde l'identité du sujet comme une permanence de son être et de sa représentation. Tandis que le nom constitue le signifiant fondateur de l'identité en ce qu'il inscrit le sujet dans la sociabilité à laquelle il appartient, l'histoire et la mémoire structurent l'identité dans la durée qui en fait apparaître la permanence. Si le nom structure symboliquement l'identité, c'est l'histoire qui la structure dans le réel en en faisant apparaître l'évolution, les transformations, mais aussi les traces dans les événements et dans les situations qui construisent le tissu de la mémoire. (29)

Cependant, comme je l'ai expliqué auparavant, l'identité territoriale pour les Mossi est aussi primordiale car elle inscrit le Mossi dans une dynastie particulière ; se faisant, l'histoire de la dynastie concernée se transmet par le territoire. Dans « L'identité est au cœur du territoire : Les Karen face au monde extérieur dans l'ouest thaïlandais », Bernard Moizo écrit que, « [L]es paysages sont autant de constructions culturelles manifestant, au plan collectif leurs forces et leur empreinte. C'est l'ordre par les lieux. Il (le paysage/le territoire) est le lieu d'enracinement, il est au cœur de l'identité » (12).

En refusant de se subordonner à l'autorité de Nomenaba, son père, et en bifurquant autour du village, Saga s'ampute de son identité individuelle (morale) qui l'attachait au groupe ; il s'ampute de la collectivité et dénie l'identité-racine que représente le village du père. Dans cette première scène de disjonction, Saga se disjoint de la communauté, de son espace physique et social, de sa propre volonté vers un devenir autre. Même si à ce point du parcours narratif, Saga n'a pas encore été rejeté par une partie de la communauté, son geste est lourd de sens car il peut s'interpréter comme le rejet de l'ordre symbolique c'est-à-dire l'ordre mythique par lequel la nation traditionnelle (mossi) existe. L'appartenance imaginaire à la nation originaire est donc mise en doute par Saga car

[l]es mythes représentent l'identité des peuples qui se reconnaissent en eux. Il s'agit des récits, connus de tous et racontés par tous, par lesquels la mémoire acquiert une dimension collective. Ils font apparaître un ensemble de lois, de règles, de traits particuliers qui fondent un statut particulier du sujet porteur d'identité dans l'espace de la sociabilité. (Lamizet 205-206)

Comme mentionné ci-avant, l'origine des Mossi remonte au mythe de la princesse Yennega dont le fils qu'elle enfanta, Ouédraogo, fonda l'empire mossi. En conséquence, Saga, par son acte de rébellion, renie son identité culturelle attaché au mythe de Yennega ; mythe qui le lie également à son père par la filiation. Dans un même élan, il dénie le nom du père (Lacan) et récuse l'histoire, donc la mémoire du peuple « d'origine » dont Nomenaba représente l'idéal de la nation.

Néanmoins, à ce stade de sa quête pour un ailleurs national, la rébellion de Saga n'affecte que son identité individuelle. Saga n'est donc pour le père qu'un germe délétère qui menace la cohésion sociale et le corps national du groupe mossi qu'il faut neutraliser afin de préserver la nation d'origine. En refusant l'identité

individuelle qui lui avait été attribué à sa naissance par la filiation et en se détournant du village du père, Saga s'offre des possibilités d'ouverture que l'espace du dehors, l'espace lisse, celui de la multiplicité, précise Deleuze et Guattari, change de nature en se divisant (Mille Plateaux 204). Si l'identité fixe parfois le territoire, dans le cas de Nomenaba, c'est le processus inverse qui s'opère à savoir que c'est « son » territoire qui fixe « son » identité. Saga fuit le territoire-racine, celui de la Hadara pour embrasser celui de la Badiya.<sup>59</sup> Plus qu'une fuite ou qu'une échappée vers un ailleurs incertain (car même si l'espace lisse et isotropique du Sahel ne pose aucune limite, la quête qu'a entreprise Saga doit se développer selon un parcours jalonné d'étapes nécessaires à l'aboutissement de son projet). En ce sens, il développe un réseau spatial, ce que Joël Bonnemaïson nomme un espace réticulaire (une chaîne de lieux). De la multiplicité de l'espace nomade, Saga, dans son déplacement, va pour ainsi dire développer une cartographie de liens et un réseau d'échange dans un enchaînement de « faire acquisition » (Gardies) de nouveaux espaces.

C'est à une étape de son parcours que Saga décide de retourner clandestinement au village pour d'une part annoncer à sa mère qu'il ne le réintégrera jamais mais aussi pour convaincre Nogma de quitter son père (de Saga) et la communauté afin de rejoindre Saga et commencer leur vie ensemble. Nogma, après une longue période d'hésitation atteinte à l'honneur du groupe en s'autorisant

---

<sup>59</sup> Deleuze et Guattari explique qu'il est parfois difficile de distinguer l'espace lisse (nomade) de l'espace strié donnant l'exemple comparatif de la Badiya et de l'Hadara : « Lorsque Ibn Khaldoun parle de la Badiya, de la bédouinité, celle-ci comprend aussi bien des cultivateurs que des éleveurs nomades : il l'oppose à l'Hadar, c'est-à-dire à la « citadinité » » (600).

de nombreuses escapades qui lui permettent, avec la complicité de sa petite sœur Kulga, de rendre de fréquentes visites à Saga, dans sa hutte de fortune. Un jour, alors qu'elle est moins attentive à ce qui pourrait trahir son secret, Nogma est démasquée par un habitant du village qui s'empresse de reporter la nouvelle à son mari Nomenaba. Convoquée par son époux à comparaître en public (dans l'arène du village) pour s'expliquer, Nogma ne peut que révéler sa trahison à son époux en lui avouant qu'elle a renoué des liens sentimentaux avec Saga parce qu'elle l'aime toujours. Cet acte de trahison est hautement significatif dans le sens où, en milieu mossi, le fait qu'un fils entretienne une relation sentimentale avec l'épouse ou une des épouses de son père est considéré comme un acte incestueux, donc grave. Dans le cas présent, à travers le mariage du père de Saga avec Nogma, cette dernière devient automatiquement, par la loi, la seconde mère de Saga, mais l'acte « immoral » n'est, à mon opinion, que secondaire. Il est je pense à interpréter à un niveau différent. Il (l'acte incestueux) affecte moins la conscience morale (l'identité individuelle) que la conscience politique (l'identité politique) que Saga acquiert au commencement du parcours narratif. En effet, plus que l'abjecte que reflète cette situation d'inceste au sein de la société mossi, ce qui est à l'œuvre ici-même est la perte de pouvoir symbolique que Saga inflige publiquement à son père. Comment l'affront de Saga devient-il un acte politique et par la-même une atteinte au pouvoir de Nomenaba et à la stabilité de la nation traditionnelle ?

Lamizet fait une remarque d'intérêt lorsqu'il aborde le domaine de l'espace de la sociabilité et l'importance de la portée du mythe (en général) sur le sujet porteur d'identité. Se référant au mythe d'Œdipe, il aborde la problématique de

l'inceste par le côté de la structure parentale. Selon lui, « [l] convient de comprendre ce mythe (le mythe d'Œdipe) comme le récit de l'exercice d'un pouvoir, plus particulièrement d'un pouvoir portant sur les relations intersubjectives qui structurent la parenté » (206), et de poursuivre :

Dès l'instant où l'histoire d'un peuple s'inscrit dans une logique mythique, et où la médiation culturelle prend la forme d'une revendication identitaire, c'est que l'on se trouve dans l'articulation politique de la filiation : dans un champ dans lequel les formes de la médiation symbolique de la filiation et de la parenté s'inscrivent dans les logiques politiques de l'exercice du pouvoir. (206)

Cette logique mythique est particulièrement prégnante chez les Mossi pour qui le droit d'exister et de perpétuer le groupe se fonde sur les préceptes du mythe des origines et par conséquent sur la filiation. Le mythe (le Yelle originaire) est le discours imaginaire donc symbolique qui permet au Mossi en tant qu'individu de s'identifier en tant que sujet collectif (semblable à l'autre qui se définit par rapport au même discours mythique), en somme le droit mythologique. Le droit dans sa définition la plus commune s'interprète selon le Trésor comme suit : « Le fondement des règles régissant les rapports des hommes en société, et impliquant une répartition équitable des biens, des prérogatives et des libertés. » Par conséquent, pour les Mossi, le discours du mythe des origines se pose comme un ensemble de droits constitutifs qui donne un statut à l'individu. En effet : « Le droit vient nous dire comment nous reconnaître spéculairement et réciproquement comme des sujets de droit, juridiquement semblables les uns aux autres » (Lamizet 49).

La portée juridique dans le film est clair, ne serait ce qu'au niveau du signifié du titre qui, en Mooré, se traduit par : « La loi ». Saga en transgressant l'espace social bafoue la loi d'origine, celle de l'individu mossi et celle de la nation traditionnelle. Il

doit donc être jugé pour son manque de loyauté car : « La nation a été intellectuellement construite comme un organisme immuable, toujours identique à lui-même à travers les vicissitudes de l'histoire » (Thiesse 231). Si cette remarque sur « l'immortalité » de la nation s'applique en première instance au système nationale en vigueur en Europe, elle s'adapte également à la nation traditionnelle africaine telle qu'envisagée par la tradition. La seule différence notable est que la tradition (selon les Mossi) ne se base pas sur les préceptes de la nation nés d'un effort intellectuel, mais d'une interprétation mythologique. Ceci ne change rien au résultat puisque l'idéal de la nation mossi repose sur une histoire immuable : la légende de la princesse Yennega. Saga devient donc un problème pathologique qui risque d'infecter le corps entier de la nation traditionnelle et de déstabiliser en même temps l'appareil d'État qui est responsable de son agencement<sup>60</sup>. La menace pathologique serait d'ordre politique – une pathologie politique – car le moment de la reconnaissance de la trahison du père et du groupe par Nogma au centre de l'arène villageoise, allégoriquement le cœur de la nation traditionnelle, se traduit également par une dénégation mutuelle de l'identité individuelle de Saga, de son identité culturelle qui repose sur la précédente et finalement de l'identité politique liée au groupe mossi et qui, elle aussi, repose sur les deux précédentes. Ne répondant plus ainsi à l'interpellation idéologique du groupe, le corps dépolitisé de Saga (d'un point de vue traditionnel, celui de Nomenaba) doit être neutralisé dans sa

---

<sup>60</sup> Je rappelle qu'une formation nationale pratiquant une forme de gouvernementalité proche de celle que l'on peut trouver en Europe, existait déjà en Afrique occidentale dans la région où se situe le Burkina Faso d'aujourd'hui avant la colonisation. De ce fait, la nation mossi est aussi à interpréter comme une nation dont le fonctionnement est régi par un système étatique propre à l'ethnie et à la région concernées.

quête d'un devenir politiquement autre et donc éliminé. Dans Tilai, l'annihilation de l'identité de Saga comme sujet porteur d'identité individuelle suite au rejet de « sa » communauté responsable du maintien des lois ancestrales (Nomenaba et le cercles des aînés masculins) nous empêche-t-elle d'imaginer la nation africaine de façons différentes ?

Si on limite l'identité de l'être à une pensée unique de l'identification, c'est en effet « [e]lle [la pensée] qui désigne, marque, place, pose, dispose et finalement institue la prétention identitaire : la négritude, l'indianité, la latinité, la germanité, l'Orient, l'Occident » (Laplantine 31), on butte ainsi sur le signifiant de l'identité, c'est-à-dire son nom qui fige l'être dans son essence décidée pour lui et lui barre toute possibilité au devenir. Dans cette ligne de pensée, Saga le mossi, n'existerait plus que dans le passé d'un avoir été et individuellement, et culturellement et politiquement. Ce serait ignorer le fait que Saga est un adepte de la pensée du dehors et qu'il a déjà démontré son désir de penser pluriel en choisissant d'arpenter l'univers du multiple que représente l'étendue sahéenne. Le devenir autre national semble possible car Saga en reniant son identité individuelle et en désertant l'espace territorial physique et culturel, donc mythologique au travers desquels elle s'exprimait, a rompu la filiation. Rattaché ni au sacré (l'origine mythologique), ni au profane, à la loi du groupe, Saga n'est plus un transgresseur, il devient un dissident dont la quête vers un devenir national autre prend aussi la forme d'une revendication identitaire dans le sens politique du terme. Cette revendication identitaire qui consiste présentement à « [f]aire apparaître dans l'espace politique de la communication et de la sociabilité l'existence d'une identité » (Lamizet 59).

L'identité n'existe pas dans le vide, elle est affirmée par le nom qui m'identifie par exemple à quelqu'un qui me ressemble et qui partage globalement les mêmes valeurs que moi, à un territoire donné ou à un discours au pouvoir dogmatique, qu'il soit légendaire comme la légende de Yennega où supposé réel (histoire reconnue et validée) et qui paradoxalement dans le cas des Mossi repose sur le mythe. Que ce soit l'une ou l'autre des options, ces formes identitaires se concrétisent grâce à la filiation. Or, Saga, en choisissant le dehors dans toutes ses formes spatiales et la quête vers un devenir autre national, opte pour un système rhizomique d'alliance à la Deleuze et Guattari, avec d'autres territoires et d'autres corps. Mais Saga est plus que cela, il devient animal-révolutionnaire grâce à la multiplicité qui s'offre à lui au dehors. La brousse n'est plus le lieu sacré et policé des Dieux de la mythologie mossi, elle est le lieu des fluxes du multiple. Plus Mossi, plus Saga, plus homme, plus fils, plus traître, il évolue par alliance, dénué de caractéristiques intrinsèques propres aux entités classées, répertoriées, etc. Mais tout comme Deleuze et Guattari, ce qui m'intéresse à ce point du déroulement du texte filmique et de la quête de Saga, ce sont les modes d'expansion, de propagation, d'occupation, de contagion etc. (Mille Plateaux 292), qui vont forger et orienter son devenir révolutionnaire.

Une contradiction semble toutefois s'imposer dans mon approche du devenir révolutionnaire de Saga d'une manière rhizomique alors que je perçois sa quête comme un mode de revendication identitaire. Le voile contradictoire sera levé si je précise que l'envolée vers l'ailleurs qu'entreprend Saga n'implique pas en mon sens une annihilation de toutes formes identitaires car si l'on devient, on devient quelque



chose, autre chose en rapport à une chose que je ne suis pas ou plus, par rapport à l'avant moi-même ou l'autre qui n'est pas moi mais qui me permet de me définir en fonction de mes différences. Par conséquent, je dois pouvoir me définir d'une certaine manière pour exprimer ce que je suis en train de devenir ; ce qui explique la revendication identitaire de Saga au dehors, dans le domaine de la multiplicité, mais ce qui n'empêche pas que les nouveaux espaces qu'il investit soient dépourvus de signifié puisque c'est dans l'exercice de la communication et de l'échange que les autres espaces passeront du vague signifiant au signifié, de concert avec le corps en devenir politique de Saga.

En effet, si Saga ne revendique plus son identité culturelle, il revendique une identité sociale et politique à venir qui s'inscrira dans les nouveaux espaces d'alliance qui jalonnent son parcours, ce que Gardies nomment « les étapes vectorisées » (74) nécessaires au déroulement d'une quête. Ces espaces vecteurs signifiants deviendront signifiés en tant qu'espaces de rencontre et de communication du développement<sup>61</sup> de réseaux d'échanges que Saga formera le long de sa trajectoire jusqu'à sa finalité (alliance et non plus filiation). Dans cette optique, le discours identitaire sur lequel s'est embarqué Saga se définit plus en tant qu'un désir de reconnaissance d'un statut en vue de provoquer un changement à l'échelle collective qu'une tentative de reconnaissance de caractères intrinsèques qui dans ce cas le figerait dans un être impossible à métamorphoser, même de sa propre volonté. Pourquoi le statut politique auquel Saga aspire est-il nécessaire

---

<sup>61</sup> Lamizet reconnaît dans le territoire une forme d'inscription de l'identité dans l'espace. Selon lui, « [c]'est le territoire (physique/géographique) qui permet à l'identité sociale d'un individu de signifier par les formes symboliques qu'il y inscrit à condition que le dit espace soit un espace de communication » (59).

pour mettre à terme sa quête ? Avant de donner plus de clarté à ma réponse, j'aimerais revenir brièvement sur la fonction de l'identité statutaire et son rôle au sein d'une entité collective.

### **Dispositif territorial et subjectivité : L'espace Saga**

Selon Deleuze et Guattari « la société et l'État on besoin de caractères animaux pour classer les hommes » (Mille Plateaux 292). Certes, il est plus aisé pour un État, d'exercer un contrôle sur les éléments d'un groupe ou d'une société lorsque chacune de ses entités est classée, catégorisée, numérotée, soit caractérisée comme un sujet d'énoncé, doué d'un pouvoir relatif<sup>62</sup> (Mille Plateaux 437). Toujours selon leur perception, le devenir-animal ou autre d'un point de vue général ne peut s'effectuer que dans la multiplicité (combinaisons et éclatements d'éléments non caractérisés). Mais peut-on vraiment dé-caractériser les individus, comme ils le suggèrent, qui constituent une société formant une nation, puisque dans le sens contemporain du terme, cette dernière ne peut être dissociée de l'appareil par lequel elle fonctionne, l'appareil d'État, pour le nommer. L'appareil d'État fonctionnant comme un dispositif doit donc, par nécessités, s'organiser sur les principes d'une idéologie<sup>63</sup> (Althusser) même si celle-ci n'est aussi, tout comme la

---

<sup>62</sup> Deleuze et Guattari, illustre le fonctionnement de l'appareil d'Etat en utilisant le jeu des échecs où les pièces sont codées et ont des propriétés intrinsèques d'où découlent le (leur) mouvement (437).

<sup>63</sup> Dans Lenin and Philosophy and Other Essays, Louis Althusser établit un lien vital entre appareil d'Etat et idéologie. Mon interprétation du terme idéologie, dans le cadre de mon analyse se base sur la définition qu'en a faite Marx lorsque celui-ci l'a mis à jour cinquante ans après son invention par Cabanis, Destutt de Tracy et ses amis (voir Althusser, 106) à savoir : « Ideology is the system of the ideas and representations which dominate the mind of a man or a social group » (107).

nation, qu'une construction imaginaire (impression de Marx dans L'idéologie allemande). Althusser n'a cessé de clamer que l'idéologie n'a pas d'histoire ! En a-t-elle besoin ? Et justement, doit-elle exister en vertu d'une histoire quelconque ? Oui, si l'histoire a pour seul référent, comme c'est le cas de ceux qui s'identifient à la nation traditionnelle mossi, le passé duquel elle justifie son existence. Saga, lui, nous prouve qu'en rejoignant la multiplicité du dehors, il ne répond plus à l'interpellation d'une idéologie passéiste dont les fondements sont mythologiques. Mais dépourvue d'histoire ne veut pas dire dépourvue d'existence, contrairement à Deleuze et Guattari qui clament que « tout est un agencement qui n'a rien à voir avec l'idéologie », car selon eux « il n'y a pas d'idéologie » (Mille Plateaux 10).

Dans cette perspective, le dehors, la multiplicité du pays nomade n'est plus qu'une machine de guerre ; un agencement machinique à la Deleuze et Guattari, non subjectivé et sans propriétés intrinsèques, mais seulement un agencement de situations expliquent-ils en illustrant de manière ludique la machine de guerre dans son acception générale. Cela en reviendrait à dire que tout événement et toute action dépend essentiellement de l'arbitraire du temps, ou du hasard comme l'a écrit Renan comme il l'explique : « Il est incontestable qu'il faut faire dans l'histoire une large part à la force, au caprice, et même à ce qu'on peut appeler le hasard, c'est-à-dire à ce qui n'a pas de cause morale proportionnée à l'effet » (24). Sans jusqu'à tenir compte du poids de la moralité dans un énoncé tentant de justifier une quelconque action, seuls, les caprices de l'histoire (ses poussées rhizomiques) ne peuvent servir à justifier une action humaine, car il n'y a pas d'action qui ne soit entreprise sans un certain quantum de foi pour la générer. Ce qui,

incontournablement nous ramène à la pensée qui, lorsque comprise comme un ensemble d'idées, un système doctrinal qui est à la base d'un style de société, qui sert de norme à une action collective (synonyme : idéologie) (Trésor 1), implique obligatoirement l'idée d'interpellation que le dit système exerce sur un individu, un sujet.<sup>64</sup> C'est une aporie qui semble impossible à surmonter, mais en dépit du fait que cet obstacle paraisse insurmontable, force est d'admettre que, comme l'écrit Althusser : « L'homme est un animal idéologique par nature » (116) ; déssubjectivé Saga et par extension son allégorie Thomas Sankara serait donc dénuer leurs actions d'intentions politiques alors que leur quête, textuelle pour l'un, réelle pour l'autre, est éminemment politique. De ce fait, lorsque Saga ou Sankara décide de faire front et d'agir contre un système jugé rétrograde et archaïque, ils tentent d'exercer un pouvoir contre un système qu'ils désapprouvent. D'une certaine manière, ils répondent à une interpellation dont la réponse pourrait se traduire par la non-adhésion à une idéologie dont les préceptes sont constitués autour de valeurs contraires à celles qu'ils défendent et promeuvent. En ce sens, Saga et Sankara sont des sujets politiques qui se révoltent face à une idéologie dominante et conséquemment épousent les valeurs constitutives d'une contre-idéologie. Partant

---

<sup>64</sup> « The category of the subject is constitutive of all ideology », écrit Althusser. « [B]ut at the same time and immediately I add that the category of the subjects is only constitutive of all ideology insofar as all ideology has the function (which defines it) of « constituting » concrete individuals as subjects. In the interaction of this double constitution exists the functioning of all ideology, ideology being nothing but its functioning in the material forms of existence of that functioning. [...] It is essential to realize that both the who is writing these lines and the reader who reads them are themselves subjects, and therefore ideological subjects (a tautological proposition) that the author and the reader of these lines both live 'spontaneously' or 'naturally' in ideology in the sense in which I have said that 'man is an ideological animal by nature' » (116).

de ce principe, je ne peux considérer la quête de Saga que dans une seule optique, c'est-à-dire motivée par cette contre-idéologie sur lesquelles vont s'articuler les modes d'expansion, de propagation, d'occupation et de contagion à la Deleuze et Guattari, des espaces à signifier dans le développement du réseau spatial développé par Saga lors de la progression de sa quête vers un ailleurs national.

L'option de la quête de Saga ne peut être traitée qu'en partie comme une machine de guerre (un agencement non subjectivé) (dés)organisé dans mon examen de son devenir-révolutionnaire mais aussi comme une machine d'État<sup>65</sup> dans le sens où sa progression dépend d'un faire-acquisition (Gardies) ; processus par lequel l'expérience de chaque acquisition spatiale le propulse dans le faire-acquisition qui suit mais dont le dernier dépend du précédent et ainsi de suite, jusqu'à la finalité de sa quête. La logique nous pousse donc à reconnaître en Saga, l'acquisiteur d'espaces à signifier, par lequel il devient un sujet d'énoncé parce qu'après avoir eu, il sera, donc il signifiera (politiquement).<sup>66</sup> N'oublions pas que son déplacement est motivé par un désir de changement en vue de bouleverser l'idéologie dominante (traditionnelle) par conséquent, sa trajectoire doit être partiellement structurée subjectivement ; car contrairement aux écrits de Deleuze et Guattari, il m'est difficile

---

<sup>65</sup> Mon emphase. Ici, je fais allusion à l'appareil d'État de Deleuze et Guattari qui fonctionne de manière très structurée.

<sup>66</sup>« L'identité ne s'exprime pas seulement dans l'inflation du verbe être, mais aussi du verbe avoir », écrit François Laplantine dans *Je, nous et les autres*. « Les « mon », les « ma », et les « mes » et tout ce qui suit alors [...] ne renvoient pas seulement à une question lexicale, mais syntaxique : le syntaxe génitive renforçant le privatif au sens d'Emmanuel Mounier (ce dont on prive les autres) ainsi que le juridique, qui est une syntaxe de l'avoir, de la propriété, de l'appropriation et de la maîtrise, c'est-à-dire en définitive du pouvoir sous ses différentes formes » (38).

d'occulter l'existence d'un sujet même dans le cadre d'une machine de guerre.<sup>67</sup> La quête de Saga serait dénuée de sens si son désir d'expansion territoriale ne s'accompagnait pas d'un pouvoir de contamination des espaces sur lesquels il butte au gré des évènements ce que je m'attache à illustrer dans le paragraphe qui suit. Rejoignons Saga dans sur le chemin de sa quête.

### **La quête de Saga vers un ailleurs national**

Après avoir été jugé et condamné à l'unanimité par les aînés (les hommes) à cause de l'acte d'infamie qu'il a commis, Saga se voit destitué de son statut de fils aîné et de membre de la communauté. Il doit être éliminé, donc exécuté. Le coup du sort décidera de l'exécuteur de Saga. Son frère cadet Kougri est désigné, par tirage au sort, pour mettre fin à la vie de son frère aîné. Muni d'un long couteau, Kougri, accompagné par les vieux du village se dirige en procession macabre dans la direction de la hutte où Saga avait décidé de s'installer après la désertion du village de son père. Surpris dans son sommeil, Saga fait face à son cadet brandissant un couteau au dessus de son visage. Kougri pétrifié à l'idée de poignarder son frère, fait semblant de le blesser, s'inflige une blessure pour simuler l'altercation physique avec son aîné et sort de la hutte pour confirmer aux vieux du village qui l'avaient accompagné qu'il a mis fin à la vie de son frère, lavant ainsi l'honneur de Nomenaba,

---

<sup>67</sup> C'est pour cela que leur exemple du fonctionnement du jeu de Go en comparaison au jeu des Echecs, pour illustrer la notion de machine de guerre et le concept d'appareil d'Etat me semble questionnable car si les pions du jeu de Go ne sont pas « codées et non pas de propriétés intrinsèques d'ou découlent leurs mouvements, leurs situations, etc » (437), comme les pions du jeu des Echecs, il n'en reste pas moins que les pions du jeu de Go ne se déplacent pas par eux mêmes mais sous l'action dirigé par un « sujet » exemplifié par la main du joueur qui déplace les pions.

et de la nation traditionnelle mossi. La hutte est mise à feu sur l'ordre de la congrégation des hommes satisfaits d'avoir été débarrassés du germe pathogène que représentait Saga, mettant fin à toute menace de contagion de la nation traditionnelle. En vérité, malgré l'hésitation de Kougri de prendre position pour l'une ou l'autre des versions de la nation, il ne peut accepter l'idée de commettre un fratricide et aide Saga à s'échapper discrètement de la hutte avant qu'elle ne soit mise à feu. La première tentative d'élaboration d'une nouvelle entité nationale est étouffée dans l'œuf mais livrée à la multiplicité de l'espace nomade, Saga poursuit sa route fuyante vers un ailleurs national.

En cours de déambulation, il se souvient d'une de ses tantes qui vit dans les environs ; tout en poursuivant sa quête, Saga décide donc d'y faire un détour. Sans lui poser de questions, elle lui propose de s'installer dans une case qui lui appartient, mais vidée de ses occupants. Nogma, qui s'est enfuie du village de Nomenaba, le rejoint et décide de partager sa case. Le village de sa tante semble contredire l'idée de la quête dont le principe implique une idée de découverte alors que le lieu où la tante de Saga réside ne lui est pas inconnu. Dans le contexte présent, cela n'est pas une entrave au développement d'une quête dans le sens premier de l'idée car Saga a perdu toute subjectivité individuelle en défiant la loi de son groupe d'affiliation. Il n'est plus Mossi, plus fils aîné de Nomenaba, il est corps-politique et son statut ne se définit plus qu'en rapport à ses propres idéaux politiques. En conséquence, l'espace-village de sa tante est un espace vierge à reterritorialiser, c'est-à-dire en attente de recontextualisation politique, prêt à être « agi » et prêt à

« agir »<sup>68</sup> puisque c'est sous l'effet du contact physique du corps symbolique Saga et des espaces-lieux (procédé haptique) que la métaphore révolutionnaire s'opère.

Anormal du point de vue de son père Nomenaba mais anomal d'un point de vue de la singularité politique qu'il représente<sup>69</sup>, Saga ne peut cependant continuer sa quête seul. Son acte de rébellion est un acte politique et de ce fait, ce n'est pas un acte performatif solitaire qui ne requiert pas la présence participative ou contestataire d'une audience. Au contraire, Saga est un dissident ; un révolutionnaire, l'individu exceptionnel qui évolue dans l'espace de la multiplicité et « c'est avec lui qu'il faudra faire alliance pour devenir-animal » affirment Deleuze et Guattari car « dans un devenir-animal, on a toujours affaire à une meute, à une bande, à une population, à un peuplement, bref à une multiplicité » (Mille plateaux 292). Mais un être exceptionnel ne le devient que grâce à la meute qu'il intègre et qui s'intègre à lui. Frantz Fanon écrit, dans Les Damnés de la terre: « Le conducteur de peuple ça n'existe plus maintenant. Les peuples ne sont plus des troupeaux, et n'ont pas besoin d'être conduits car si le leader me conduit je veux qu'il sache qu'en même temps je le conduis » (137). Dans le contexte historique de la révolution

---

<sup>68</sup> Je fais référence à l'approche territoriale de Monnet c'est-à-dire que le territoire est l'endroit où se passe l'action et l'instrument servant à accomplir l'action.

<sup>69</sup> Pour Deleuze et Guattari, l'individu exceptionnel, celui qui se détache de la multiplicité est un être anomal qu'il distingue de l'être anormal en ces termes : « On a pu remarquer que le mot « anomal », adjectif tombé en désuétude, avait une origine, très différente de « anormal » : a-normal, adjectif latin sans substantif, qualifie ce qui n'a pas de règle ou ce qui contredit la règle, tandis que « an-omalie », substantif grec qui a perdu son adjectif, désigne l'inégal, le rugueux, l'aspérité, la pointe de déterritorialisation. L'anormal ne peut se définir qu'en fonction de caractères, spécifiques ou génériques ; mais l'anomal est une position ou un ensemble de positions par rapport à une multiplicité. Les sorciers se servent donc du vieil adjectif « anomal » pour situer les positions de l'individu exceptionnel dans la meute. C'est toujours avec l'Anomal, Moby Dick ou Joséphine, qu'on fait alliance pour devenir-animal » (Mille plateaux 298).



sankariste le peuple est la priorité du leader qui estime être le serviteur du peuple, le simple exécutant de la volonté populaire ; ce n'est pas sous l'opération du hasard que la révolution sankariste se dénommait la Révolution Démocratique et Populaire. Dans son discours d'orientation politique présente le 2 octobre 1983,<sup>70</sup> Sankara insistait sur le fait que la révolution n'était pas « sa » révolution ou la révolution d'un parti mais celle du peuple en clamant :

Le triomphe de la révolution d'août n'est pas seulement le résultat du coup de force révolutionnaire imposé par l'alliance sacro-sainte réactionnaire du 17 mai 1983. Il est l'aboutissement de la lutte du peuple voltaïque sur ses ennemis de toujours. C'est une victoire sur l'impérialisme internationale et ses alliés nationaux. Une victoire sur l'impérialisme international et ses alliés nationaux. Une victoire sur les forces rétrogrades obscurantistes et ténébreuses. Une victoire sur tous les ennemis du peuple qui ont tramé complots et intrigues derrière son dos. (Prairie 83)

Tout comme Sankara, Saga ne s'impose pourtant pas en chef de meute, il a besoin d'intégrer la meute qui constitue le peuple (la multiplicité) ; il est en somme le leader qui suit le suivi. Comme l'affirme Deleuze et Guattari, « [N]ous ne devenons pas animal sans une fascination pour la meute, pour la multiplicité. Fascination du dehors ? Ou bien la multiplicité qui nous fascine est-elle déjà en rapport avec une multiplicité qui nous habite au-dedans ? » (293). La mise en œuvre de son entreprise de recontextualisation nationale passe par la réévaluation des nouveaux espaces que Saga investit et contamine. Comment les contamine-t-il ?

L'acte de rébellion et de résistance de Saga envers l'idéologie passéiste que représente symboliquement le village de son père, tient lieu d'explication et celui de

---

<sup>70</sup> Au nom du Conseil national de la révolution, Thomas Sankara présente ce discours à la radio et à la télévision. Cette allocution est devenue le document programmatique fondamental de la révolution burkinabè, connu sous le nom de Discours d'orientation politique (Prairie 82).

Nogma s'interprète à la fois comme une preuve d'adhésion aux nouveaux principes nationaux que Saga tente d'instaurer dans le cheminement de sa quête. Je voudrais ajouter que le village, en tant qu'espace signifiant d'après les termes idéologiques traditionnels ne devient pas signifié sous l'effet d'une force d'imposition de Saga. Florence Paravy voit dans tout espace de production romanesque africaine une seule et même dynamique : « [C]elle régit par les rapports de force entre les êtres ou les groupes, qu'il s'agisse de l'espace familial, social ou politique » (143). Et d'ajouter: « A chacun de ces niveaux d'organisation des collectivités humaines est mise en exergue une problématique fondamentale, celle du pouvoir, qui réside au cœur de la maison familiale, se disperse dans l'espace de la ville ou se cristallise au sein du Palais Présidentiel » (143). L'effet est souvent trompeur tant dans le texte romanesque africain, tant dans le texte filmique africain, de discerner des rapports de pouvoir très inégaux dans l'organisation de la collectivité ; mais s'arrêter à cette impression, serait à mon avis faire abstraction du fait que, quelque soit la référentialité sociale ou politique qui se dégage de la fiction, le personnage bénéficie d'un avantage qui est celui de son point de vue et de sa position privilégiée qui lui confère, tout au moins, en surface, le pouvoir déterminant.

Dans Tilaj, l'encadrement du récit, dans l'environnement socio-politique référentiel dépend de Saga, de son regard et donc de son point de vue qui, pour reprendre les termes de Gardies, déterminent la valeur locative de l'espace concerné et de remarquer : « Le personnage, ce prince charmant qui réveille le château

endormi » (49).<sup>71</sup> Le désir intense de Saga de bouleverser l'idéologie nationale traditionnelle pour le bien de la meute ne peut se traduire par un rapport de force entre les diverses parties représentées ici notamment par la tante de Saga et Nogma. Il faut plutôt identifier Saga, n'en déplaise à Deleuze et Guattari, comme un sujet d'énoncé doté d'un pouvoir relatif car sa tante et Nogma ne plient pas sous les injonctions de Saga, elles coopèrent à l'avènement d'un système qu'elles semblent appuyer et deviennent par conséquent, sujets collectifs du nouvel ordre social que le parcours narratif de Saga suggère, ceci de leur propre volonté. Ce parcours narratif est motivé, comme je l'ai mentionné à plusieurs reprises, par le désir de Saga, comme le propose Deleuze, « d'inventer un peuple qui manque » (Critique et clinique 15).

Cette interprétation corrèle harmonieusement et efficacement avec la vision que le gouvernement sankariste se faisait du peuple, le non-peuple avant la révolution puisqu'il ne conformait pas aux idéaux sankariste mais à une masse exploitée, opprimée et non informée<sup>72</sup> qu'un microcosme d'individus constitués notamment des forces féodales (l'organisation des chefferies) entre autres maintenait dans un état végétatif. Sous l'effet isotropique de la force de ses

---

<sup>71</sup> En prenant comme illustration le film La Noire de... d'Ousmane Sembène pour supporter son explication, Gardies écrit : « [I]l [le personnage] introduit comme une vectorisation des lieux et de l'espace dès lors qu'ils vont se lire par rapport à lui. Si, dans La Noire de..., la villa des patrons, avec son jet d'eau, apparaît comme belle et fascinante, cette valeur « locative » résulte d'abord du regard de Diouana : c'est elle qui voit la villa ainsi (On se trouve ici en face d'un principe d'échange : la valeur attribuée au lieu est en même temps trait constitutif du personnage); pour Diouana le rêve d'une France mythique s'alimente à ce luxe » (49).

<sup>72</sup> La masse non informée était les groupes sociaux marginalisés socialement, économiquement et politiquement : la paysannerie, les femmes, les jeunes et le prolétariat en général.

convictions, Saga conscientise les espaces et les corps qui les occupent tout comme le faisait Sankara pour qui la transformation de la nation passait d'abord par la transformation de la société par l'individu qui devait prendre conscience de la précarité de sa situation en tant qu'acteur dépossédé de tout rôle dans l'environnement national qu'il occupe. Mais l'individu n'est rien si son expérience n'est qu'individuelle. Fanon l'avait bien compris en écrivant :

L'expérience individuelle parce qu'elle est nationale, maillon de l'existence nationale cesse d'être individuelle, limitée, rétrécie et peut déboucher sur la vérité de la nation et du monde. De même que lors de la phase de lutte chaque combattant tenait la nation à bout de bras, de même pendant la phase de construction nationale chaque citoyen doit-il continuer dans son action concrète de tous les jours à s'associer à l'ensemble de la nation, à incarner la vérité constamment dialectique de la nation, à vouloir ici et maintenant le triomphe de l'homme total. (148)

L'individu ne devient ainsi sujet collectif que sous l'influx d'une force symbolique qui facilite le passage de l'unique à la multitude et qui participe d'un travail idéologique qui façonne et révolutionne le collectif. Mais pour révolutionner les mentalités, explique Banegas,

le CNR (le Conseil national de la révolution) entend surtout « conscientiser les masses » par tout un travail idéologique et symbolique. La véritable originalité du projet sankariste tient peut-être dans ce symbolisme : dès le départ en effet, la RDP apparaît comme une « révolution du verbe ». Toutes les révolutions, il est vrai, ont joué du discours de la violence symbolique. Mais dans le sankarisme, « le discours détermine l'action, l'idée engendre le réel car tout ce qui sort de l'imagination de l'homme est réalisable par l'homme » comme aime à le dire T. Sankara. La révolution symbolique se manifeste ainsi au principe de la révolution burkinabè : il s'agit avant tout d'imposer dans les consciences de chaque individu un nouveau système de représentations de nouveaux schèmes de perception. (6)

Contrairement à la tactique sankariste, Saga teint son parcours d'un symbolisme qui prend forme sous l'effet de la loi de la kinésique. A « la révolution du verbe » sankariste se substitue la révolution du geste et du mouvement qui, sous l'effet physique de l'entraînement, produit une nouvelle conscience nationale. Mais l'on peut se demander comment la dynamique des forces physiques et symboliques (dans le réel et dans la fiction) peut métamorphoser le processus de production nationale en une réalisation nationale ; en d'autres termes, comment la nation révolutionnaire peut-elle se matérialiser dans la forme infinitive de l'être ou est-elle vouée, comme toutes les autres formes de nation à être prise dans un perpétuel mouvement de production ?

Il serait me semble-t-il aventureux que de vouloir tenter de donner une réponse définitive à cette question car l'histoire nous a appris qu'aucune nation n'a jamais réussi à s'affirmer en tant que système fixe et non soumis aux caprices de la contingence et de la conjoncture. Sans cesse victime ou de connivence avec le présent, on doit cependant compter sur son imprévisibilité. Dans Variété IV, Paul Valéry écrit « [L]e présent nous apparaît comme une conjoncture sans précédent et sans exemple, un conflit sans issue, entre des choses qui ne savent pas mourir et des choses qui ne peuvent pas vivre » (197). Comme dans toute chose, l'évènement contingent et celui qui enraye ou améliore un système dans son acception général. Pour Saga, les évènements contingents qui enrayent le déroulement de sa quête vers un ailleurs national sont au nombre de deux : la maladie soudaine de sa mère Koudpoko et l'intervention de son frère Kougri qui vont mettre fin à ses aspirations. Comment ces deux évènements peuvent-ils se lire comme une manifestation de

l'inconsistance et l'instabilité de la nation et la difficulté de l'envisager dans sa finitude ?

L'annonce de la maladie de Koudpoko sera le premier évènement qui détourne Saga du cheminement de sa quête. Un jour, un homme ayant retrouvé la trace de Saga, se présente au village de la tante pour informer Saga que sa mère est à l'agonie. Il sait que le retour au village de son père, le retour à la nation originaire, peut lui coûter cher, sa vie peut-être. Si sur un plan symbolique, le dialogue s'opère entre les espaces du faire-acquisition qui jalonne le parcours narratif de Saga dans sa quête, l'opération s'annule et la dialectisation s'interrompt dès l'instant où il pénètre à nouveau l'espace maîtrisé du village de son père. Pris dans le quadrillage homogène de l'espace policé, Saga est le grain qui enraye le mécanisme de la nation traditionnelle où le rhizome n'a pas sa place. Déraciné deux fois, la première de sa propre volonté, la deuxième par la décision de Nomenaba, le territoire de la nation originaire n'est plus propice à la réintégration de Saga. Néanmoins, il décide de revoir sa mère une dernière fois et prend le risque de s'y rendre. C'est le corps sans vie de Koudpoko que Saga découvrira à son arrivée au village quelques jours plus tard. La décision de Saga n'est pas sans implication pour son frère cadet Kougri car l'apparition de Saga (que tout le village, y compris son père croyait mort puisque Kougri était sensé l'avoir exécuté) déshonore Kougri qui par son acte de trahison déstabilise lui aussi la nation originaire et conteste sa légitimité.

Kougri se situe politiquement dans un espace flottant, dans un entre-deux national qui ne lui a jamais laissé la possibilité de se prononcer pour l'une ou l'autre des versions de la nation qu'incarne Nomenaba et Saga. En ce sens, il contrecarre

l'hypothèse de Homi K. Bhabha qui voit dans ce qu'il nomme l'espace interstitiel, c'est-à-dire, un espace d'abstraction qui traduirait une infinie possibilité d'interactions ; un moyen de tirer partie des différences, notamment culturelles qui tendent à opposer plutôt qu'à réunir. Cependant l'interaction sous forme de négociation pour Bhabha ne mène pas forcément à une résolution. Kougri en tant que signe représente l'ambiguïté de la nation, ce que Bhabha identifie dans Nation and Narration (1990) comme une ambivalence comme il l'écrit ci-après :

The Janus-faced discourse of the nation. This turn the familiar two-faced god into a figure of prodigious doubling that investigates the nation-space in the proces of the articulation of elements : where meanings may be partial because they are in media res ; and history may be half-made because it is in the process of being made ; and the image of cultural authority may be ambivalent because it is caught uncertainly in the act of « composing » its powerful image. (3)

Les deux visages de Kougri lui permettent de regarder dans deux directions opposées, l'une vers une porte qui ne veut pas se fermer sur le passé et l'autre qui s'ouvre sur le futur. Le problème est que Kougri est depuis le début un personnage politiquement androgyne qui ne peut choisir ni l'un ni l'autre des ses attributs politiques. Dans ce sens c'est la non résolution qui caractérise son état d'indécision dans l'espace flottant interstitiel dans lequel il évolue. A la fois traître (aux yeux de la nation originaire) et victime de trahison par Saga qui représente la nation révolutionnaire, Kougri n'a plus qu'une seule alternative, celle de tuer son frère, ce qu'il fait en tirant un coup de feu dans sa direction, et quitter le village de Nomenaba afin de n'y jamais revenir. Fermant ainsi la porte ouverte sur le passé et celle ouverte sur le futur de la nation révolutionnaire, Kougri de son point de vue révèle ainsi la quasi impossibilité pour une nation de prendre une forme absolue et

permanente. Doit-on pour cela conclure que la nation burkinabè en tant que résultat appartient au domaine de l'utopie, et si oui, peut-on la percevoir comme une perpétuelle production sachant qu'un évènement contingent et conjoncturel peu en interrompre le mouvement à tout moment ?

Le degré de conformité entre le référent fictionnel Saga et son réalème Sankara est frappant. Dans l'univers du film, la première impression qu'il nous est donné de retenir est celle d'un parcours vers un devenir révolutionnaire qui se conclut par une disjonction (la conjonction finale avec les nouveaux espaces investis par Saga ne s'étant pas matérialisée). En conséquence, la mort dans les deux cas, celle de Saga et celle de son référent Sankara, se traduirait par un échec du projet de recontextualisation de la nation tel que suggéré par le film puisque le sujet politique disparaît lui aussi. La mort est la perte de l'identité, mentionne Lamizet, parce que, au singulier et au collectif, il s'agit du moment où se perd la singularité du sujet. Le sujet meurt de perdre son identité, car il ne fait plus l'objet d'une possible reconnaissance : au sens plein de ce terme, il disparaît (287). Et d'ajouter que le deuil est le travail symbolique qui se fait pour la reconstruire, en faisant assumer de nouveau au sujet la séparation entre le réel et le symbolique. Et s'il y avait une autre manière de reconstruire le sujet politique sans avoir recours au deuil ?

Saga n'est rien sans sa meute qui n'est rien sans Saga tout comme Sankara n'est rien sans sa meute-peuple qui n'est rien sans lui. Tout cela pour insister sur l'alliance qui fait le devenir devenir. Nogma représente un de ces chaînons d'alliance. Son déplacement, du village du père vers le village de la tante pour rejoindre Saga suggère non seulement un déplacement sémantique de la nation



traditionnelle mais une reterritorialisation du pouvoir traditionnel par la femme. Elle en sanctionne une première fois les fondements en s' « arrachant » du village de son mari Nomenaba et une seconde fois en découvrant qu'elle porte l'enfant de Saga. Cet enfant représente une charge significative importante qu'on ne peut s'empêcher de connecter au mythe des origines des Mossi (la légende de la princesse Yennega). Je rappelle que Yennega s'était enfuie dans la brousse contre l'avis de son père pour rejoindre Rialé, un étranger avec lequel elle s'unit et duquel elle a un enfant (Ouédraogo) qui deviendra le fondateur de l'Empire Mossi. Dans cette histoire, qui rapporte comment deux êtres aussi différents deviennent mari et femme et préparent une lignée de conquérants, écrit Bruyer, il n'est pas question de territoire, mais de relations. En ce sens, elle n'est pas une histoire de fondation comme nous l'entendons car chacun des gestes accomplis par la femme sont autant d'éléments qui mettent en place une nouvelle société. Ce yelle est donc entièrement orienté vers l'avenir (169). Nogma en s'appropriant symboliquement le mythe, renverse l'ordre mythologique qui instaure la nation mossi comme une entité immuable et figée dans le temps. Yennega est désormais Nogma et l'enfant qu'elle porte, l'image de Ouédraogo l'enfant de la princesse Yennega par qui une nation émergea, celle des Mossi. La mort de Saga répond au principe de rupture assignifiante du rhizome de Deleuze et Guattari dans le sens ou même brisé (Saga) il reprend sur une ligne de fuite, de déterritorialisation. L'enfant que porte Nogma en est la preuve, il est la ligne segmentaire explosée de la rupture. « On fait une rupture, on trace une ligne de fuite », écrivent Deleuze et Guattari « [M]ais on risque toujours de retrouver sur elle des organisations qui restructifient l'ensemble, des formations qui redonnent le

pouvoir à un signifiant, des attributions qui reconstituent un sujet [...] » (16). Tout comme la guêpe et l'orchidée font rhizome, en tant qu'hétérogènes, Nogma et l'enfant qu'elle porte procèdent du même principe<sup>73</sup>.

La nation paraît être ainsi un processus à jamais inachevé dans les contrées ou son interprétation ne peut se faire selon une seule et même version. Saga meurt mais pas ce qui reste de son idéologie symbolisée par l'enfant à naître. Cet enfant est un acte politique, il est un acquis, par alliance (un faire-acquisition) à la Gardies. On peut voir en lui l'espoir d'un État-nation révolutionnaire et les signes d'une évolution marquée par la mère et par qui cet acquis sera perpétué. Le pouvoir accordé symboliquement à Nogma est également significatif de la politique sankariste qui accorde une place d'égale importance voire supérieure à la femme et son rôle politique dans l'édification de la nation burkinabè. Contrairement à l'espace village/nation traditionnelle, où les femmes ne sont qu'objectifiées dans des rôles écrits comme un scénario régi par les hommes, les femmes de l'espace du dehors prennent part au cheminement de la quête de Saga vers un devenir national autre. Sujets politiques à part entière, elles exercent un pouvoir non pas en fonction de mais égal à celui de l'homme, l'autre humain.

---

<sup>73</sup> Deleuze et Guattari suggèrent que les mouvements de déterritorialisation et les procès de reterritorialisation sont relatifs, branchés et entremêlés les uns aux autres tout comme l'orchidée qui, selon eux, se déterritorialise en formant une image, un calque de guêpe ; mais la guêpe se reterritorialise sur cette image. La guêpe se déterritorialise pourtant, devenant elle-même une pièce dans l'appareil de reproduction de l'orchidée ; mais elle reterritorialise l'orchidée, en transportant le pollen (17).

### CHAPTER III

#### EMERGENCE DE LA FEMME BURKINABE : NOUVELLE VOIX, NOUVELLE DIRECTION dans LA FAUTE ET LE PARDON de YOUSOUF SAVADOGO et DEVOIR DE CUISSAGE de HADIZA SANOUSSI

Depuis son avènement, la littérature africaine francophone a été marquée par des courants divers qui ont coïncidé avec le temps et les événements. La Négritude étant le premier mouvement à la fois littéraire et politique. Par la suite la même tendance s'est produite avec la littérature des Indépendances (Cheikh Hamidou Kane et Ahmadou Kourouma comme figures de proue). Ce n'est qu'à partir des années 1970 que la littérature africaine francophone commence à se diversifier et dont l'hétérogénéité devient l'emblème thématique. Ce que l'on peut remarquer dans l'évolution ou les différentes ruptures qui distinguent ces courants, c'est que de la Négritude au début des années 70, la femme est peu présente dans le champ littéraire africain, d'une part comme productrice d'ouvrages comme l'écrit Adrien Huannou dans Le roman féminin en Afrique de l'Ouest (1999). Selon lui, « [L]'absence des femmes sur la scène littéraire pendant cette longue période et la prédominance numérique des hommes, constatée et soulignée par l'auteur de L'aventure ambiguë, sont dues à des facteurs d'ordre historique et sociologique » (12), d'autre part elle ne brille pas par sa présence, ni comme objet et encore moins sujet du discours. Et lorsque par hasard elle émerge de la narration, elle est symbole et prend par exemple les contours de l'Afrique comme dans Femme nue,

femme noire (1945) de Senghor, ou bien elle occupe un rôle subalterne qui la place en marge du discours.

Ce n'est qu'à partir des années 1970 et avec le premier roman de la sénégalaise Mariama Bâ que son roman Une si longue lettre (1979), écrit Jacques Chevrier dans son Anthologie Africaine I : Le roman et la nouvelle (2002), « [o]uvrira ainsi le champ à une littérature qui dit à la fois les misères quotidiennes de la condition féminine et sa volonté d'ouverture en direction d'une modernité tempérée » (274). Cependant, la modération et l'ouverture n'est pas une option pour certaines des auteures africaines francophones qui pour dénoncer les abus du pouvoir patriarcal, optent à la manière de Were Were Liking et Calixthe Beyala pour la confrontation et l'exécution plus que la négociation et le pardon qui sont systématiquement refusés aux mâles qui leur servent de cibles.

Si la littérature burkinabè n'a pas été divisée en courants distinctifs puisque sa courte existence ne l'a pas permis, la problématique de la question féminine semble concerner les écrivains burkinabè qu'ils soient hommes ou femmes. Les titres de quelques romans, pour ne citer que quelques exemples, sont révélateurs : La femme du diable (2003) de Bernadette Dao qui se présente comme une collection de nouvelles où la femme est toujours au centre du discours ; Le miel amer (1995) de Jean-Baptiste Somé qui retrace les désillusions d'un couple et porte en même temps un regard critique sur une société en évolution et sur la condition de la femme africaine ; Le mal d'aimer (2001) de Abdouramane Harouna qui nous compte le destin de l'homme confronté à une société malade de la folie de certains autres ; Une flamme dans le noir (2007) d'Ansonwin Hien où l'intrigue repose sur l'histoire

d'un couple confronté à la maladie, le regard de la société et le rôle de l'individu quant à la responsabilisation de chacun en fonction de sa place dans la société.

Quelque soit le thème abordé, l'individu (homme ou femme) s'articule sur un problème sociétal où la question de la fonction du genre prend toute son importance. L'aspect socio-historique dans la littérature burkinabè occupe donc une place prépondérante et dont la problématique de la relation de genre est une constante. Du point de vue du rôle de l'histoire et du phénomène social, Sanou ajoute,

A l'examen de quelques éléments relatifs à l'évolution de la littérature burkinabè écrite, un constat s'impose à l'observateur : la littérature semble avoir signé un pacte avec l'histoire au Burkina Faso. En effet, ses étapes coïncident avec les grands événements qui ont marqué la vie sociopolitique du pays [...]. Les grands bouleversements politiques du pays seront ressentis tant au niveau des écrivains qu'au niveau de la pratique littéraire elle-même. (La littérature burkinabé 47)

C'est dans cette optique que j'appréhenderai les deux romans que j'ai sélectionnés, à savoir La faute et le pardon de Youssouf Savadogo et Devoir de cuissage de Hadiza Sanoussi.

La Faute et le pardon nous confronte à la situation d'un couple marié Timpoko et son époux Yandé, qui après quatorze ans de mariage n'a toujours pas d'enfant. Contrairement à un scénario que l'on retrouve souvent dans la littérature francophone africaine, ce n'est pas le mari qui reproche à son épouse de ne pas enfanter mais le contraire. N'acceptant pas ce mauvais tour du destin, Timpoko s'enfuit avec un amant de fortune qui lui promet monts et merveilles, et surtout lui fait la promesse d'un enfant, quelque soit le prix à payer. Dans Devoir de cuissage de Sanoussi, l'auteure s'inspire du vécu quotidien de l'homme et de la femme et traite

des problèmes de la femme face à certaines pratiques culturelles qui l'empêchent de s'épanouir selon ses propres désirs. Ada, la protagoniste, voit sa vie transformée et bouleversée par un mariage qu'elle ne souhaitait pas et une grossesse non-désirée qui mettra fin à ses études. Sanoussi nous dresse le tableau d'une société tiraillée entre ses attachements aux traditions et à l'appel de la modernité mais elle tente aussi de nous montrer qu'être femme d'après des critères prioritairement masculins n'est pas une fatalité et qu'il est légitime de les remettre en question.

Bien que ces deux romans ne s'imposent pas comme deux ouvrages féministes, ils traitent de toute évidence de la question féminine, mais pour l'écrivain burkinabè Bernadette Dao (qui fut la première femme ministre du gouvernement sankariste affectée au service de la culture), ce n'est pas l'affiliation féministe qui compte, c'est la manière de traiter le sujet. Dans l'article de Oumarou Almou et Bali A. Bakouan (1990), « Miroir et mémoire, vigile, et voleurs de mots », elle explique en effet,

[J]e n'arrive pas à déterminer les spécificités de l'écriture féministe par rapport à une écriture autre. Féministe ? Si féministe veut dire prendre parti pour ou contre de façon aveugle et sans jugement, je ne le suis point. Cependant, je pense que si les femmes s'expriment par l'écriture aussi, elles doivent prendre en charge les problèmes qui leur sont propres car elles sont les personnes privilégiées pour le dire. Qu'elles s'efforcent de le dire avec objectivité ! Un regard féminin n'est pas forcément féministe, mais il doit l'être parfois pour traduire les problèmes propres aux femmes. (Notre Librairie 82)

La manière de traiter le sujet du féminin semble être partagée aussi par ceux qui caractérisent le masculin (je rappelle que je positionne mon argument dans un contexte hétérosexuel). Situait mon analyse sur un plan socio-historique car tout comme Sanou, il ressort de mon observation que le contenu littéraire reflète le

contenu social et l'impact de l'évènement sociopolitique que fut la révolution sankariste. Par conséquent, j'insisterai sur la représentation de la femme dans ces deux romans en rapport à sa position dans la société, car dans le cadre de mon analyse, appréhender la femme burkinabè, c'est aussi appréhender la révolution. Comment peut-on la lire ? Comment peut-on mesurer l'impact que la révolution sankariste a eu sur elle, corps et voix ? Je questionnerai également la motivation masculine qui vise à propulser le féminin au devant de la scène burkinabè.

C'est donc en parcourant les romans de Savadogo et Sanoussi que je tenterai de répondre à ces questions en vue de démontrer qu'un discours politique (pas tout à fait innocent à mon avis) et paradoxalement masculin a permis à la femme burkinabè de devenir dans la réalité. Cette assertion suscite évidemment une série de questions auxquelles je m'attacherai de répondre. En effet, est-ce que, d'une part, cet « état-femme devenue » (d'un point de vue politique, donc relatif à la réalité) correspond-t-il seulement à un ensemble de caractéristiques « théologiquement »<sup>74</sup> inscrites en elles pour les besoins de la révolution sankariste ? Ou est-ce que cette volonté politique d'améliorer le sort de la femme au sein d'une société voulue

---

<sup>74</sup> L'État-nation sous Sankara fonctionnait comme un État théologien pour reprendre le terme de A. Mbembé. Comme l'écrit Richard Banegas dans Insoumissions populaire et révolution au Burkina Faso (1993) : « [I]l (l'État théologien) participe à la construction symbolique et concrète de l'ordre que traduit son code moral » (110), et poursuit-il, « [I]l faut retenir la fonction de construction d'un nouvel ordre que remplit cet État théologien en énonçant son discours de Vérité « sur le mode du devoir-être », en posant des valeurs indiscutées, vise à fonder l'accord des individus sur des points fixes qui seront autant de piliers du nouvel ordre révolutionnaire. Elle vise à définir ce sur quoi les individus doivent s'accorder et codifier par leurs relations, institue une nouvelle sociabilité. Ici le discours moral est à rapprocher de toutes les mesures concrètes qui ont aussi pour objectif de faire naître une sociabilité révolutionnaire. Et ce d'autant plus que le discours de vérité « se double d'un faire-aimer » : en affirmant ce qu'est le Bien, le Mal, ce qu'il est salutaire d'aimer par sa morale » (110).

égalitaire et juste, était naturellement mue par l'implicite compassion que suggérait les convictions humanistes sous-jacentes à la politique révolutionnaire sankariste ? D'autre part, on peut aussi se demander si finalement le processus de devenir « femme » dans ce cas-ci « femme burkinabè » en opposition à la femme d'avant (la femme voltaïque) n'est pas juste un processus de mise en conscience d'un possible devenir (devenir femme sujet, femme indépendante, femme libre, etc.) que l'écriture romanesque permet et dont le destinataire, le lecteur (femme ou homme) maintient le mouvement qui jamais ne s'interrompt ?

Mon approche sera socio-critique et féministe, sans m'attacher toutefois à une approche théorique unique. Accordant aussi de l'importance au matériau texte comme producteur de sens, indépendamment de la thématique politique avec laquelle je le corrèle, je lirai également la femme et l'homme burkinabè dans leurs rapports sociaux à travers l'écriture. En effet, je pars du principe que lire l'individu (femme ou homme) c'est aussi apprendre à le connaître à travers l'écriture qui le produit et l'objet de l'écriture, c'est-à-dire, jusqu'à une certaine mesure, ses sujets (l'auteur (e) et le narrateur ou la narratrice). Ceci justifie également le choix de l'approche sociolinguistique que j'intègre dans mon analyse et qui m'amène à caractériser mon analyse d'intertextuelle ou socio-historico-linguistique. Ceci étant clarifié, je profiterai donc du caractère polyphonique que l'ensemble de ces théories présente afin de problématiser les questions relatives à la condition féminine en tant qu'elle affecte la femme africaine dans le contexte particulier de mon étude.

Le choix des deux romans pour mon analyse s'est fait arbitrairement mais ce qui l'est moins c'est le fait que j'ai sélectionné un auteur masculin et une auteure



féminine. Ce choix participe de ma volonté à démontrer que la « lutte » (bien que je préfère le terme « négociation » que je trouve plus approprié dans la situation présente) dite « féministe » n'est pas, même en Afrique, l'apanage des femmes seules, ni une « lutte » entre l'homme et la femme, mais plutôt un partenariat. Comme je le démontrerai, dans ce chapitre et le chapitre suivant, en dépit du fait que Sankara, le meneur de la révolution sankariste, et certains des auteurs sélectionnés pour les besoins de mon analyse, soient des hommes ; le premier s'est fait remarquer pour son acharnement à appuyer la cause « féministe » et les seconds pour leur attachements aux préceptes de l'idéologie pro-féministe sankariste, peut-être grâce à « [l]a mise en inconscience de [l]historicité sémantique », de l'énoncé de l'idéologie politique révolutionnaire sankariste.<sup>75</sup> A titre d'information, je souhaiterais préciser que cette partie de mon ouvrage ne traite pas de la femme voltaïque en révolution mais plutôt de l'impacte que cette dernière a eu sur elle et qui a favorisé l'émergence de la femme burkinabè.

Parmi l'une des grandes orientations qui a marqué la période révolutionnaire sankariste, il en est une qui a fait date dans l'histoire politique de ce pays, c'est celle

---

<sup>75</sup> Dans son essai intitulé « Dialogisme et interdiscours : des discours coloniaux aux discours de développement » (2007), Françoise Dufour, inspirée des travaux de Pêcheux et Foucault, perçoit l'énoncé, dans les pratiques discursives, comme un dialogisme interdiscursif et, écrit-elle, « [c]omme une mise en conscience de son historicité sémantique, autrement dit en termes praxématiques, le sens de la formulation qui a été capitalisé en langue « le déjà dit – le déjà su » [...]. Et de poursuivre « [L]a doxa constitue une dimension intrinsèque du dialogisme interdiscursif : la relation que tout énoncé entretient avec les énoncés antérieurs marque l'allégeance de la parole à la doxa, c'est-à-dire aux représentations, opinions, croyances communes. C'est-à-dire que la doxa introduit l'altérité au cœur même de ma parole ; le discours diffus et anonyme du on est en moi, il me constitue, et je peux tout au plus en prendre conscience et me débattre avec lui sans jamais parvenir à une utopique extériorité » (3).

qui concernait la femme, son statut, son existence et sa place dans la société burkinabè, et ce qui va de pair : son engagement pour son émancipation. Lors de son discours sur l'orientation politique de la révolution, Sankara déclare :

L'émancipation de la femme passe par son instruction et l'obtention d'un pouvoir économique. Le travail au même titre que l'homme, les mêmes droits et devoirs sont les armes contre l'excision et la polygamie, armes que la femme n'hésitera pas à utiliser pour se libérer elle-même et non par quelqu'un d'autre. (Thomas Sankara Parle 82)

Cette déclaration posera les jalons pro-féministes de la politique sankariste et qui perdurera tout au long du mandat politique de Sankara. Mais comment s'exprimait la politique féministe du gouvernement sankariste et comment s'insère-t-elle dans son programme politique global ?

Il est à préciser tout d'abord que Thomas Sankara était, tout comme Frantz Fanon, un humaniste avant tout, qui revendiquait une justice sociale et s'affichait comme le défenseur des opprimés et des exploités, qu'ils le soient par ceux de l'extérieur (les impérialistes) ou ceux de l'intérieur (la bourgeoisie comprador et les « forces féodales »). Cet engagement en faveur des opprimés était aussi l'une des volontés exprimées par Sankara dans son discours d'orientation :

La révolution a pour premier objectif de faire passer le pouvoir des mains de la bourgeoisie voltaïque alliée à l'impérialisme aux mains de l'alliance des classes populaires constituant le peuple. Ce qui veut dire qu'à la dictature anti-démocratique et anti-populaire de l'alliance réactionnaire des classes sociales favorables à l'impérialisme, le peuple au pouvoir devra désormais opposer son pouvoir démocratique et populaire. (57)

La notion de « peuple » est capital et a été le moteur de la politique sankariste. Pour Sankara le « peuple » est constitué des masses populaires (les « damnés de la terre » qui sont ( les paysans, les jeunes, la petite bourgeoisie et les femmes). Sankara n'est

pas le premier à inaugurer cette politique populaire dont le peuple, (entendu la masse des exploités est la pierre angulaire). Bien avant lui, la centralité du peuple faisait déjà l'objet du combat politique de nombreux dirigeants post-indépendance comme par exemple Samora Machel, comme je l'ai mentionné dans mon introduction. Cela était clair dans son discours « Establishing People's Power to Serve the Masses », prononcé en Novembre 1971, et où, s'assurant de la solidarité du peuple mozambicain, il clamait, « [W]e say our aim is to win complete independence, establish people's power, build a new society without exploitation », et de poursuivre, « [W]hat is at stake is the establishment of a people's power that asserts our independence and identity, and destroys exploitation » (Samora Machel 2). Cet engagement pour les classes populaires a souvent conduit les gens à conclure, à tort, que Sankara, tout comme Machel, était marxiste-léniniste dans le sens stricte du terme, alors que je tiens à rappeler que, l'attachement de Sankara pour cette idéologie était plus une source d'inspiration qu'une doctrine à appliquer à la lettre.

Dans son essai « Thomas Sankara et la condition féminine : Un discours révolutionnaire ? (2006), Poussianée Sawadogo en saisit fort bien la nuance lorsqu'il écrit, « Le sankarisme se présente comme un mouvement de pensée marxiste-léniniste, prônant une révolution prolétaire, paysanne, jeune et féministe » (4). Le sankarisme se « présente comme », mais il « n'est pas » un mouvement marxiste-léniniste. Effectivement, la révolution sankariste s'est engagée pour la défense du prolétariat, mais en revanche, Sankara n'a eu de cesse de s'insurger contre les pratiques, notamment occidentales, d'imposer une idéologie étrangère aux

politiques des pays en voie de développement et à sa politique, comme le reporte Guy Martin dans son essai « Actualité de Fanon : Convergences dans la pensée politique de Frantz Fanon et de Thomas Sankara » (1987) : « C'est une pratique constante de l'eurocentrisme que de vouloir trouver des pères spirituels aux leaders du Tiers Monde [...]. Pourquoi veut-on à tout prix nous ranger dans un répertoire idéologique, nous classer ? » (106). Prompt à reconnaître son inspiration au marxisme, Sankara refusait pourtant d'être étiqueté comme un adhérent à cette idéologie qu'il considérait trop limitative et inadaptée pour soulager son pays des maux causés par ses prédécesseurs au peuple burkinabè. Le marxisme de Sankara était plutôt un marxisme anti-marxiste que David Gakunzi compare à celui d'Ernesto Che Guevara, c'est-à-dire: « [P]as ce dogme figé, ce mensonge religieux, autoritaire, érigé en langage, en moyen, en système de pouvoir par des nomenklatura dans certains pays. (Gakunzi 17). Comment pourrait-on alors déterminer le marxisme à la Sankara sans se référer strictement à l'idéologie d'origine ?

Partant du principe que Sankara était prioritairement un humaniste dans le sens contemporain du terme, c'est-à-dire que sa philosophie s'orientait surtout vers un humanisme fondé sur les droits fondamentaux des humains (tous les humains), le but de sa politique gouvernementale visait à développer une société burkinabè libre d'exploitation de l'homme par l'homme (homme dans son sens générique). Il est utile de savoir qu'avant l'accession au pouvoir de Sankara, la société voltaïque était hiérarchisée et dirigée par des minorités dominantes économiquement et politiquement, et au service du pouvoir néo-colonial. Pour libérer la société

voltaïque, il fallait en premier lieu destituer les minorités dominantes de leur pouvoir économique et politique qui leur permettait d'exploiter les masses populaires, incultes et non informées, de ce fait, soumises à leur bon vouloir. De là, la pensée d'inspiration marxiste de Sankara qui n'envisageait non pas « son » marxisme comme une doctrine idéologique, mais comme un outil de démantèlement d'un système corrompu et oppressif en vue d'une égalisation totale des structures sociétales burkinabè qui pour lui, ne pouvait pas s'envisager sans la participation active de tous les individus constitutifs du « peuple » burkinabè y compris les femmes.

### **L'émancipation féminine : Entre théorie et pratique**

Informé de l'orientation idéologique de la politique sankariste, il serait tentant de saisir l'opportunité que nous offre le féminisme matérialiste d'inspiration marxiste de déconstruire la femme burkinabè dans les textes sélectionnés pour l'objet de cette analyse. Facilité à laquelle j'éviterai de succomber, ceci dû au fait que, si je reprends les lignes conductrices de la théoricienne Christine Delphy, ceci exclu l'homme de la lutte pour l'émancipation féminine, comme elle l'affirme dans L'ennemi principal : Économie politique du patriarcat 1 (1998), non sans un certain sarcasme en coiffant le premier paragraphe du titre suivant : « Le néo-sexisme ou le féminisme masculin : où l'on voit qu'il y a mieux qu'un silence de la femme : une parole d'homme » (167). Établissant une liste des bonnes volontés masculines pour l'amélioration de la condition féminine, Delphy écrit :

Tous ces amis [les hommes], ces partisans masculins de la libération des femmes, ont plusieurs points communs :

- Ils veulent se substituer à nous.
- Ils parlent effectivement à notre place.
- Ils approuvent la libération des femmes, et même la participation des susdites à ce projet, tant que libération et femmes les suivent et surtout ne les précèdent pas.
- Ils veulent imposer leur conception de la libération des femmes, qui induit la participation des hommes, et réciproquement ils veulent imposer cette participation pour contrôler le mouvement et le sens : la direction, de la libération des femmes. (168)

De cette volonté à vouloir disqualifier tous les hommes sans exception de toute bonne intention en ce qui concerne l'amélioration de la condition féminine et leur désir de « parler pour » ; elle occulte le fait qu'elle même se place en position de « sujet souverain » qui « parle pour » lorsqu'elle discourt sur « la » femme de manière générique.<sup>76</sup> De quelle femme parle-t-elle ? N'a-t-elle pas mentionné elle-même dans Un universalisme si particulier : Féminisme et exception française (1980-2010) (2010) que le féminisme a été victime de manipulation historique ?<sup>77</sup>

---

<sup>76</sup> Dans Feminism Without Border : Decolonizing Theory : Practicing Solidarity, Chandra Talpade Mohanty prévient du danger d'homogénéiser « la » femme tel que Maria Rosa Cutrufelli l'a fait dans son ouvrage Women of Africa : Roots of Oppression (1983). Émettant une critique de cette approche globale de la femme par Cutrufelli, Mohanty écrit : « [S]tatements such as « My analysis will start by stating that all African women are politically and economically dependent » or « Nevertheless, either overtly or covertly, prostitution is still the main if not the only source of work for African women ». All African women are dependent. Prostitution is the only work option for African women as a group. Both statements are illustrative of generalizations sprinkled liberally through Maria Cutrufelli's book [...]. It is when « women of Africa » becomes a homogenous sociological grouping characterized by common dependencies or powerlessness (or even strengths) that problems arise – we say too little and too much at the same time » (25).

<sup>77</sup> « Nous avons », dit-elle « sur les autres groupes opprimés le triste avantage de savoir (parce que nous avons encore sous les yeux le gouffre de cinquante ans dans lequel le féminisme s'est évanoui entre 1920 et 1970) que nos mouvements sont mortels. Nous savons aussi quelle arme efficace les voies de fait auxquelles l'ennemi s'est livré sur notre histoire ont été ; nous avons pu mesurer à quel point l'opération « Histoire » du patriarcat, en nous privant de toute tradition, de toute légitimité, de tout acquis, a retardé puis handicapé la renaissance d'un mouvement qui a dû tout

« Pêché » de contradiction ou acte de bévue, le fait est que sa position déstabilise son approche théorique et sa logique. Si comme elle l'affirme, l'histoire en tant que narration et l'histoire du féminisme sont à aborder sur le même front, celui du réel ; on doit constater que l'histoire du féminisme telle qu'elle l'entend discrédite les femmes « autres »<sup>78</sup> dont le réel de l'histoire (narration) diffère de celui que Delphy suggère (l'histoire française). Serait-ce un désir de « conserver le sujet de l'Occident, ou l'Occident en tant que sujet », (14) comme l'écrit Gayatri Chakravorty Spivak dans Les subalternes peuvent-elles parler ? (2009) Delphy ne se sent aucunement l'obligation de dissimuler « le » Sujet de référence en essayant de « saper » (14), comme l'écrit Spivak, la souveraineté subjective de celui-ci en prétendant qu'il n'y a « pas de déterminations géopolitiques » (14) dans son discours géopolitiquement ciblé, puisqu'il s'adresse essentiellement aux femmes occidentales. Problématiser le « sujet » femme dans son acception universelle semble une entreprise vouée à l'échec pour délier la situation féminine propre au Burkina Faso. D'ailleurs, Delphy l'exprime paradoxalement dans la citation précédente en insinuant qu'il est temps de tresser l'Histoire et l'histoire du féminisme avec le fil des évènements provenant de la même quenouille (le même terrain). Mais alors, il y a peut-être mieux (pour contredire Delphy) dans la parole

---

réinventer, jusqu'à l'idée première qu'on a raison de se révolter. Si la manipulation historique et l'existence d'un mouvement dans le réel sont si liées, comme l'histoire nous le montre, alors il faut en conclure que l'histoire est plus qu'une narration, c'est un enjeu politique. Il est temps que nous considèrerions notre histoire – c'est-à-dire la narration qui se fait au jour le jour tous les jours, de ce qui se passe tous les jours, comme autre chose, comme plus qu'une simple représentation – juste ou fausse mais sans influence sur la chose représentée – de luttes qui se dérouleraient uniquement sur d'autres terrains. Il est temps que nous réalisions que l'histoire fait parti du réel, que c'est un terrain de lutte en soi » (38).

<sup>78</sup> Celles du Tiers-Monde.

de Thomas Sankara, qu'un silence de femme burkinabè. Ceci dit, comment interpréter le féminisme au masculin du « Ché » africain, comme aimait l'appeler ses fervents supporters ? Mais tout d'abord, peut-on vraiment parler de « féminisme » lorsque l'on débat de la condition des femmes dans le Tiers-Monde et quel Tiers-monde ?

### **Émancipation de la femme burkinabè : Féminisme ou prise de conscience humaniste ?**

Il est à parier que, hormis le fait qu'elles aient subi la colonisation, les Indiennes qui ont initié la recherche sur les subalternes de Spivak ont peu à voir avec les femmes Yoruba qui ont motivé les recherches d'Oyèrónké Oyewùmí qu'un continent sépare physiquement et socio-politiquement. La clef du problème se situe, je pense, dans le manque de définition du terme « féminisme » comme beaucoup l'ont déjà suggéré. Même si une définition s'offrait à la question de savoir ce qu'est exactement le féminisme et pour qui, dans une perspective non occidentale, une réponse qui ferait l'unanimité ne s'impose pas d'emblée comme solution miracle. Le « central problem within feminism » explique bell hooks dans son ouvrage Feminist Theory : From Margin to Center (2000), « has been our inability to either arrive at a consensus of opinion about what feminism is or accept definition (s) that could serve as points of unification. Without agreed-upon definition (s), we lack a sound foundation on which to construct theory or engage in overall meaningful praxis » (18). Sans vouloir prendre une position inspirée des postulats du constructivisme épistémologique, et si l'on est de bonne foi, il est difficile de prouver que celui ou celle qui observe la société dans laquelle il évolue



ne reproduit pas les schémas des pratiques sociales en vigueur dans un environnement donné. Par conséquent, dissocier le fait du « devenir femme » sans le lier à la culture du lieu du devenir me semble être une faute d'appréciation,<sup>79</sup> tout comme ignorer que le « devenir de la femme autre que ce qu'elle est » ne peut s'envisager sans la participation de l'homme,<sup>80</sup> principalement dans la région du monde concerné par mon analyse (ce dont j'aborderai plus en détail dans le chapitre suivant).

Attribuer les malheurs de la femme en Afrique et à l'échelle du continent, l'éternelle victime : « [W]ho needs to be saved from barbaric customs and a brutal, all-powerful, misogynistic group of men » (34), critique Oyewùmi dans African Women & Feminism : Reflecting On the Politics of Sisterhood (2003), et stéréotypée systématiquement en tant que femmes : « [S]ervile, childlike people who need to be rescued and protected by one Western group or another is an enduring practice », (35) poursuit-elle, masque la moitié du problème . Sankara par exemple, n'a jamais refusé de reconnaître que la femme burkinabè était en partie « victime » de sexisme,<sup>81</sup> bien au contraire, et devait de ce fait s'émanciper de l'homme et

---

<sup>79</sup> Mon intention ici n'est pas d'insinuer que la seule manière d'aborder l'analyse de la littérature africaine est par la socio-critique, en occultant toute forme d'approche analytique empruntée à la théorie occidentale, comme il était l'usage de le faire dans les années 1960/70. Mais comme l'objectif de mon analyse est de démontrer l'impact d'un phénomène socio-politique africain, donc géographiquement spécifique, sur l'approche du genre dans la littérature burkinabè ; il me serait difficile de procéder autrement, au risque de rendre mon analyse incohérente.

<sup>80</sup> Dans le cas du Burkina Faso.

<sup>81</sup> La mention « en partie » est importante car au Burkina Faso, un pays où plus de soixante groupes ethniques se côtoient, « l'un de leurs traits communs » dit Madeleine Kabore/Konbobo « [E]st le prédominance du patriarcat dans toutes les zones ethno-linguistiques. En effet l'idéologie dominante qu'on rencontre dans

s'affirmer comme individu de même valeur dans la société, mais ceci en vertu des différences qui les caractérisent, et pas à l'encontre de celles qui les caractérisent de l'homme.

En effet, une émancipation féminine qui se ferait par un rejet total du masculin d'après des oppositions catégoriques instaurerait une rupture et forcément une dévaluation d'une des deux parties concernées. Tandis qu'une émancipation féminine obtenue par les différences qui caractérisent respectivement les deux genres, permet une négociation, un flux communicatif, comme le suggère Clifford Geertz, cité par Chilla Bulbeck dans Re-Orienting Western Feminism : Women's Diversity in a Postcolonial World (2003) : « There is a difference between a difference and a dichotomy. The first is a comparison and it relates ; the second is a severance and it isolates » (54). Le sujet de la différence, lorsque l'on parle de droits de la femme non-occidentale est un sujet tendancieux voire scabreux. L'auteure et cinéaste féministe Trinh T. Minh-ha, dans son ouvrage Woman, Native, Other (1989), dénote dans la différence une spécificité décevante alors qu'elle se réfère à « the female identity enclosure » dans son ouvrage Woman, Native, Other expliquant :

Difference as uniqueness or special identity is both limiting and deceiving. If identity refers to the whole pattern of sameness within a human life, the style of a continuing me that permeates all the changes undergone, then remains within the boundary of that which distinguishes one identity from another. This means that at heart, X must be X, Y must be Y, and X cannot be Y. Those who run around yelling that X is not X and X can be Y usually land in hospital, a « rehabilitation » center, a concentration camp, or a res-er-va-tion. All deviations from the dominant Stream of thought, that is to say, the

---

toutes les ethnies concernant la femme en tant qu'être inférieur est vivace » (La femme dans la société traditionnelle 131).

belief in a permanent essence of wo/man and in an invariant but fragile identity, whose « loss » is considered to be a « specifically human danger, « can easily fit into the catégories of the « mentally ill » or the « mentally underdeveloped. (95)

Alors que le point de vue de Trin T. Minh-ha est défendable, de sa perspective et d'un point de vue généralisant, il perd de sa force lorsque l'on décalque sa position dans un contexte sociopolitique, comme celui du Burkina Faso, ou, si la différence n'avait pas été au cœur de la politique sankariste, il n'y aurait pas eu de révolution puisque ce sont un lot de différences injustifiées imposées notamment aux couches défavorisées de la société, les exploités (les pauvres, les jeunes, les paysans et les femmes) qui a provoqué le bouleversement sociopolitique dont la femme burkinabè a bénéficié.

En contradiction avec Trin T. Minh-ha, je rejoins la position de Audre Lorde qui elle, voit dans l'expression de la différence et de l'interdépendance (entendue féminine) une inévitable nécessité. Dans son essai intitulé : « The Master's Tools Will Never Dismantle The Master's House » (1979) elle écrit que,

Interdependency between women is the only way to the freedom which allows the « I » to « be », not in order to be used, but in order to be creative. This is a difference between the passive « be » and the active « being. » Advocating the mere tolerance of difference between women is the grossest reformism. It is a total denial of the creative function of difference in our lives. For difference must be not merely tolerated, but seen as a fund of necessary polarities between which our creativity can spark like a dialectic. Only then does the necessity for interdependency become unthreatening. Only within that interdependency of different strengths, acknowledged and equal, cant the power to seek new ways to actively « be » in the world generate, as well as the courage and sustenance to act where there are no charters. (99)

La remarque de Lorde me renvoie à celle de Mohanty (voir citation 10, page 19) lorsqu'elle émet une critique sur la tendance presque incontrôlable des féministes

occidentales d'homogénéiser la catégorie « women » en utilisant le pouvoir que justifie leur savoir occidental. Trinh Tin Minh-ha a raison sur un point : « Language also reveals its power through an insignificant slip of the pen, for no matter how one tries to subject it to control and reduce it to « pure » instrumentality, it always succeeds in giving an inkling of its irreducible governing status » (58). Alors que cette remarque est destinée à circonscrire et questionner le pouvoir de l'anthropologue occidental, elle nous rappelle également que les perspectives et les concepts sont dotés d'une certaine amovibilité dont la légitimité est parfois contestable. En d'autres mots, cela nous rappelle qu'il est toujours plus facile d'émettre des théories sur, dans le cas présent, l'inutilité d'exploiter la différence, lorsque la main qui tient la plume est éduquée et privilégiée.

Dans beaucoup de pays africains, réflexion certes générale, mais communément acceptée, la femme qui revendique son droit à la parole, à la liberté d'expression et de mouvement n'a souvent ni le pouvoir de la plume ni celui de la parole ; elle ne cherche pas à égaler l'homme (à vouloir être le même), elle veut les mêmes droits que lui, mais en tant qu'Autre (l'Autre du même). Vouloir être comme celui contre lequel je me bats et que j'ostracise semble être une particularité des féministes occidentales. C'est pour cela que la politique sankariste favorise la collaboration de la femme avec l'homme et réciproquement, donc la reconnaissance d'une différence qui dans le contexte sociopolitique devient une nécessité car comme Bulbeck le mentionne ci-avant en citant Geertz, la différence implique une relation possible contrairement à la dichotomie qui elle, suggère une impossibilité communicative, une barrière à la négociation. Cette collaboration est nécessaire

afin que l'homme prenne conscience du sexisme qu'il démontre au quotidien envers, son « complément » sur l'échelle de l'humanité et non en terme de supplément ou de suppléant biologique ou social.

Il est un fait qu'on ne peut dénier : l'humanité est faite d'hommes et de femmes distingués et déterminés en tout premier lieu par leur différence biologique<sup>82</sup> ; ignorer ceci serait altérer la valeur du référent « humanité » qui ne voudrait de ce fait plus rien dire puisqu'elle n'est pas faite que d'hommes ou que de femmes mais des deux incontestablement. En ce sens, pour Sankara, la conscience féministe est non seulement une affaire de conscience féminine, mais aussi une affaire de conscience masculine que les deux se doivent de réveiller de concert pour embrasser la même idéologie sur le même plan et travailler ensemble sur le « devenir-femme » et « devenir-homme » intègre : le citoyen burkinabé. « Separatist ideology », mentionne hooks, « encourages women to ignore the negative impact of sexism on male personhood [...]. According to Joy Justice, separatists believe that there are « two basic perspectives » on the issue of naming the victims of sexism : « There is the perspective that men oppress women. And there is the perspective that people are people, and we are all hurt by rigid sex roles. These two realities co-exist » (74).

Le but de la politique sankariste d'émancipation de la femme en période révolutionnaire était donc une prise de conscience masculine et féminine d'un féminisme à « l'africaine » ou pour être plus précis, à la « burkinabè », c'est-à-dire

---

<sup>82</sup> Ma réflexion se situe par rapport à certains facteurs biologiques liés à des fonctions métaboliques et caractéristiques physiques qui distinguent l'homme de la femme.

d'après des préceptes en accordance avec les principes que les femmes burkinabè elles-mêmes s'attachent à respecter et non en accordance avec ceux que de nombreuses théoriciennes du féminisme occidental s'attachent à imposer aux femmes du « Tiers-monde ».<sup>83</sup> Comment se manifeste cette conscience féministe par les femmes dans les romans présentement étudiés ? Pour répondre à cette question, mon étude dans ce chapitre s'orientera sur deux axes de lecture. Le premier focalisera sur l'espace narratif qu'occupent les femmes, comment l'investissent-elles ? Quel discours narratif au féminin génèrent-elles ? Est-il unanimement validé ou engendre-t-il des tensions et une certaine forme de résistance parmi la gent féminine ? Quant à mon deuxième axe de lecture, il sera alimenté par les questions que suscite le « glissement » ontologique de la femme (si glissement il y a) provoqué par une re-prise en main du discours « entendu » (pré-révolutionnaire) qui l'a constituée ? Ce second axe de lecture m'amènera à me poser les questions suivantes : cette nouvelle prise de conscience a-t-elle un impact sur sa capacité d'agir ou agentivité (agency) ? Invalide-t-elle les discours, essentiellement masculins, que la religion et les traditions invoquent afin de les maintenir dans un état de soumission ?

---

<sup>83</sup> Là encore, Mohanty perçoit cette fâcheuse attitude d'homogénéisation de la femme comme un abus de pouvoir épistémologique : « The phrase « women as a category of analysis » refers to the crucial assumption that all women, across classes and cultures, are somehow socially constituted as a homogenous group identified prior to the process of analysis. This is an assumption that characterizes much feminist discourse. The homogeneity of women as a group is produced not on the basis of biological essentials but rather on the basis of secondary sociological and anthropological universals. Thus, for instance, in any given piece of feminist analysis, women are characterized as a singular group on the basis of a shared oppression. What binds women together is a sociological notion of « sameness » of their oppression » (22-23).

## **Investissement de l'espace narratif « aux féminins » dans Devoir de cuissage et La faute et le pardon**

Dans Devoir de cuissage, Hadiza Sanoussi prend possession d'un espace textuel dont un narrateur omniscient qui lui fait écho gère le fil du discours. Le « je » s'impose au féminin et s'engage sur un parcours, non sans ambages, à destituer le titre de sa signification première : celle d'un seigneur à faire exercer ses droits sexuels sur une femme en s'appropriant son corps et son être, sauf que le seigneur ici-même n'est pas un individu isolé que le droit de noblesse autorise à exploiter autrui. Le seigneur dans Devoir de cuissage est l'homme au sens large du terme, que l'arbitraire de la tradition et de la religion lui permettent d'exercer un pouvoir notamment sur la femme. L'histoire prend forme sur un cadre diégétique précis, celui d'une région du Sahel, entre la brousse et la ville, sauf qu'au schéma typique du mouvement brousse/ville, c'est le mouvement inverse qui nous surprend et que Ada renverse en remontant le cours du temps avec ses enfants pour retourner au village de son enfance et remonter le cours de sa condition. Ada quitte son mari et par cet acte significatif et subversif reprend possession de son logos afin de réécrire son histoire pour la dérouler afin d'en remodeler les modalités narratives d'une manière rétrospective en partant de la case départ de son existence, celle de son village natal.

Cette prise de conscience, Ada la cristallise lorsque soudainement, elle se remémorise le jour où, sans l'avoir consultée auparavant et dotée de l'autorité accordé par le père de Ada, sa tante Biba l'a promise à Issa :

Ada. « Comment était-ce possible ? De quel droit pouvait-on décider de mon mariage sans mon consentement ? Qui avait le droit d'interrompre mes études au moment où je m'apprêtais à voir le bout du tunnel ? »

Viens ; me dit une voix amicale. C'était Alima. Elle avait remarqué mon désarroi. Elle me conduisit dans sa chambre. Là, je versai toutes les larmes de mon corps.

Ada. « Pourquoi ? » lui demandais-je. « Pourquoi a-t-elle fait ça ? »

Alima. « C'est la volonté de Dieu. C'est Lui qui agit par l'intermédiaire de tante Biba. Tu sais, elle ne veut que ton bien, ta tante. A tout considérer, Issa n'est pas un mauvais parti pour toi. Il est jeune, beau, noble et riche. Que souhaitez de plus ? »

Ada. « Je veux continuer mes études ! »

Alima. « On n'a pas besoin d'une école spéciale pour être une bonne mère de famille. Or, c'est à quoi aspire toute femme. » (25-26)

Ce petit dialogue d'une simplicité désarmante est intéressant car il situe l'ambiguïté dans laquelle se situe la femme, tiraillée entre des espaces contradictoires que Ada, Alima et Biba caractérisent. En questionnant l'injustice d'une décision qui ne lui appartient pas, Ada interroge le système qui la place dans une position de soumission vis-à-vis de l'Autre qui n'est pas cité, mais implicitement mentionné : l'homme. Dieu n'est-il pas un homme dont la « parole » a été inscrite par les hommes selon leurs préceptes « interprétés » et figés dans une écriture qu'ils dispersent comme étant LA loi ultime par laquelle nulle justification n'est nécessaire lorsqu'il s'agit d'intervenir au nom des femmes ?

Bien qu'à ce stade du parcours de sa vie qu'elle mentionne, elle n'est pas à même de s'interposer de manière efficace entre les droits que possèdent les hommes sur elle et de ce fait accepte le mariage qu'on lui impose ; le doute émerge et déclenche un processus du sortir de soi pour devenir Autre ; elle questionne l'autorité masculine qui transparait sous le nom de Dieu et la voix de sa tante Biba qui a, de manière inconsciente, intériorisé la supériorité masculine instillée par la tradition, et profondément ancrée dans les esprits féminins, comme Madeleine Kabore/konkobo l'explique ci-après dans son essai « La femme dans la société



traditionnelle » (2003), (prenant comme base d'observation, la tradition Mossi largement majoritaire au Burkina Faso) :

La femme ne peut être ou prétendre être l'égale de l'homme quels que soit son rang ou sa situation. Cet état de chose laisse croire dans la société burkinabé que la puissance ou son apparence doit être concentrée entre les mains des hommes [...] Malgré les efforts du politique, la femme croit à sa fameuse infériorité et voit sa soumission comme une loi divine. Imprégnée de cette idée de supériorité de l'homme, les femmes n'osent pas remettre en cause cet ordre préétabli car elles y doivent leur salut et celui de leur descendance à cette soumission. C'est pourquoi pour celles qui n'ont pas été à l'école prévaut une acception explicite et incontestée de l'idéologie dominante. Alors que pour les scolarisées, celles qui n'ont pas pu dépasser tout au plus le niveau de 5<sup>ème</sup>, ce problème est matière à réflexion même si elles n'osent pas ouvertement remettre cette prédominance masculine en cause. (131-132)

Biba représente l'archétype de la femme imprégnée de cette idée de la supériorité masculine qu'elle reproduit par décalque en proposant tout « naturellement » la main de Ada à Issa. Quant à Alima, l'amie de Ada, elle aussi semble avoir intériorisé cette répartition des pouvoirs en concluant le dialogue d'une magistrale tirade qui ossifie la femme dans un rôle qui soit le seul auquel elle peut aspirer : celui de bonne mère de famille. A ne pas en douter, cette remarque éveillerait en sursaut d'horreur toutes les féministes occidentales de la première heure. Mais éveillerait-elle ne serait-ce qu'un seul sourcil d'une « féministe » africaine ?

Là réside la différence majeure entre l'approche féministe occidentale et africaine car pour une majorité d'entre elles, la maternité et le rôle de la femme comme pilier central de la famille restent un facteur endurent qui ne peut être dissocié de la conscience féminine comme l'écrit Allison Drew dans « Female Consciousness and Feminism in Africa » (1995) :

A striking indicator of the depth and extent of female consciousness in many African societies is the association of motherhood with power, which dates from the pre-colonial and pre-capitalist era and which, as Karen Sacks notes, contrasts markedly with connotations about motherhood in the industrialized West. One facet of this is seen in what Phyllis Kaberry called the metaphysical use of the term « mother. » Sayings such as « mother of the country » indicate that the notion of motherhood has been expanded to denote either women with political or symbolic authority such as queens or queen-mothers or, in the case of sayings such as « mother of the farm » or « mother of the compound, » women's authority in a particular domain. (8)

Dans ce sens, la remarque d'Alima ne doit pas être prise au premier degré « occidental » féministe car symboliquement parlant, la maternité et le rôle de mère peuvent de toute évidence, dans de nombreuses régions d'Afrique, y compris au Burkina Faso, être liés à une forme de pouvoir, ce que semble également montrer Timpoko, la protagoniste de La faute et le pardon, qui, tout comme Ada fait preuve de subversion en quittant son mari, mais pour des raisons différentes. Mariée depuis plusieurs années à un homme plus âgé, Timpoko n'a toujours pas d'enfant. Elle en incombe la faute à son mari et décide de le quitter pour suivre Tim-Korogho Issa, un chauffeur de taxi qui lui promet monts et merveilles et l'assistance d'un féticheur exceptionnel qui lui permettra d'enfanter. Le cadre diégétique est ici la brousse, un environnement en général oppressant pour la femme qui y est plus « victime » des traditions que la ville plus propice aux changements.

En dépit de cela, Timpoko prend en charge sa destinée qui au moment de son départ du village de Natinga où elle vit avec son époux Yandé, ne lui a pas permis d'être mère. La démarche de Timpoko peut cependant être interprétée de deux manières différentes, selon la perspective. D'un côté, son acte de quitter le lieu et quitter le mari pourrait suggérer qu'elle, comme Ada, reprend possession de son

logos. Le doute, m'empêche cependant d'en affirmer la certitude car l'initiative de Timpoko s'affaiblit du fait que, contrairement à Ada, ce n'est pas le marqueur « je » qui l'entraîne vers la belligérance mais plutôt le « elle » du narrateur qui décide pour elle, la troisième personne qui positionne la « non-personne », pour reprendre le terme d'Emile Benveniste. En effet et comme Maingueneau l'explique,

la position de non-personne est celles des entités qui sont présentées comme n'étant pas susceptibles de prendre en charge un énoncé, d'assumer un acte d'énonciation. Entre cette position et celles d'énonciateur et de co-énonciateur, la relation est la « rupture ». C'est pour cette raison qu'Emile Benveniste a préférée parler de la « non-personne » plutôt que de « 3<sup>e</sup> personne », comme le faisait la tradition grammaticale. (9)

On peut se demander si, de ce fait, la valeur sémantique du marqueur « elle » ou pour parler de Timpoko dans La faute et le pardon ne symbolise pas d'une certaine manière l'exercice d'un pouvoir, toujours masculin, cette fois-ci celui de l'auteur, qui accorderait à Timpoko, malgré son « handicap » (elle ne peut pas enfanter), le droit romanesque de prendre le reste de son destin en main. Il me semble que le statut de troisième personne de l'énonciateur qui parle de Timpoko et à propos de Timpoko annihile la moitié du pouvoir de décision de Timpoko qui ne se raconte pas comme Ada mais qui est « raconté par », de sorte qu'il (l'auteur, celui qui tient les clefs de sa destinée par procuration) lui ôte une partie de son pouvoir, son « metaphysical self » en tant que mère, pour reprendre les termes de Drew ci-dessus citée, qu'elle souhaiterait être mais qu'elle n'est pas encore parvenue à être, et la relâche diminuée mais toujours en partie soumise sur la route du questionnement.

D'un côté, si l'on situe le « elle » de la non personne que Savadogo s'approprie comme un signe de collaboration, celle que souhaitait Sankara, en vue

d'engager une bataille commune pour l'émancipation féminine, on peut y discerner un clin d'œil implicite de l'auteur. Après tout, cette manifestation de connivence, répondrait à l'appel de Sankara qui poussait les représentants de la culture à être les tenants de la révolution et les dissiminateurs de l'idéologie révolutionnaire : « Que les écrivains mettent leur plume au service de la révolution ! » disait-il dans son « Discours d'orientation politique » du 2 octobre 1983. On pourrait évidemment objecter cette seconde perspective car si de ce fait le possesseur du « elle » (l'énonciateur) accorde une liberté d'action à Timpoko, preuve d'un appui au pouvoir de décision au féminin, il va aussi la confronter à une série de situations dans lesquelles elle va être l'objet d'exploitation du sujet exploitant « l'homme ». Cette remarque provoque le doute jusqu'à se demander si cette acte d'apparente solidarité de la part de l'auteur n'est pas finalement juste une mise en liberté « sous condition » de la femme. Pas forcément, car n'oublions pas que le combat révolutionnaire est d'abord symbolique et idéologique et que l'objectif du symbole est de représenter, un idéal dans ce cas-ci, des préceptes de la révolution, par association, afin de déclencher une réaction chez l'interprète du signe, en l'occurrence, Timpoko. Mais quel est ce signe ? Et comment est-elle supposée l'interpréter alors que le désir de déclencher une prise de conscience chez Timpoko, par l'auteur va se faire par la négativité en la confrontant à son propre aveuglement qui la subjugue à l'homme qui lui fait faire et accepter n'importe quoi au nom d'une légendaire supériorité ?

Contrairement à Ada dont la prise de conscience est affirmée, Timpoko se situe dans un espace de tension qu'elle ne peut qu'en partie maîtriser dû à sa

subjugation (il ne suffit pas de désert le domicile conjugal pour afficher une résistance active à l'autorité masculine dans son ensemble) au masculin et par extension à la tradition que le masculin entretient à son propre avantage. Que ce soit l'une ou l'autre des perspectives que j'avance ici, Timpoko se situe en somme à l'intersection d'Ada, de sa cousine Alima et de sa tante Biba. Que l'on s'attache à la première perspective qui désigne l'auteur comme celui qui contrôle partiellement la décision de Timpoko de provoquer l'institution patriarcale (en quittant son mari), ou que l'on s'attache à la version qui place l'auteur dans la position de celui qui accorde l'entière responsabilité de sa décision ; Timpoko évolue toujours sous la force gravitationnelle de la tradition qui renforce l'autorité du « mâle » et sous celle qui la pousse à se soumettre à la loi et la raison masculine comme je vais l'illustrer ci-après. Néanmoins, je vais accorder le bénéfice du doute à l'auteur et supposer que ses intentions pro féminines sont véritables et que sa démarche romanesque est de propulser Timpoko dans l'espace de la révélation de sa condition de « subalterne » vis-à-vis de l'homme.

Avant même de quitter son mari, le désir d'enfant de Timpoko est si fort qu'elle décide de rendre visite à un féticheur du nom de Pousnoaga en zone non lotie. Ce détail n'est pas sans intérêt car au Burkina Faso, une zone non lotie est une zone qui se situe en périphérie d'une ville ou d'un village ou aucun raccordement à l'électricité n'a été fait, ou il n'y a pas d'accès à l'eau courante et sans système d'évacuation. En d'autre terme la symbolique de la zone lotie, privée de tout avantage que la modernité peut offrir (il est implicitement suggéré dans le texte qu'en dépit de l'environnement campagnard ou Timpoko évolue, son village de

Natinga bénéficie des avantages de la dite modernité) accentue le retour en arrière vers l'avant maintenant et témoigne de sa soumission aux traditions et à ceux qui permettent d'en perpétuer les codes. Malgré sa ferme intention et l'urgence manifeste d'avoir un enfant coûte que coûte (l'idée de la « metaphysical mother » de Drew qui incarne le pouvoir féminin), elle ne conteste aucunement l'autorité masculine en se jetant corps, âme et voix dans les bras du féticheur Pousnoaga, en dépit du fait que l'apparence de ce dernier contraste violemment avec l'image symbolique du phallus vigoureux, qui incarne la supposée force dominante masculine, comme cette brève description nous l'indique :

Un matin, Timpoko, profitant de l'absence de son mari, alla en zone non lotie consulter un féticheur du nom de Pousnoaga. [...] Ce fut un homme, d'une vieille maléfique, au sourire aigre, qu'elle rencontra. Sa barbe, colorée par le jus de kola et de tabac, faisait qu'on le confondait avec un Budgin Yéggo<sup>84</sup>. Des saletés tombaient de son corps comme les écailles d'un reptile. Il respirait comme un monstre et se déplaçait comme un gorille. (19)

Dans cette description peu élogieuse et quelque peu repoussante de l'individu à qui Timpoko se remet sans question, l'auteur fait usage de la force inverse de la valeur symbolique en manipulant la loi du signe ; c'est-à-dire que c'est par la négativité qui transparait dans la description du référent (le féticheur) que l'effet de prise de conscience de l'infériorité de la condition féminine de Timpoko devrait s'opérer.

L'insistance sur l'effet pragmatique de la relation entre le féticheur Pousnoaga et Timpoko peut ainsi se comprendre en quatre phases selon les principes sémiotiques de Charles W. Morris, dans « Fondement de la théorie des

---

<sup>84</sup> Un monstre en Mooré.

signes »<sup>85</sup>, dans ce document, le véhicule du signe (féticheur) et l'utilisateur du signe/symbole (l'interprète Timpoko) dont l'effet produit vise à inverser le signifié du designatum. En somme, on pourrait noter un désir de l'auteur d'éveiller la femme vers un devenir burkinabè par l'effet produit que Timpoko a la liberté d'interpréter à sa manière. Cette approche nous invite à faire une corrélation entre la volonté de la politique sankariste de pousser les femmes non seulement à se rendre compte (particulièrement à la campagne) de la situation d'avilissement dans laquelle elles se trouvent malgré elles, en partie à cause de la « forte intériorisation patriarcale » (69), écrit Banegas, et inculquée depuis le plus jeune âge, mais aussi à cause d'elles comme l'avait exprimé sans fioriture aucune Sankara lors de son discours d'ouverture « La révolution ne peut aboutir sans l'émancipation des femmes » à l'occasion de la journée internationale des femmes, le 8 mars 1987 à Ouagadougou en s'exclamant : « Ce sont les femmes qui perpétuent le complexe des sexes ! » (387) Et Timpoko de confirmer en regardant, confiante, Pousnoaga dans les yeux et en le suppliant à genoux : « Cela fait quatorze ans que je suis mariée, mais je n'ai aucun enfant. Je suis comme un arbre du désert. Vénérable féticheur, aidez-moi. Je suis à vos pieds » révéla Timpoko ! (20). D'où l'intérêt de comprendre le « Master's logic » que Trin T. Minh-ha mentionne dans Women, Native, Other et dont elle critique l'approche chez Judith Kegan Gardiner prétextant que, « [T]he constant

---

<sup>85</sup> Charles W. Morris dans Foundations of the Theory of Signs (1938) détermine trois dimensions du signe : la dimension sémantique qui regarde la relation du signe et de ce qu'il signifie, la dimension syntaxique qui regarde la relation des signes entre eux et la dimension pragmatique qui regarde la relation entre les signes et les utilisateurs des signes. Pour Morris, le signe lui-même se distingue selon quatre facteurs distincts : 1) le véhicule du signe (ce qui agit comme signe), 2) le designatum (ce à quoi le signe se réfère), 3) l'effet produit sur l'interprète, 4) l'interprète.

need to refer to the « male model » for comparisons unavoidably maintains the subject under tutelage » (96).

Cette réaction de Minh-ha fait suite à l'affirmation de Gardiner, qui, citée par Minh-ha écrit que « [p]rimary identity for women is more flexible and relational than for men. Female gender identity is more stable than male gender identity. Female infantile identifications are less predictable than males ones [...] » (96). Le choix de cette citation est pour le moins paradoxale et ne suffit pas à convaincre de l'absurdité ou tout au moins l'utilisation à connotation régressive (selon Minh-ha) d'une telle approche, pour la simple et académique raison que Gardiner est une intellectuelle américaine occidentale dans tous les sens du terme (par son affiliation géographique et raciale) et qui travaille sur le féminisme d'une perspective psychanalytique, et dont le « cas » postcolonial n'a jamais été un de ses projets de recherche. L'approche de la « Master's Logic » de Gardiner me semble être juste un « reminder » pour la femme occidentale dont le besoin psychique d'être réassuré dans sa condition de femme « libre » se faire ressentir à un moment donner de sa vie et il me semble peu crédible de voir dans cette méthode une pratique à risque qui renforce la femme dans sa position subalterne (d'un point de vue occidental). Par contre, cette méthode selon moi, n'a rien de loufoque si on l'applique au cas de Timpoko qui de toute évidence a besoin qu'on l'éveille à sa conscience féminine et que son existence ne dépend pas du « tutelage » masculin qui la maintient dans un état de soumission. Si pour Ada, les pieds des hommes sont à la hauteur des siens, sur un piedestal commun, le raz du sol qui les maintient debout selon les mêmes principes, il est clair que pour Timpoko, le désespoir qui accompagne sa déclaration



au féticheur affiche sa dépendance à l'homme auquel elle est ancrée et duquel elle ne peut se désamorcer.

Ainsi, le « Je » d'Ada évalue, accuse et désacralise celui qui déroge à la règle des principes égalitaires instaurés par la révolution burkinabè. Le ton est donné dès les premières pages du chapitre d'ouverture lorsque Ada décrit sa belle mère et son mari Issa en ces termes :

J'observe ma belle-mère, Hajia Bouli, du coin de l'œil. [...] C'est une femme imposante avec sa grande taille et sa forme callipyge. [...] Tout en elle est dignité et la sénescence charme. [...] Je me demande comment elle a pu mettre au monde un fils comme Issa. Contrairement à sa mère, qui sue la bonté et la confiance en elle-même par tous les pores de son corps, Issa reflète le prototype même de l'indécis, déboussolé par le moindre obstacle que la vie dresse devant lui. C'est cette attitude qui a creusé le fossé entre lui et moi et qui a conduit à notre séparation. J'ai horreur des hommes faibles de caractère. Pour moi, l'homme idéal doit être grand, beau et fort, intelligent et prompt à faire face à toutes les situations. En apparence, je croyais trouver cet homme en Issa. Mais notre cohabitation m'a démontré le contraire. [...] A la moindre contradiction il s'enivre pour pouvoir s'exprimer. Il lui est même arrivé de pleurer en ma présence. Quand j'y pense ! (16)

A l'inverse de Timpoko qui voit en l'homme un être « divin » qu'une vision androcentrique de la société légitime, et qu'elle ne peut expliquer, qu'elle ne veut pas expliquer et qu'elle ne cherche pas à comprendre, Ada réévalue les supposées qualités dont l'homme est sensé être doté, dû à sa condition, dans sa version clonée à l'infini d'un prototype irréprochable. Elle fait trembler ce que Bourdieu nomme dans La domination masculine (1998) « la force de l'ordre masculin » qui, selon lui, « se voit au fait qu'il se passe de justification » (15), et de poursuivre :

La vision androcentrique s'impose comme neutre et n'a pas besoin de s'énoncer dans des discours visant à légitimer. L'ordre social fonctionne comme une immense machine symbolique tendant à ratifier la domination masculine sur laquelle il est fondé : c'est la

division sexuelle du travail, distributions très stricte des activités imparties à chacun des deux sexes, de leur lieu, leur moment. [...] C'est la structure des espaces. [...] C'est la structure du temps, journée. [...] De la vie, avec les moments de rupture, masculins, et les longues périodes de gestation, féminines. (15-16)

Si cette vision universaliste de l'entité homme généralise quelque peu les caractéristiques qui le détermine, elle sert d'argument aux intentions de la politique sankariste de démanteler les structures de pouvoir qu'aucune instance ne peut légitimer que ce soit d'après des facteurs biologiques ou sociologiques. En ce sens où s'il y a différences biologiques, et différences biologiques il y a, elles ne doivent pas servir de déterminant pour entériner la supériorité soi-disant « naturelle » de l'homme mais au contraire, elles doivent être exploitées pour l'obtention d'une égalité dans la différence. Rêve inaccessible peut-être, mais volonté sankariste d'y accéder, sûrement !

Paradoxalement Ada semble aller à l'encontre de cette idéologie égalitaire que prônait Sankara, mais il se peut que la stratégie textuelle qu'utilise Sanoussi soit identique à celle de Savadogo, comme mise en œuvre d'une tactique à pousser les femmes à prendre conscience de leur statut (le « Je » de Sanoussi permet à Ada d'interpeller directement les femmes) qui, en dépit de leurs différences biologiques, ont droit aux mêmes droits que les hommes. Ada réajuste les niveaux d'appréciation des deux sexes. Soudainement, les hommes peuvent aussi afficher une certaine fragilité ; ils sont indécis, ils boivent, ils pleurent, etc. Mais en revanche, les femmes peuvent être fortes et dignes (comme sa belle-mère) ; elles pensent et prennent des décisions que leur partenaire (homme) n'est pas à même de pouvoir prendre dû à certaines incapacités dont ils peuvent aussi faire preuve en

dépit de leur « divine » supériorité. Ici, la portée du symbole prend une route sémiotique détournée. Ada ne rend pas directement l'homme responsable de sa condition et ne cherche pas non plus à le rabaisser à une condition inférieure à celle de la femme ; Ada remet les pendules à l'heure en replaçant son « complément » à sa juste place (j'entends par là, une addition à la totalité nécessaire pour compléter l'humain, dans le sens où les deux complètent l'un l'autre) sur l'échelle de l'humanité. Cependant, cette remise à niveau des deux sexes ne s'arrête pas là et ne laisse pas la conscience féminine d'Ada s'assoupir sur les lauriers de son existence révélée. Ainsi Ada avance sur les nouvelles avenues tracées par la politique révolutionnaire sankariste, tandis que Timpoko reste enlisée dans les ornières profondes creusées par le poids des traditions.

### **Capacité d'agir (agency) de la femme burkinabè**

Ada et Timpoko représentent les deux versants de la femme en devenir burkinabè. L'une, Ada, semble avoir déterritorialisé sa domination, alors que Timpoko paraît avoir ancré profondément les racines de son être dans l'humus masculin qui l'a si abondamment fertilisée qu'elle doit, de toute évidence, son existence à celui qui la domine. En dépit de la mise en œuvre d'un discours révolutionnaire pro-féminin, toutes les femmes du pays des hommes intègres ne se sont pas départies du poids de leur destiné. Peut-on les en blâmer ? Doivent-elles pour cela abdiquer devant un apparent déterminisme culturel ? Et pourquoi Timpoko ne peut-elle s'arracher à cette contrainte ? Comment reste-elle enracinée dans le sol « pétrifié » de la désignation de son être ? Bourdieu n'a sans doute pas

tort lorsqu'il parle d'incorporation de la domination qui contredit ainsi l'approche performative du genre que Judith Butler (développée dans son ouvrage Gender Trouble : Feminism and the Subversion of Identity, publié en 1990) nous a proposé il y a quelques décennies de cela.

Partant du corps (de sa matérialité) socialisé par un travail de construction lui-même social, Bourdieu nous rappelle que, « [L]e travail de construction symbolique [du corps] ne se réduit pas à une opération strictement performative de nomination orientant et structurant des représentations du corps » (La domination masculine 29). Et de poursuivre :

Il s'achève et s'accomplit dans une transformation profonde et durable des corps (et des cerveaux), c'est-à-dire dans et par un travail de construction pratique imposant une définition différenciée des usages légitimes du corps, sexuel notamment, qui tend à exclure de l'univers du pensable et du faisable, tout ce qui marque l'appartenance à l'autre genre, et en particulier toutes les virtualités biologiquement inscrites dans le pervers polymorphe qu'est, à en croire Freud, tout jeune enfant, pour produire cet artéfact social qu'est un homme viril ou une femme. (29)

Timpoko en est la preuve, soulignée par son obsession à vouloir devenir mère, ce qu'elle est avant d'être « femme » l'annonce-t-elle à son rollé<sup>86</sup> en ces mots : « Chéri, vivre avec toi, c'est épouser la conviction et la confiance. Grâce toi, on ne m'appellera plus femme, mais une mère » (74-75). En ce sens, elle confirme les propos d'Ilana Löwy et Hélène Rouch, qui dans leur essai « Génèse et développement du genre : les sciences et les origines de la distinction entre sexe et genre » (2003) écrivent que,

---

<sup>86</sup> Amant en Mooré.

Il est aujourd'hui largement admis que le « naturel » soit construit par la culture. La compréhension des corps et des comportements – y compris l'interprétation que chacun fait de ses sensations corporelles – est toujours historique et située. Par ailleurs, on ne peut pas faire abstraction de la matérialité des corps. La différence des sexes se laisse alors définir comme un phénomène biosocial qui ne peut exister hors du « tissu d'une seule tenant » (seamless web) liant le biologique au socioculturel. (8)

Il est donc clair que Timpoko s'identifie à son rôle qui ne peut être que celui de mère et par lequel elle deviendra femme. Toutefois, ce rôle qui lui permet d'être mère et femme tout à la fois, et l'un ne va pas sans l'autre dans son cas, n'est pas un processus lié à l'interpellation (Althusser) qui ferait d'elle un sujet prédéterminé comme Butler l'a clamé dans sa théorie de la performativité. Dans la théorie de la performativité selon Butler et par extension la théorie de l'interpellation d'Althusser ce serait « le script » de l'interpellant qui permettrait par répétition à l'interpellé de jouer inconsciemment un rôle prédéterminé par la société. En partie oui, mais qu'en est-il lorsque les tenants du discours d'interpellation, certains hommes tels son mari Yandé et l'auteur par exemple, on réécrit le script qui repositionne l'actant, elle-même, sur la scène sociale ?

Paradoxalement, dans La faute et le pardon, Timpoko est la seule à s'identifier à ce rôle de « mère-femme » plutôt que de « femme » en refusant (inconsciemment) le re-positionnement social qui lui est suggéré implicitement et explicitement par la gent masculine dont l'auteur. En effet, comme un autre clin d'œil implicite, l'auteur indique à Timpoko, en intégrant subrepticement un supplément nécessaire à sa prise de conscience qui se fait attendre, que le vent de la politique a tourné en faveur de la révolution et que les choses vont changer :

Une heure grave avait sonné à Natinga. Toute la ville baignait dans une obscurité intense. Des « bérets rouges » armés jusqu'aux dents faisaient éclater leur colère dans la ville qu'ils avaient pris en otage. Partout, on entendait sur les ondes de la radio nationale, la fanfare des troupes de l'homme fort. La population venait de se rendre compte qu'un coup d'Etat s'était produit. Un groupe de jeunes capitaines avaient confisqué le pouvoir. Le calme revenu, les partisans du nouveau régime commencèrent à tenir des meetings à Natinga et à l'intérieur du pays. Ils gagnèrent le cœur des femmes, des enfants et des hommes à cette nouvelle politique qui consistait à pousser les peuples à la révolution. (59-60)

Trop absorbé par son désir d'exister par la maternité, les jeunes capitaines n'ont pas atteint le cœur de Timpoko qui subit toujours ce perpétuel dilemme qui amène Elisabeth Badinter dans son essai « Femmes, hommes : Quelle différence » (2008), à formuler la remarque suivante : « On en revient à l'éternelle question : ceux et celles qui ne veulent pas ou ne peuvent pas avoir d'enfants sont-ils des hommes et des femmes à part entière ? J'attends toujours la réponse ! » (213). Et elle poursuit :

En vérité, après avoir mis fin à la distinction des rôles et des fonctions, source millénaire de l'oppression de l'un par l'autre, on est bien incapable aujourd'hui de répondre à la question posée. N'en déplaise aux psychanalystes et aux naturalistes, le pénis et l'utérus ne suffisent pas à nous définir et donc à nous distinguer. (213)

N'en déplaise, pas seulement aux psychanalystes et aux naturalistes mais aussi à Timpoko qui ne s'identifie qu'à son utérus car sans enfant elle n'est rien, un « Limbo », « An abode of souls » pour reprendre le début de la définition applicable au phonème,<sup>87</sup> mais sans sa portée religieuse.

Timpoko flotte dans l'espace restreint qu'elle s'est assignée elle-même à cause de l'objectification de laquelle elle est victime, avec et sans son consentement.

---

<sup>87</sup> Selon Merriam-Webster, un « limbo » est « An abode of souls that according to Roman Catholic theology barred from heaven because of not having received Christian baptism » ou « A place or state of restraint confinement » ou « A state of uncertainty. »

Cela peut, de prime abord, contredire mes propos précédents lorsque j'affirme qu'elle est la seule dans son entourage à ne pas se reconnaître femme puisqu'elle n'a pas encore enfanté après quatorze ans de mariage. Cependant mon premier constat ne contredit pas le fait que Timpoko n'existe pas en tant qu'« artéfact social » pour reprendre l'expression de Bourdieu, programmé socialement à fonctionner biologiquement d'après des données intériorisées (passées de générations en générations) et qu'elles ne questionnent plus. Si son existence et sa reconnaissance de son statut passant d'abord par les capacités mécaniques de son corps à reproduire, ces caractéristiques sont perçues différemment selon que la perspective soit masculine ou féminine, mais peut-on envisager une perspective féminine ? La résignation que Timpoko affiche paraît le résultat d'une double emprise : celle du regard masculin et celle de son propre regard. Mais alors, comment expliquer cette double subjugation de laquelle elle ne peut se dégager ?

Il me semble que l'intériorisation de sa condition et de son statut, en plus d'être produite par le social que ce dernier impose au biologique, est aussi reproduite par elle-même dans le sens où elle semble avoir accepté son statut d'objet « sexuel », ce dont je vais m'expliquer. Dans leur essai intitulé « Objectification Theory : Toward Understanding Women's Lived Experiences and Mental Health Risks » (1997), Barbara L. Fredrickson and Tomi-Ann Roberts approche le concept de l'objectification d'une manière intéressante qu'elles théorisent de la manière qui suit : « Objectification theory posits that girls and women are typically acculturated to internalize an observer's perspective as a primary view of their physical selves » (173). Bien que tout comme Fredrickson and Roberts, je conviens qu'il faut

relativiser cette approche en terme culturelle et historique, ce que prône également Löwy et Rouch précédemment, il est un fait qui a accroché mon regard à plusieurs reprises lors de ma lecture de La faute et le pardon.

Timpoko est d'une beauté extraordinaire et c'est la première description qui nous permet d'entrer en contact avec la protagoniste, comme nous l'introduit l'auteur masculin dès la première page : « Timpoko s'attelait à ses travaux de ménage. Elle apprêta un seau d'eau chaude pour Yandé, son mari, qui devait se rendre très tôt au marché pour la vente de ses marchandises. La jeune femme de grande taille, âgée d'une trentaine d'années, était belle comme on ne pouvait imaginer » (17). Selon le même schéma, lorsque Timpoko rencontre Tim Korogho Issa, le chauffeur de taxi qui deviendra son amant et avec lequel elle s'enfuira, la première impression du chauffeur de taxi se rapporte au physique et à l'apparence de Timpoko et lui dit d'emblée avant même de s'enquérir de son identité : « Vous êtes d'une beauté exceptionnelle, bien habillée plus que les femmes de Natinga [...] » (28). Plus loin encore, au campement Mossimossikro où elle est obligée de travailler avec son amant pour survivre, le massaké<sup>88</sup> Mormoussa la prend de force comme quatorzième épouse au grand dam de ses coépouses car,

depuis l'arrivée de Timpoko (rebaptisée Timpog-nere par le chef), Mormoussa n'avait plus son cœur ailleurs. Il était séduit par la beauté extrême de la perle de Natinga (Timpoko) à telle enseigne qu'il ne voulait plus rentrer dans la case des autres femmes. Le tour des autres épouses n'étant plus respecté, cela suscite une jalousie meurtrière dans les cœurs des treize dulcinées du chef à l'encontre de Timpoko. (83)

---

<sup>88</sup> Chef, en bambara.



La beauté de Timpoko est une telle offense pour les coépouses que la disparition de Timpoko devient une idée obsédante. « Remplies de haine et de jalousie pour leur rivale, elles [les coépouses] décidèrent d'en finir avec elle » (84). Ainsi les épouses du chef se réunissent pour décider du sort de Timpoko :

Une coépouse. « Nous allons l'empoisonner » proposa l'une d'entre elles.

Une coépouse. « Par quel moyen ? » interrogea une deuxième.

Une coépouse. « Moi je propose que nous la rendions aveugle » fit une troisième.

Une coépouse « Rendons la plutôt laide ; dans cet état, elle sera détestée par son chéri » souligna la quatrième.

Une coépouse « Moi, mon père m'avait donné un bindgo<sup>89</sup> pour que je puisse me venger dans de pareille situation. Avec ce bindgo, elle aura le pieds comme les pattes d'un éléphant » suggéra une cinquième.

Le coépouse « Nous sommes de ton avis : avec des pattes d'éléphant, toute sa beauté disparaîtra dans la nature ! » s'exclamèrent-elles. (84)

A aucun moment dans le texte, Timpoko n'est appréciée pour des qualités autres que sa beauté physique. Elle ne s'appartient pas, elle appartient de toute évidence au regard de l'auteur-narrateur qui par effet haptique le transmet aux protagonistes masculins et nous offre ainsi sa perspective d'observateur sur l'objet-femme sexualisé que représente Timpoko comme l'expliquent Fredrickson et Roberts en citant E. Kaschak : « The most subtle and deniable way sexualized evaluation is enacted – and arguably the most ubiquitous – is through gaze, or visual inspection of the body » (175). Mais Timpoko a-t-elle conscience qu'elle ne s'appartient pas ?

Curieusement, Timpoko ne répond pas à cette objectification sexuelle que lui imposent les regards masculins. Contrairement à ses coépouses qui elles y réagissent, d'où leur réaction « il faut ternir sa beauté qui la rendra indésirable » Timpoko n'a aucune conscience de son objectification sexuelle par l'homme car elle

---

<sup>89</sup> Un piège empoisonné

ne perçoit pas son corps comme tel, mais en devenir-maternel (puisqu'elle n'existe pas pour la société, du moins à ses yeux, car elle n'est qu'une femme sans enfant, donc elle n'est rien) et ce qui est la condition pour la reconnaissance de son existence. Pour être consacré comme femme, ce statut doit être validé par l'enfant à venir comme le confirme Adrien Huannou en ces mots :

En Afrique, l'enfant est pour sa mère une source de considération : dans une très large mesure, la place d'une femme dans la cellule familiale et dans la société est fonction de son pouvoir génésique ; la femme féconde, la femme qui a enfanté une fois, a plus de valeur aux yeux des hommes et de la société qu'une femme stérile ; la femme stérile est une femme « vide ». (Le roman féminin en Afrique de l'Ouest 122)

En effet, Timpoko confirme cette position en matérialisant son corps en vue d'un devenir-maternel, elle se place dans la position de celui qui l'observe. Cependant, le regard duquel dépend sa subjugation n'est pas celui de l'homme repositionné sur la scène sociale par les nouveaux préceptes instaurés par les idéaux révolutionnaires, mais celui de l'œil masculin réfractaire à tout changement, celui qu'elle a « naturalisé » donc validé et qui continue de la maintenir enchaînée aux fers de la tradition. Timpoko confirme ainsi les principes de la théorie de l'objectification, dont les modalités s'énoncent comme suit : « Objectification theory posits that the cultural milieu of objectification functions to socialize girls and women to, at some level, treat themselves as objects to be looked at and evaluated » (Fredrickson et Roberts 177). Timpoko veut être « looked at and evaluated » par l'œil masculin d'antan, celui que la tradition valide, c'est-à-dire comme une mère, pas une femme.

Timpoko ne vit que par ce regard masculin sans lequel elle n'a aucune place dans la société, ce qui la pousse en conséquence à refuser la refunctionalisation des

rôles tels que la promouvait l'idéologie sankariste c'est-à-dire des rôles non définis sur des bases biologiques mais plutôt sur le libre-arbitre que tout être humain est en droit de revendiquer . Dans Femmes et pouvoir au Burkina Faso (1989), Gilbert

Tarrab ajoute que :

La plus grande part des femmes arrive des villages, n'a pas d'instruction et aucune formation professionnelle valable. Beaucoup plus que d'autres, ces femmes restent sous l'emprise de la tradition qui se perpétue d'autant plus facilement que ces femmes ne bénéficient pas des apports positifs des modes de vie moderne » (76) [...].

Et de poursuivre :

Et les religions ne sont pas les moindres à conforter les discriminations entre hommes et femmes. Greffées sur les croyances animistes, les religions chrétiennes et musulmanes continuent de reléguer les femmes dans les rôles de mères et de servantes de famille. Au mieux, elles sont soumises au mari, au pire elles sont inférieures aux hommes. (96)

A contrario, l'idéologie révolutionnaire poussait les femmes à se

« désindigéniser »<sup>90</sup> c'est-à-dire à s'émanciper de leur rôle archaïque et dévalorisant qu'impose la tradition en modifiant les schémas sociaux qui rigidifient les pratiques liées à la perception du genre dans une société donnée comme dans les propos

tenus par Sankara lors de l'inauguration de la journée internationale des femmes :

La vraie émancipation de la femme, c'est celle qui responsabilise la femme, qui l'associe aux activités productrices auxquels est confronté le peuple [...]. Il vous [les femmes] appartient désormais d'agir en toute responsabilité pour, d'une part, briser toutes les chaînes et entraves qui asservissent la femme dans les sociétés arriérées comme la nôtre et pour, d'autre part, assumer la part de responsabilité qui est la votre dans la politique d'édification de la société nouvelle au profit de l'Afrique et au profit de toute l'humanité. (Thomas Sankara parle 376)

---

<sup>90</sup> Mon néologisme. Par ce terme, j'entends se débarrasser du poids de certaines traditions qui attache les femmes à des principes archaïques et les empêche d'évoluer de manière à améliorer leur situation sociale.

Dans Devoir de cuissage, Ada représente ce modèle de femme émancipée où tout au moins responsabilisée, face à sa condition, telle que la prônait l'idéologie révolutionnaire. L'unité du peuple n'est pas la préoccupation première que l'auteure-narratrice transmet à sa protagoniste mais le « je » qui discours témoigne d'une volonté collective féminine d'émancipation. Mais comment se manifeste ce désir d'émancipation sur le plan individuel et collectif ? Toute d'abord par le questionnement, une remise en question de ses choix, l'introspection, l'auto-suggestion, et par l'adoption d'une prise de position qui pousse à la réflexion comme je vais l'analyser ci-après.

La désertion du lieu conjugal et la séparation de son mari Issa n'est que la concrétisation de sa prise de conscience de l'être diminué qu'elle était et de son refus de perpétuer ce schéma de la femme soumise et subjuguée. Entre cette concrétisation et le moment de la cristallisation de cette prise de conscience s'est opéré un processus de responsabilisation qui prend consistance avec sa première grossesse. Sur le cheminement de cette concrétisation, Ada va prouver qu'elle ne s'identifie plus à l'homme et par l'homme mais qu'en plus elle refuse son droit d'existence à ce dernier ; au contraire, elle s'en détache ontologiquement de manière progressive en se redéfinissant d'après ses propres paramètres, en provoquant et en défiant les lois de la tradition qui par exemple font de la femme un être maternel avant tout. Au début de son mariage, alors qu'elle a rejoint son mari à Londi (ville où réside son mari), Ada suspecte une grossesse précoce. A cette idée, elle panique et s'écrie :

Moi grosse ? Que deviendraient mes études ? La réponse s'imposa toute seule. Dans l'ordre logique des choses. Je connais la législation en vigueur dans mon pays : une fille enceinte ne peut pas suivre les cours. Elle est immédiatement renvoyée de l'école. Moi renvoyée ? avec quinze de moyenne générale ? Non ! Ce refus de la fatalité me donna l'énergie nécessaire pour me relever. (29)

La résistance d'Ada à un déterminisme culturelle qu'elle récuse la pousse à nouveau à l'introspection qui la conduit à réévaluer ses choix, notamment concernant son mariage avec Issa : « Pourquoi je n'ai pas crié à qui voulait l'entendre que je souhaitais poursuivre mes études, qu'elles primaient sur tout et que ce mariage allait m'en empêcher ? » (33). Ici-même les préceptes idéologiques de la révolution sur la révision de l'institution du mariage et surtout son utilité affleurent les pensées d'Ada. Pourquoi se marier ? Quels sont les justifications qui font qu'une femme doit non seulement se marier mais aussi avoir des enfants ?

Sankara répond à cette question, toujours lors de la journée internationale de la femme en précisant que de raisons il n'y en a pas, et que cette option devrait dépendre d'un choix personnel comme il l'explique ci-après :

Non ! Il nous faut redire à nos sœurs que le mariage, s'il n'apporte rien à la société et s'il ne les rend pas heureuses, n'est pas indispensable et doit même être évité [...]. Les femmes ont suffisamment fait la preuve de leurs capacités à entretenir une famille, à élever des enfants, à être en un mot responsables, sans l'assujettissement tutélaire d'un homme. La société a suffisamment évolué pour que cesse le bannissement injuste de la femme sans mari. Révolutionnaires, nous devons faire en sorte que le mariage soit un choix valorisant et non pas cette loterie où l'on sait ce que l'on dépense au départ mais rien de ce que l'on va gagner. Les sentiments sont trop nobles pour tomber sous le coup du ludisme. (Prairie 381)

Ada apprend à ses dépens qu'en effet le mariage réserve des surprises. Cependant, trois enfants plus tard car « En bon noble, il fallait beaucoup d'enfants à Issa, symboles de virilité et de puissance » (61) et en dépit de cette fatalité qu'elle

refusait d'accepter auparavant, son obstination à se faire valoir comme « humain » plutôt que mère et femme, la pousse à élaborer des modalités de rébellions qu'elle intègre à son quotidien. Comment manifeste-t-elle sa rébellion contre un système qui la domine ? Pour sortir de l'emprise de son mari alcoolique, le travail est la porte qui lui semble la plus proche de son émancipation en se remémorant sa visite à l'hôpital à l'occasion de sa première grossesse et sa discussion avec le personnel médical : « Je pensais au médecin qui me disait lors de la visite médicale, il y a deux ans de cela, que le travail libère la femme. Et je réalisai à quel point cette vision était juste » (46), se dit Ada, encore stupéfaite de la remarque de son mari à l'annonce de son désir de travailler. Ouvrant une gargote qui ne lui rapportait guerre, Ada décide de prendre un amant pour améliorer ses conditions de vie.

Ce tournant dans la vie d'Ada devient intéressant car on pourrait penser qu'en dépit de son désir de s'émanciper de l'homme, elle retombe dans l'objectification en se jetant dans la gueule du « loup » comme proie facile, réitérant ainsi l'image de la femme objet sexualisée, non pas en vertu de son habilité à reproduire mais en vertu des charmes qu'elle peut offrir ? Or, la femme est objet lorsqu'elle est utilisée indépendamment de sa volonté ou à cause de son aveuglement. En trompant son mari Issa, non seulement Ada fait offense à la tradition car : « Après la virginité » dit-elle, « la fidélité de la femme est le fondement du mariage. En effet, l'adultère est le crime le plus inqualifiable qu'une femme puisse commettre. Il est tout à fait normal qu'un homme trompe sa femme. On le conçoit aisément. Par contre, il est inacceptable qu'un homme soit cocu » (76). Mais en prenant cette décision et en défiant les normes sociétales traditionnelles (elle est

la « trompeuse »), elle dématérialise son corps féminin qui n'est plus un amas de morceaux de chair distingués par leur fonction biologique mais une entité libre d'exprimer ses désirs, ceci au même titre que l'homme et en dehors de toute idée de procréation, l'a faisant ainsi passer du statut de mère au statut de femme.

Ce pas franchi est important et validé par Irène, l'amie de Ada qui se voit dans l'obligation de la rassurer alors qu'elle se sent soudainement « honteuse, ridicule et ignoble » (87) d'avoir trompé son mari en partie pour bénéficier de conditions de vie plus favorables :

Nous refoulons dans notre subconscient des valeurs cardinales, pour nous adapter à l'évolution de la société, pour ne pas être dépassés. L'être qui ne s'adapte pas à l'évolution de l'univers disparaît. Or, consciemment ou inconsciemment, notre instinct nous pousse à survivre. D'où les différentes adaptations, physiques, biologiques et culturelles auxquelles nous nous plions. Un jour ou l'autre, les choses changeront, et nous également. Toute la vie est une perpétuelle réadaptation. (87)

Ce passage a ceci d'intéressant que, dans la volonté qu'Irène a de convaincre Ada que la vie doit être vécue sous un angle positif et motivée par des choix personnels, le ton de cet extrait sonne comme une fausse note qui déséquilibre l'harmonie textuelle et prend de la force à la portée féministe du roman. Le ton apporte également une touche contradictoire au désir d'émancipation qu'Ada affiche depuis la cristallisation de sa prise de conscience féminine/féministe. En effet, la référence aux valeurs cardinales ancrées dans « notre » subconscient soit les valeurs qui reposent sur la morale et dont on ne peut se départir, témoignent selon moi d'une culpabilisation du désir féminin d'émancipation qui se trouve renforcée par l'idée d'évolution de la société à laquelle « on se plie » pour que « l'être » plus loin « ne disparaisse ». Lapsus textuel de l'auteur ou tentative d'insérer le doute quant à

l'efficacité de la politique féministe révolutionnaire, dans l'esprit notamment des lectrices de l'ouvrage ? Comment interpréter ce possible faux pas qui semble laisser des traces indélébiles dans son sillage ? Une des possibilités d'interprétation de ce passage serait de proposer que Sanoussi l'auteure, questionne la cohérence de la politique féministe du gouvernement révolutionnaire vis-à-vis de la question féminine malgré ses bonnes intentions.

Il est vrai que si la question féminine était une des priorités de la politique révolutionnaire, elle n'a cependant pas été exempte d'ambigüités, notamment lorsque Sankara expose sa définition de l'émancipation qu'il se doit de formuler lors de son discours d'orientation politique en ces mot:

Cependant, il convient d'avoir une juste compréhension de la question de la femme. Elle n'est pas une égalité mécanique entre l'homme et la femme, acquérir des habitudes reconnues a l'homme : boire, fumer, porter des pantalons. Ce n'est pas cela l'émancipation de la femme. Ce n'est pas non plus l'acquisition de diplômes qui rendra la femme égale à l'homme ou plus émancipée. Le diplôme n'est pas un laissez-passer pour l'émancipation. La vraie émancipation de la femme, c'est celle qui responsabilise la femme, qui l'associe aux activités productives, aux différents combats auxquels est confronte le peuple. La vraie émancipation c'est celle qui force le respect et la considération de l'homme [...]. Et il incombe aux femmes elles-mêmes d'avancer leurs revendications et de se mobiliser pour les faire aboutir. En cela la révolution démocratique et populaire créera les conditions nécessaires pour permettre à la femme voltaïque de se réaliser pleinement et entièrement. (Prairie 111)

Qu'est-ce alors ? « La vraie émancipation de la femme » suggère Banegas « c'est celle qui l'associe aux activités productives, aux divers combats, celle qui force de l'homme le respect et la considération » (71). Cette ambigüité signifie-t-elle que l'émancipation de la femme est limitée à son rôle instrumental, qu'elle a un caractère politique du seul fait qu'elle est un moyen au service de la révolution ?



(71). Les questions que Banegas soulèvent me semblent justifiées d'autant que la politique révolutionnaire avaient pris un ton dictatorial (théologien) que beaucoup craignait car « [l]es mesures prises sous la RDP (Révolution Démocratique et Populaire) sont marquées par les idées de sacrifice, de privation, d'austérité et d'intégrité » (102) et j'ajouterai la participation de chacun (y compris les femmes) à cette pratique d'humilité à laquelle devait adhérer chaque citoyen digne d'être appelé « burkinabé ». Ceci limiterait donc les marges de manœuvre que les femmes pouvaient espérer afin d'accéder à l'émancipation féminine selon leurs principes puisque si l'on se fit aux dires de Sankara, la femme était un instrument majeure dans l'accomplissement de la Révolution. Il est a rappelé que les femmes constituaient la majorité au Burkina Faso à l'époque de la révolution, entre 1983 et 1987.

Une seconde lecture de ce passage pourrait suggérer qu'en dépit des doutes sur la bonne volonté du gouvernement révolutionnaire à œuvrer pour le bien-être de la femme, les choses peuvent finalement évoluer en fonction des contingences culturelles et historiques, ce qui laisse un espoir d'amélioration pour la condition féminine au Burkina Faso. « Mais selon toute vraisemblance », ajoute Banegas,

Sankara semble vraiment vouloir cette libération de la femme. Ce qu'il faut retenir, c'est le rôle politique et idéologique de l'émancipation féminine sous la RDP : elle prend en effet tout son sens par rapport au projet global de renversement des rapports sociaux de domination, tant au plan des relations entre classes qu'entre aînés/cadets ou hommes/femmes. Ce qui est en jeu, c'est la construction sociale d'une nouvelle réalité par le renversement des visions traditionnelles, par une révolution culturelle. (71-72)

La révolution culturelle nous renvoie justement aux deux ouvrages présents qui sans elle aurait pu ne pas exister, car il est un fait que l'on peut ignorer comme je le

mentionne dans mon premier chapitre, c'est que l'État révolutionnaire a permis à la littérature d'éclorre grâce aux efforts fournis par les nouvelles institutions étatiques dont l'objectif était de la promouvoir et grâce au stimulus provoqué par l'intérêt déployé par le gouvernement de l'époque pour le développement de la culture burkinabè sous toute ses formes.

Tenant compte de cet état de fait, j'ai tout lieu de penser que Devoir de cuissage de Sanoussi et La faute et le pardon de Savadogo, bien qu'étant deux exemplaires seulement du corpus littéraire burkinabè sont, selon moi représentatifs d'une tendance récurrente dans cette littérature, à savoir tout d'abord la place de la femme dans la nouvelle société émergée de la révolution sankariste et son émancipation comme condition de l'amélioration de son statut et sa qualité de vie ainsi que l'homme, sa réévaluation (comme je le développerai dans le chapitre suivant) en terme de statut sur l'échelle humaine et en relation avec son complément respectif la femme. Les questions soulevées par ces textes sont elles aussi récurrentes globalement dans la littérature du Burkina Faso comme : que faut-il penser du discours de la tradition ? Quel est son impact sur le discours masculin quant à sa perception du féminin ? Est-il possible pour la femme de se détacher de ses discours fossilisant et d'orienter sa vie en fonction d'une idéologie politique plus valorisante pour l'individu ? La révolution a-t-elle permise une prise de conscience féminine des femmes comme elle transparait dans cette littérature ? A-t-elle généré des discours de résistance de la part des premières concernées par cette révolution (ces femmes que Sankara appelait « les damnées de la terre ») en faveur des femmes ? Et finalement est-ce que la femme voltaïque « pré-Burkina Faso » est

devenue femme burkinabè dans son ensemble ? C'est en analysant les deux romans dont il s'agit dans ce chapitre que j'ai tenté de répondre à ces questions au cours des pérégrinations des deux principales héroïnes : Ada de Devoir de Cuissage et Timpoko de La faute et le pardon.

Partant du principe que ces deux romans sont avant tout des œuvres de fiction, on ne peut évidemment baser leur énonciation comme des preuves irréfutables produites par l'énoncé qui en résulte. Cependant, et pour en revenir à la notion d'espace telle que la géocritique l'envisage (concept que j'ai amplement exploré dans mon deuxième chapitre) d'après Westphal, concepteur de la dite notion ; je ne peux, dans une littérature qui doit son existence et le maintien de celle-ci qu'à une contingence historique, dissocier l'espace texte (fiction), ni de son « géniteur » l'auteur, ni de son lieu d'élaboration en corrélation avec l'évènement sur lequel ces espaces s'articulent. Ceci étant, si les deux romans présents semblent être concernés par la même thématique c'est-à-dire le statut social de la femme burkinabè et l'exploration de diverses possibilités visant à favoriser son émancipation, nous avons vu au cours de l'étude de ce chapitre que leur approche diffère quelque peu quant à la manière d'écrire au masculin (Savadogo) et au féminin (Sanoussi) la femme en devenir burkinabè.

Pour Savadogo de La faute et le pardon, la mise en conscience de l'historicité sémantique de l'énoncé idéologique sankariste que je mentionne en début de chapitre (le « on » qui est en moi, comme l'explique Dufour) affecte de toute évidence la perception du sensible de l'auteur dans sa manière de percevoir, de décrire et d'approcher la quête émancipatrice de la femme, ceci par l'intermédiaire

de Timpoko la protagoniste. En effet, bien que son intention révèle un désir de collaborer à l'effort de prise de conscience féminine de Timpoko, son entreprise résiste à une force invisible qui l'empêche d'accorder le « je » de l'énonciateur à Timpoko qui dépend tout au long du texte de la volonté de l'auteur. Freinée par le lien qui le rattache à lui, Timpoko ne peut s'engager pleinement dans la voix de son émancipation qui s'arrête nette à la porte des limites de sa féminité, déterminée par le regard pesant de la tradition perpétuée par l'homme. L'acte de quitter les lieux (le domicile conjugal) ne peut consacrer une prise de conscience féminine, fait confirmé, lorsque Timpoko, pour combler son manque d'enfant, s'en remet à un féticheur peu scrupuleux qui lui promet monts et merveilles grâce à son supposé pouvoir que lui confère son genre et son statut. L'attachement à la tradition et par extension au pouvoir masculin que démontre Timpoko par ses choix reflètent l'état d'esprit des femmes de la brousse encore très imprégnées des traditions et peu enclines à s'émanciper au nom d'une révolution aux accents féministes, pourtant vouée à l'amélioration du bien être des femmes comme l'explique l'écrivain féministe burkinabè Monique Ilboudo dans « Le féminisme au Burkina Faso : Mythes et réalités » (2007) : « A la campagne, les femmes sont plus occupées à faire face à des réalités difficiles, au quotidien, et se préoccupent peu de concepts et de théories. Même lorsqu'elles posent des revendications féministes, elles réfutent le terme » (168).

Pour Sanoussi, les paramètres sociopolitiques dans lesquels nous projetent son écriture sont plus explicites. Les épisodes faisant référence à l'éducation de Ada et son expérience citadine la place en position de privilégiée par rapport à Timpoko,

ce qui ne laisse pas le mari de Ada indifférent. Par exemple lors d'une altercation entre Ada et son mari, ce dernier vocifère, « J'étais sur que j'aurais des problèmes avec toi. Vous les femmes qui avez fréquenté l'école des Blancs, vous vous croyez au-dessus de vos semblables », et Ada de répondre : « Approche, que je te montre de quoi les femmes intellectuelles sont capables » (67). L'insinuation ne laisse aucun doute quant à la portée symbolique de l'exclamation de Issa. La référence à l'école des Blancs insiste moins, je pense, sur une critique détournée de l'éducation occidentale dans un sens général que le système coloniale a exporté en Afrique mais plus sur la portée politique en relation à la question féminine de cette remarque.

En effet, les accès de rébellion que manifeste Ada envers son mari sur sa manière de vivre (abus d'alcool, dépense au jeu, entretien d'une maitresse, paresse) qui l'éloigne de ses obligations familiales, ont plus à voir avec une prise de conscience féministe qu'un simple coup de griffe passager. Dans ce « vous [ces femmes] qui avez fréquenté l'école des Blancs » on peut saisir une critique de certains principes inculqués aux femmes africaines par l'entremise de l'éducation française et qui leur étaient étrangers auparavant, comme les droits des femmes et qui sont revendiqués en priorité par les femmes privilégiées. Ainsi le souligne Monique Ilboudo alors qu'elle émet une critique au sujet du féminisme burkinabè et dans une certaine mesure africain :

Un autre de ces reproches est que ce sont les privilégiées, les femmes les mieux loties dans la société (par exemple, les intellectuelles) qui osent encore revendiquer et qui prétendent parler au nom des autres femmes, les rurales, les non-instruites... Ces femmes sont donc accusées d'importer une vision exogène, occidentale, des rapports hommes-femmes dans une société où ces rapports ne sont pas conflictuels. Accusées de vouloir créer la zizanie là où règne

l'harmonie, ces femmes sont fustigées, stigmatisées. Le mot « féministe » devient une insulte. (167)

L'aplomb de Ada à affronter son mari et ses envolées verbales de remise à niveau de la condition « mâle » par rapport à celle de la « femelle », notamment quand Issa aborde la question d'un nouvel ajout d'enfant dans ce foyer « tronqué » se font acerbes, alors qu'elle pense à leur dernière altercation :

J'eus un mouvement de dégoût en imaginant la semence d'Issa au fond de moi. Même les rapports protégés que j'entretenais avec lui désormais, je les consentais par obligation. Etant son épouse, j'avais un devoir de cuissage envers lui. Si seulement j'avais les moyens de mettre un terme à ce mariage. J'eus l'idée de l'humilier plus encore, pour qu'il craque. Et décide de me lâcher : « Je ne fais les enfants qu'avec les hommes ! lâchai-je ». Des larmes d'amertume lui échappèrent. C'est ainsi. Chaque fois qu'il est contrarié, soit il pleurait, soit il se jetait sur le premier enfant qui s'adressait à lui et le rossait. Je ne voyais aucune raison de lui concéder une quelconque autorité sur des enfants qu'il n'entretenait plus [...]. Il poursuivait la voix cassée : « Tu me rejettes parce que je suis devenu pauvre ? » [...]. Non ! martelai-je. Je te rejette pour tout ce que je t'ai dit tout à l'heure. Ton imbécillité et ton incapacité. (119)

L'assurance que témoigne Ada n'est je pense pas étrangère au fait que l'auteure se positionne d'un point de vue féminin et burkinabè.

En tendant un « je » discursif à sa protagoniste Ada, Sanoussi démontre d'une part sa solidarité au mouvement collectif pour l'émancipation féminine ; mouvement que Sankara avait initié durant son mandat présidentiel et qui se nommait l'Union des femmes du Burkina (UFB). Répondant à la question sur le rôle de cette organisme organisé par les femmes et pour les femmes, Alice Tiendrébéogo, secrétaire d'Etat à l'Action social au ministère de la santé au début de la période de « Rectification » répond : « Cette union à essentiellement un rôle politique. Elle se donne pour objectif d'organiser les femmes, de les mobiliser et de lancer une

politique d'action en faveur des femmes » (Femmes et pouvoir au Burkina Faso 35). Cette mobilisation transparait dans le roman de Sanoussi qui en ce sens interpelle sa protagoniste qui interpelle ses lecteurs. D'autre part, la connivence Sanoussi-Ada, contrairement à celle de Savadogo-Timpoko s'interprète plus qu'un attachement plus ou moins inconscient à la doxa révolutionnaire qui préconise l'émancipation de la femme comme je l'ai mentionné précédemment dans ce chapitre. Mais je dirais qu'en plus de l'attachement à la doxa révolutionnaire que l'approche textuelle de Savadogo suggère, la connivence Sanoussi-Ada s'interprète, lorsqu'on navigue dans le domaine de la perception (observant/observé) comme un processus dynamique qui met en mouvement ce que Franck Didier nomme « la corrélation intentionnelle ».

En effet, le champ d'exploration de la femme Ada est aussi le champ d'exploration du corps féminin Ada. En ce sens, lorsque Sanoussi interpelle Ada, elle interpelle aussi un corps féminin avec lequel elle établit une corrélation intentionnelle comme l'explique Didier, cité par Judith Sinanga Ohlmann dans « La femme chez Calixthe Beyala et Henri Lopes : Objectivation et sublimation du corps » (2006) et qui se détermine selon la définition ci-après :

La mise en évidence de la corrélation intentionnelle impose à l'analyse de la conscience le caractère d'une description doublement orientée, corrélatrice. D'un côté, elle porte sur l'objet intentionnel dans le comodo de ses modes d'apparaître (le noème), de l'autre sur les actes de l'ego (noèses) qui constituent et donnent sens aux noèmes. (Didier 141)

« Cette observation », poursuit Ohlmann, « concorde avec celle de Michel Henry chez qui la question est de savoir comment « la théorie ontologique du mouvement se confond avec la théorie ontologique du corps » (141). Ohlmann relève un aspect

théorique important de l'approche du corps lorsqu'il est lu et parlé avant d'être parlant par procuration car lorsqu'un auteur met en mouvement un actant, il objective par nécessité, déclenchant de ce fait « [u]n processus de relations, c'est-à-dire des mouvements entre le corps en question et ceux qui l'objectivent ou le subliment.

L'objectivateur ou le sublimateur peut être soit le narrateur (ce qui implique l'auteur) soit le personnage fictif qui entretient des relations avec son protagoniste possesseur du corps » (Ohlmann 141). Dans le cas des auteurs concernés dans ce chapitre et de la relation qu'ils entretiennent avec leur protagoniste féminine, nous avons à faire dans le cas de Savadogo à un narrateur-auteur impersonnel (le non-personne de Benveniste), soit le regard d'un objectivateur objectifiant en ce sens en dépit de son intention de collaborer à l'émancipation de Timpoko, il maîtrise son élan en la maintenant tout au long du texte sous le joug du masculin et de la tradition. Lorsque par exemple Timpoko trompe son mari avec le chauffeur de taxi Kim-Korogho Issa, ce n'est pas par désir ou par esprit de rébellion, mais pour être conforme au système et aux normes que lui impose la tradition. Chez Sanoussi, nous avons à faire à une auteure-narratrice discourant de concert avec sa protagoniste, le « je » embrayeur faisant figure de preuve d'appui dans ce roman. Contrairement à Savadogo, Sanoussi se positionne en tant qu'objectificatrice-sublimatrice, ce qui peut paraître contradictoire, puisque qu'on n'objective en général pas celui ou celle qu'on sublime. Mais pourquoi pas, proposerais-je, si l'intention objectivatrice vise justement à sublimer la personne en question ?



Sanoussi s'insère dans cette perspective avec le traitement de sa protagoniste Ada car si cette dernière sous la plume de Sanoussi « expose » son corps de femme à ceux avec lesquels elle va tromper son époux, elle « expose » non pas un corps-instrument, elle expose un corps rebelle, celui d'une femme qui se rebiffe contre un système qu'elle désapprouve et pour cette raison est sublimée par l'auteure pour son courage et sa bravoure. Objectivées ou sublimées, que peut-on retenir de l'entrelacement du parcours des protagonistes de Savadogo et Sanoussi ? Timpoko et Ada sont-elles parvenues à émerger d'un système dans lequel elles n'existaient que dans l'ombre du rayonnement masculin ? Sont-elles parvenues à devenir femme burkinabè sous l'influence de l'idéologie révolutionnaire dont l'une des priorités étaient l'émancipation de la femme ?

Quelque soit la nature d'un bouleversement, qu'il soit politique ou littéraire ou les deux à la fois, les buts escomptés ne sont pas toujours les buts constatés. D'aucuns penseraient que les mythes et les réalités font bon ménage sur le chemin des espoirs, d'où peut être le choix du titre de l'essai d'Ilboudo « Le féminisme au Burkina Faso : Mythes et réalités » qu'elle introduit de la manière suivante : « Le féminisme n'a jamais fleuri au Burkina Faso ! Avant d'atteindre ce pays d'Afrique de l'Ouest, le mot « féminisme » avait parcouru tant de chemin qu'il s'était épuisé, flétri, altéré » (163). Mais a-t-on besoin seulement d'un mot pour exprimer un idéal ? Le mythe montre à la réalité qu'il a certainement plus de poids à l'échelle humaine, c'est ce que semble murmurer la pensée d'Ada alors qu'elle se réveille après une nuit à avoir ressassé ses soucis « de femmes » : « Le jour se levait. Les animaux familiers faisaient entendre leurs voix : ici un coq chantait, là, un chien aboyait. Les

hommes aussi se réveillaient. Le muezzin invitait les fidèles à la prière. La cloche d'une église sonnait. Je restai couchée. A quoi bon ? » (87-88) Le temps semble être figé dans un éternité masculinisée (le jour, l'animal, le coq, le chien, l'homme, le muezzin). Le vent de la révolution semble avoir oublié ce lieu et pourtant... Ilboudo convient, vingt ans après l'assassinat de celui qui l'avait fomentée [la révolution] que « [l]es femmes ont fondé des espoirs légitimes sur les changements promis par la Révolution burkinabè d'août 1983, conduite par des jeunes officiers. De réels changements sont effectivement intervenus, inspirés dès cette époque, et poursuivis par l'évolution démocratique ultérieure » (169). Ces changements n'ont pas affecté toutes les femmes, mais tout au moins une partie.

Au Burkina, de nombreuses femmes ne sont toujours pas épargnées par le chant strident du coq qui leur annonce à 5 heures du matin une dure et longue journée qui ne s'achèvera que très tard dans la nuit mais quand même. Alice Tiendrébéogo confirme les propos d'Ilboudo à savoir que : « [l]a situation des femmes a fondamentalement changé, parce que c'est à partir de la révolution que l'on a commencé à sensibiliser les femmes à leurs problèmes, qu'elles ont compris que la véritable émancipation de la femme ne peut pas être séparée de l'émancipation même du peuple burkinabè, et qu'il fallait donc que nous contribuions à la révolution pour défendre nos propres intérêts » (32). La sensibilisation que mentionne Tiendrébéogo est sans doute la clef de l'émancipation féminine, et elle s'opère par ceux qui constituent le peuple : les hommes et les instruments qui élaborent la sensibilisation et l'entretiennent comme l'écriture. Selon Deleuze, dans Critique et clinique (1993) « Ecrire est un processus, c'est-à-

dire un passage de Vie qui traverse le vivable et le vécu. L'écriture est inséparable du devenir : en écrivant, on devient-femme, on devient-animal ou végétal, on devient-molécule jusqu'à devenir-imperceptible » (11). Dans cette perspective peut-on alors considérer que la femme burkinabè est devenue ? Mais est-ce vraiment « un état dont elle pourrait se réclamer » (11) qu'il est important d'atteindre ou l'amorce de cet état en devenir ? Et Deleuze de poursuivre :

La honte d'être un homme, y-a-t-il une meilleure raison d'écrire ? Même quand c'est une femme qui devient, elle a à devenir-femme, et ce devenir n'a rien avoir avec un état dont elle pourrait se réclamer. Devenir n'est pas atteindre à une forme (identification, imitation, Mimesis), mais trouver la zone de voisinage, d'indiscernabilité ou d'indifférenciation telle qu'on ne peut plus se distinguer d'une femme, d'un animal ou d'une molécule : non pas imprécis ni généraux, mais imprévus, non préexistants, d'autant moins déterminés dans une forme qu'ils se singularisent dans une population. (11)

C'était cette zone de voisinage à laquelle Deleuze fait référence qui occupait l'esprit de Sankara lorsqu'il poussait la femme et l'homme à trouver un terrain d'entente par la voie de la négociation où la singularité masculine et féminine ne serait plus un obstacle mais un tremplin au devenir tout simplement citoyen burkinabè dans l'égalité et le respects des droits indépendamment du genre.

## CHAPTER IV

### LA RÉVOLUTION SANKARISTE : RELATION DE GENRE ET DIALECTIQUE DE L'OUVERTURE DANS L'ESPACE LITTÉRAIRE BURKINABÉ

Ayant, dans le chapitre précédent, situé le champ dans lequel s'inséraient la littérature burkinabè et la thématique qui traite de la problématique féminine dans le même contexte, je ne reviendrai pas sur ces notions dans le chapitre présent.

Toutefois, s'il s'agissait auparavant de traiter la représentation de la femme burkinabè dans les romans La faute et le pardon et Devoir de cuissage, mon attention sera dirigée cette fois-ci sur les rapports sociaux entre la femme et l'homme et la dynamique qui entretient et dynamise leur relation dans Les carnets secrets d'une fille de joie de Patrick G. Ilboudo. « Patrick G. Ilboudo est venu « naturellement » à l'écriture », écrit Salaka Sanou,

[e]n effet, outre sa formation universitaire, les problèmes de la vie lui ont servi de source d'inspiration, lui qui a senti très tôt le poids de l'injustice, de la corruption et de la pourriture et pour qui le rôle de l'écrivain se résume en quatre points : l'écrivain est une mémoire collective, un vigile, un miroir de la société, et un voyeur d'avenir. C'est pour cette raison qu'il a choisi la plume pour participer au « toilettage de la société » à travers une littérature didactique. (La littérature burkinabè 103)

De manière intéressante, Patrick Ilboudo, comme la plupart des écrivains burkinabè, se voit investi d'une mission « instinctive », celle d'être la voix, ou peut-être mieux, l'écho d'un appel à la prise de conscience ; écho qui retentit à chaque fois que le crissement de la plume de l'écrivain le fait vibrer à nouveau. Doté d'un doctorat en sciences sociales et impliqué dans de nombreuses associations étudiantes à

orientation revendicatrice, Ilboudo a aussi été le créateur en 1985 de la M.U.S.E, association d'aide aux écrivains et de l'A.D.E.L.F (Association pour l'enseignement de la littérature africaine), etc. Fait intéressant, Ilboudo est celui qui a écrit les paroles de l'hymne national burkinabè en 1984 sur une musique composée par Thomas Sankara.<sup>91</sup> Ilboudo écrit et publia six romans jusqu'à sa mort prématurée en 1994, dont Les carnets secrets d'une fille de joie, dont il s'agit dans ce chapitre.

Tout comme dans le chapitre précédent, l'aspect socio-historique occupe une place majeure dans mon analyse car selon moi, et comme Sanou l'a également suggéré précédemment, l'impact des bouleversements politiques provoqué par la révolution sankariste se ressent dans l'écriture romanesque burkinabè. Ceci devient particulièrement pertinent lorsqu'on procède à l'analyse, dans le développement textuel, des rapports sociaux entre l'homme et la femme. Il semble de prime abord que mon choix de prendre comme site d'exploration un roman écrit par un écrivain masculin qui relate l'histoire d'une femme, une prostituée, paraisse contradictoire. A cela je répondrais que loin d'être un accident ou une erreur de jugement, cette intention est voulue, ceci à cause du contexte socio-politique dans lequel s'intègre mon analyse et qui est capital.

En effet, si la révolution sankariste a sanctifié la femme, elle n'en a pas moins orienté son regard sur l'homme à cause duquel la femme, avant le dit évènement, devait « naturellement » son entière existence. Lorsqu'on demande, aujourd'hui, aux femmes burkinabè de faire un compte rendu de la révolution quant à l'amélioration

---

<sup>91</sup> Hymne national Burkinabè intitulé en Mooré: "Dytaniè" ou l'hymne de la victoire.

des conditions féminines, aussi bien en termes de condition que de statut, la plupart, comme je l'ai mentionné dans le chapitre précédent concèdent que les résultats ont été probants dans l'ensemble. Mais cette volonté gouvernementale révolutionnaire de changer le statut et la condition des femmes ne s'est pas faite sans une modification des rapports sociaux car s'il s'était avéré nécessaire pour le gouvernement de faire du cas « féminin » une de ses orientations majeures, elle n'allait pas sans la volonté de modifier ceux et ce à cause de quoi ce changement était nécessaire : l'homme et le système qui gère les rapports de genre.

La révolution sankariste étant au cœur de la restructuration des mécanismes sociaux par ses acteurs, mon analyse ne peut s'effectuer sans l'impact de l'idéologie révolutionnaire eu égard à la question de relation de genre dans un contexte hétérosexuel. Pour ce faire, je souhaiterais proposer ici quelques réflexions sur le roman sélectionné et le penserai donc en fonction des préceptes de l'idéologie sankariste. Indépendamment de la thématique, et sur le modèle du chapitre III, mon approche générale sera socio-critique et féministe. Cependant, accordant dans ce chapitre, autant d'importance au pouvoir du texte comme matériau producteur de sens qu'à la thématique, comme dans le chapitre précédent, l'approche socio-historico-sémiotique sera également considérée. L'hypothèse de lecture à laquelle je voudrais m'attacher est que les préceptes de la politique sankariste quant à la question de la renégociation de la perception des genres transparaissent implicitement dans l'ouvrage sélectionné ainsi que son intention de propager les idéaux révolutionnaires pour une prise de conscience collective. Je suis consciente qu'un seul ouvrage ne peut suffire à représenter toute une société ou une politique,

mais mon analyse peut servir de prétexte à engager de futures discussions sur la problématique abordée ici. Lors de mon analyse, je propose de soulever les questions suivantes : 1) Est-ce que les nouvelles orientations proposées par le régime sankariste pour le rééquilibrage des genres ont ontologiquement métamorphosé l'homme ? Si oui de quelle manière ?

Cependant pour que cette réformation de l'homme et des rapports de genre se fasse nécessaire, il a fallu déterminer que le statut de celui-ci occasionnait un déséquilibre qui désavantageait son opposé, la femme, et de ce fait, il a fallu aussi reconnaître que dans cette inégalité, l'un s'imposait comme opprimé, l'autre comme oppresseur. Il va sans dire que la révolution, qui a consacré beaucoup d'énergie à l'émancipation de la femme, incriminait l'homme et le désignait comme le coupable responsable des conditions de vie désastreuses de la femme et qui étaient son lot quotidien. Fort de cette constatation, et fidèle aux résolutions que Sankara s'était fixé avant son accession au pouvoir, à savoir la constitution d'un peuple sans discrimination sociale aucune, la condition de cette unification dépendait d'une profonde révision des rapports sociaux à l'échelle nationale. Un rééquilibrage dans les relations de genre s'est donc avéré nécessaire et demanda non seulement une remise en question de la nature de l'être de chacun mais aussi celle de la nature des relations qui dynamisait le système opprimé/oppresseur.

J'ai l'intention de démontrer dans mon étude des Carnets secrets d'une fille de joie que le discours révolutionnaire a non seulement conduit l'homme burkinabè à reconsidérer son statut sur l'échelle des genres, mais aussi sa condition en tant qu'être social sur l'échelle de l'humanité. Cette prise de conscience du masculin a

généralisé la mise en mouvement d'une dynamique inter-genre qui a permis une réévaluation des savoirs et par conséquent un rééquilibrage des valeurs inhérentes à chaque sexe, telle que reflétée dans le roman d'Ilboudo. Elle a permis aux auteurs burkinabè, dont Ilboudo est un exemple, d'élaborer une poétique de la relation de genre calquée sur la politique de la collaboration que prônait le gouvernement sankariste.

Lorsque je mentionne la poétique de la relation, je fais évidemment référence à la notion de relation telle que la concevait Edouard Glissant et qu'il définit de la manière qui suit, lors d'un entretien accordé à Laura Adler en 2004. Glissant explique que pour lui, la relation est, « [l]a quantité finie de toutes les particularités du monde, c'est une autre forme d'universalité. Elle consiste à aller vers l'autre, de se changer en s'échangeant avec l'autre sans se perdre et sans se dénaturer. Sans cette révolution, nous continuerons à souffrir ». C'est à la manière de Glissant que les auteur (es) burkinabè ont appréhendé, par l'écriture, la relation de genre tout comme Sankara par l'intermédiaire de sa politique, c'est-à-dire en permettant à l'homme et à la femme, pour reprendre les paroles de Glissant, « de se changer en s'échangeant avec l'autre sans se perdre et se dénaturer ».

Cette assertion soulève toute une série de questions au sujet notamment de la « nature » de l'homme en contexte géographique ciblé. Qu'est-ce qui le détermine en tant qu'opresseur ? Comment se comporte un homme qui oppresse ? Pour quelle raison ? Est-ce que son exercice de domination est toujours conscient ? Et dans les perspectives de changement instaurés par la révolution, qu'elle était la raison qui a motivé les changements des rapports sociaux concernant le genre ?



Enfin, comment s'est manifestée cette lutte pour la prise de conscience masculine du masculin et du féminin ? Mais avant d'en arriver là, je souhaiterais commencer par la « racine » du dilemme, n'en déplaise à Deleuze et Guattari, mais si l'homme et la femme étaient des entités rhizomiques multidirectionnelles et interchangeables, il y a bien longtemps qu'ils auraient été « réunis » de manière hyperonyme et dans ce cas, nous ne parlerions plus d'homme et de femme, mais d'humains comme le suggère Daniel Luzzati dans « Feu masculin » (2008) (15). Les faits nous ayant prouvé du contraire, revenons brièvement sur la question. Qu'est-ce qu'un homme et qu'est-ce qu'une femme ?

### **Homme ou femme ?**

Mon intention ici n'est pas de ranimer la controverse entre les diverses positions féministes occidentales, mais la question est de savoir comment approcher la notion homme et femme dans mon analyse. Si d'un point de vue féministe occidental la femme est une formation imaginaire, un mythe (Beauvoir), le produit d'une relation sociale (Wittig) pour ne citer qu'elles, elle « est » aussi en fonction de son articulation sur la notion de genre, et comprendre comment fonctionne le genre en contexte hétérosexuel est aussi comprendre où se situe l'homme dans l'équation. Curieusement, lorsque l'on parle de genre et de système d'oppression, l'homme hétérosexuel, lourdement accusé d'en être l'instigateur, est souvent relégué dans la fosse aux lions, prêt à être livré en pâture aux « combattantes » qui occupent le centre de l'arène dans l'attente, non pas de la confrontation, mais de la « mise à mort » sans autre forme de procès.

Wittig n'écrit-elle pas dans La pensée straight (2008), « Notre combat vise à supprimer « les hommes » en tant que classe, autour d'une lutte politique – non un génocide » (49) ? Cet assassinat, n'est certes que politique, mais il a quand même pour but la mise sous silence de celui sensé être combattu et sensé être convaincu de l'injustice de l'oppression qu'il fait subir à son complément, mais sans pouvoir de négociation, plus de pouvoir de persuasion. Mon intention ici-même n'est pas de m'engager dans un processus de réhabilitation de l'homme ou « des hommes » mais il faut bien le reconnaître ; si la femme a mérité que Beauvoir, dans Le deuxième sexe : Les faits et les mythes (1949) lui dédie une citation à jamais imprimée dans les annales de l'histoire du féminisme, « On ne nait pas femme, on le devient », peut-être qu'il serait justifié de s'arrêter aussi, ne serait-ce qu'un instant sur la possibilité d'envisager la contrepartie de cette citation qui serait : « On ne nait pas homme, on le devient ».

Qu'est-ce donc un homme ? Une entité pratiquement toujours représentée comme « l'ennemi » numéro 1 pour de nombreuses féministes comme je l'ai mentionné précédemment. Non appuyé par un mouvement « masculiniste », qu'il soit occidental ou non, puisqu'il n'en existe aucun, l'homme s'explore, s'examine et se sonde souvent par rapport à un trait de caractère qui s'interprète de façon erronée car comme l'écrit R. W Connell dans son ouvrage Masculinities (2005), « [I]f we spoke only of differences between men as a bloc and women as a bloc, we would not need the terms 'masculine' and 'feminine' at all. We could just speak of 'men's' and 'women's' or 'male' and 'female' » (69). Néanmoins, l'idée perdure et la notion «

masculin » dans le monde occidental continue d'être opposée à « féminin » que la définition normative communément acceptée de Connell résume ci après :

Normative definitions recognize these differences and offer a standard : masculinity is what men ought to be. This definition is often found in media studies, in discussion of exemplars such as John Wayne or of genres such as thriller, Strict sex role theory treats masculinity precisely as a social norm for the behaviour of men. In practice, male sex role texts often blend normative with essentialists definitions, as in Robert Brannon's widely quoted account of "our culture's blueprint of manhood" : No Sissy Stuff, The Big Wheel, The Sturdy Oak and Give 'em Hell. (70)

Le problème de ce genre de caractérisation que critique Connell, d'un point de vue occidental, c'est qu'elle a servi de manière quasi systématique à justifier l'omniprésence d'une domination du « mâle » sur la « femelle » humaine en tout lieu, et en toute circonstance même lorsqu'il s'agit de l'africain en Afrique. Par exemple, K. Frank, dans son essai intitulé « Women without men : the feminist novel in Africa » (1987), se référant à la place de l'homme africain dans la littérature écrit que, « [M]an is the enemy, exploiter and oppressor » (15), suggérant ainsi que les Africains et les Africaines sont en conflits permanents, les éloignant ainsi non pas en fonction de leur différence (négociable) comme l'avance Geertz dans le chapitre précédent, mais en fonction d'une dichotomie, donc l'impossibilité de parvenir à un consensus. Une telle approche ne laisse donc aucune alternative quant à l'avenir du féminisme où a fortiori d'un « masculinisme » à venir.

Cette constatation suggère une vision tout à fait eurocentrée de l'approche du genre, qui n'envisage les rapports homme-femme dans un contexte hétérosexuel, qu'en termes d'oppositions radicales et donc irréconciliables. Pourtant, comme je l'ai mentionné dans le chapitre précédent, les féministes africaines et afro-

américaines dans l'ensemble, je pense notamment à Oyéwumi et hooks en autres, prônent un féminisme qui n'exclut pas la participation de l'homme en favorisant de ce fait, la négociation plus que la confrontation dans une perspective de complémentarité. Avancer, comme Frank dans la citation précédente que l'homme africain, dans sa catégorie générique, est un exploiteur, c'est aussi affirmer que le féminisme est le propre de la femme car l'homme est socialement, voire biologiquement parlant, programmé de manière irréversible pour n'être qu'anti féministe. Mais alors que fait-on d'un Ousmane Sembène qui s'est fait remarquer dans plusieurs de ses œuvres cinématographiques dont la (La Noire de..., (1966) Mooladé, (2004) etc.) et certains de ses romans comme Les bouts de bois de Dieu (1960) pour ne citer que celui-ci ? Que fait-on de Mudimbe, Monemembo, Alpha Diarra, etc, par l'intermédiaire de qui, la femme reprend sa voix au même titre que l'homme grâce à leur prise de conscience féministe ?

### **L'homme et la femme pour Thomas Sankara**

Loin des combats féministes occidentaux qui opposaient les différentes factions féministes occidentales et ignorant du fait que le genre (pas une seule fois le terme n'a été prononcé dans un de ses discours) était ce à quoi on se réfèrait lorsqu'on abordait la problématique des sexes et des rôles qui leur étaient attribués à l'échelle sociale, Thomas Sankara avait bel et bien pris conscience que, dans son pays, la femme voltaïque ne bénéficiait pas du même traitement que les hommes, fait qu'il expose lors de son allocution à l'occasion de la journée internationale de la femme le 8 mars 1987 clamant que :

La révolution d'août a trouvé la femme burkinabè dans sa condition d'être assujettie et exploitée par une société néocoloniale fortement influencée par l'idéologie des forces rétrograde. Elle se devait de rompre avec la politique réactionnaire, prônée et suivie jusque-là en matière d'émancipation de la femme, en définissant de façon claire une politique nouvelle, juste et révolutionnaire. (Prairie 375)

Sankara n'était pas seulement conscient de l'inégalité qui plaçait la femme au bas de l'échelle sociale, mais il était aussi persuadé que le combat pour la réhabilitation du statut de la femme ne se ferait pas sans une prise de conscience masculine qu'il incarnait par sa politique et ses prises de position.

Celles-ci furent clairement exposées à plusieurs reprises comme celui-ci l'explique lors de l'allocution que j'ai mentionnée précédemment :

Vous, berceuses et compagnes de notre vie, camarades de notre lutte et qui, de ce fait, en toute justice, devez vous imposer comme partenaires égales dans la convivialité des festins des victoires de la révolution. C'est sous cet éclairage que tous, hommes et femmes, nous nous devons de définir et d'affirmer le rôle et la place de la femme dans la société. Il s'agit donc de restituer à l'homme sa vraie image en faisant triompher le règne de la liberté par delà les différenciations naturelles, grâce à tous les systèmes d'hypocrisie qui consolident l'exploitation cynique de la femme. (Prairie 358)

L'appel à la participation de tous (hommes et femmes) pour triompher contre tous les systèmes d'exploitation de la femme en disent longs sur les directions prises par le gouvernement sankariste. D'une part la nécessité d'un travail collectif (hommes/femmes) pour supprimer le sexisme (suggéré par l'annihilation des différenciations naturelles), d'autre part la nécessité d'envisager cette lutte sous divers fronts (les systèmes) responsables de l'exploitation féminine. Alors que Sankara n'est pas l'inaugurateur d'une telle initiative, là encore Machel l'avait précédé, la vision de l'émancipation du leader révolutionnaire mozambicain présentait plus un caractère guerrier que celle de Sankara.

A titre d'exemple, voici l'extrait d'un discours de Machel, intitulé « Defining Woman's Enemy », qu'il prononça le 3 avril 1976 à Maputo :

One of FRELIMO's fundamental concerns is the Mozambican woman, the question of the Mozambican woman. One of the issues that most concerns our organization is Mozambican women's emancipation [...]. (169) The new society is composed of women of all races and colours. What is the characteristic of Mozambique, the essential characteristic of this new society : women of all races and all colours. Those who die, suffer, live and share in national reconstruction, struggle to build a new society. (Samora Machel 176)

Chez Machel, l'insistance sur l'aspect sacrificiel de la femme pour son pays projette une ombre sur les motivations profondes de Machel dont l'extrait du discours précédent semble être plus celui d'un révolutionnaire que celui d'un homme sincèrement convaincu de l'amélioration des conditions de la vie des femmes. Deniz Kandiyoti, dans son essai « Identity and its Discontents : Women and the Nation » (1991) émet d'ailleurs quelques réserves au sujet de ce genre de discours politique qui prône l'intégration de la femme dans les projets nationalistes. Si, dit-elle,

Nationalist aspirations for popular sovereignty stimulate an extension of citizenship rights, clearly benefiting women. Since the emergence of women as citizens is also predicated upon the transformation of institutions and customs that keep them bound to the particularistic traditions of their ethnic and religious communities, the modern state is assumed to intervene as a homogenising agent which acts as a possible resource for more progressive gender politics. In contrast, other expose state interventions as a sham by drawing attention to the purely instrumental agenda of nationalist policies that mobilise women when they are needed in the labour force or event at the front, only to return them to domesticity or to subordinate roles in the public when the national emergency is over. The apparent convergence between the interests of men and the definition of national priorities leads some feminists to suggest that the state itself is a direct expression of men's interests. (Colonial Discourse et Post-Colonial Theory, 376)

La position de Sankara s'apparente à celle de la seconde proposition de Kandiyoti à savoir que non seulement les initiatives gouvernementales diverses en faveur de la femme ont prouvé son appui incontestable à l'émancipation féminine mais son effort incessant de pousser l'homme à renégocier ses rapports avec la femme est la confirmation que la condition féminine surpassait son désir de l'instrumentaliser pour l'unique bien de la nation. Dans ce sens, la position de Sankara rejoint celle de bell hooks sur l'impératif d'une collaboration au féminin et au masculin dans la lutte pour l'émancipation féminine, d'où le titre d'un des chapitres de hooks, tiré de Feminist Theory : From Margin to Center qui s'intitule « Men : Comrades in Struggle » dans lequel elle souligne l'inaptitude du féminisme traditionnel, soulevant ainsi l'hypothèse d'un échec en dehors de cette considération comme elle l'explique ci-après :

Women's liberationists called upon all women to join feminist movement, but they did not continually stress that men should assume responsibility for actively struggling to end sexist oppression. Men, they argued, were all-powerful, misogynist, oppressor – the enemy. Women were the oppressed – the victims. Such rethoric reinforced sexist ideology by positing in an inverted form of the notion of a basic conflict between the sexes, the implication being that the empowerment of women would necessarily be at the expense of men. (68)

Le sexisme sous sa forme inverse est également une option que Sankara n'envisage pas dans sa politique.

Son insistance pour la collaboration et la solidarité des femmes et des hommes pour la lutte féministe est nécessaire selon lui car, indépendamment de la différence biologique qui désavantage les femmes, le burkinabè quel que soit son

sexe a souffert des mêmes exploitations comme Sankara le leur rappelle lors du discours que j'ai référencé ci-avant :

Solidaire de l'homme exploité, la femme l'est. Toutefois, cette solidarité dans l'exploitation sociale dont hommes et femmes sont victimes et qui lie le sort de l'un et de l'autre à l'histoire ne doit pas faire perdre de vue le fait spécifique de la condition féminine. La condition de la femme déborde les entités économiques en singularisant l'oppression dont elle est victime. Cette singularité nous interdit d'établir des équations en nous abimant dans les réductions faciles et infantiles. Sans doute, dans l'exploitation, la femme et l'ouvrier sont-ils tenus au silence. Mais dans le système mis en place, la femme de l'ouvrier doit un autre silence à son ouvrier de mari. En d'autres termes, à l'exploitation de classe qui leur est commune, s'ajoutent pour les femmes des relations singulières avec l'homme, relations d'opposition et d'agression qui prennent prétexte des différences physiques pour s'imposer. (Prairie 363-64)

Le fait spécifique de la condition féminine pour reprendre la formule de Sankara est clairement le résultat d'une combinaison de facteurs qui ne nous permet pas d'établir une « dissection » du texte sélectionné dans le cadre de ce chapitre d'un point de vue féministe stricte et spécifique comme je l'ai précisé auparavant car l'ancrage socio-historique est, on l'avait bien compris, critique dans le cas présent. En effet, « [b]ecause gender is a way of structuring social practice in general » écrit Connell, « not a special type of practice, it is unavoidably involved with other social practices » (75).

Cependant je dois rappeler que Sankara tenait à témoigner de son attachement à l'idéologie marxiste-léniniste, attachement et non dévotion. Cette remarque est importante car d'une part, il ne s'identifiait pas comme marxiste dans l'âme mais admiratif de l'idée générale qui avait motivé cette idéologie. D'autre part et bien qu'il ait crédité le marxisme des bienfaits de l'application du matérialisme dialectique sur la condition féminine d'un point de vue général, il le contredisait



dans la manière de conduire sa politique féministe qui reconnaissait la place du « sujet » (la femme de l'ouvrier est opprimée car elle est prolétaire mais aussi parce qu'elle est femme) au sein des classes opprimées, contrairement à l'idéologie marxiste qui esquivait la place du sujet dans la lutte des classes, comme la parfaitement bien cerné Wittig dans sa remarque sur la faiblesse de l'idéologie marxiste pour délier les problèmes de la question féminine.<sup>92</sup>

### **Corps de l'analyse**

Ceci étant clarifié, comment la conscience féministe par les hommes et dont Sankara prétendait être doté se manifeste-t-elle dans Les carnets secrets d'une fille de joie de Patrick G. Ilboudo ? Les questions que j'ai soulevées dans le chapitre précédent se posent à présent mais en considérant cette fois-ci l'homme comme récepteur de cette prise de conscience. Comment les hommes investissent-ils l'espace narratif ? Quels discours ces hommes génèrent-ils sur le féminin ? Reflètent-ils l'unanimité ou provoquent-ils des formes de résistance ? Est-ce qu'une métamorphose ontologique s'est opérée chez l'homme et si prise de conscience masculine du féminin il y a, a-t-elle réduit sa capacité d'agir (agency) ?

---

<sup>92</sup> « C'est ainsi que le marxisme a refusé aux membres des classes opprimées la qualité de sujet » écrit Wittig. Ce faisant, continue-t-elle, « [l]e marxisme, à cause du pouvoir politique et idéologique que cette « science révolutionnaire » a exercé immédiatement sur le mouvement ouvrier et les autres groupes politiques, a empêché toutes les catégories d'opprimé(e)s de se constituer en sujets (par exemple comme sujets de leurs luttes). Cela veut dire que les masses n'ont pas combattu pour elles-mêmes mais pour le parti et ses organisations. Et quand une transformation économique a eu lieu (fin de la propriété privée, constitution de l'État socialiste), il n'y a pas eu de changement révolutionnaire dans la nouvelle société » (50).

Dans les Carnets secrets d'une fille de joie, Patrick Ilboudo nous conduit sur les chemins sinueux de la vie de Fatou Zalme dont la vie est bouleversée par une grossesse indésirée à 15 ans. Abandonnée par le père de l'enfant, poussée par la misère et la marginalisation, elle n'a pas d'autres choix que d'opter pour la prostitution afin de pouvoir subvenir aux besoins de son fils Ham. Un jour, terrassée par des années de vie de débauche, elle décide de se confier à Mita Wogada, son « petit frère, amant, gigolo » pour se libérer du poids, semble-t-il, de ses années de vie dérobée. Dans le roman étudié dans ce chapitre je propose d'aborder mon analyse sur deux fronts différents, mais d'un seul tenant, en corrélant l'ordre du discours masculin et la dynamique inter genre qui favorise l'échange communicatif du masculin au féminin et vice versa. Mon intention est de montrer l'effort de négociation dans l'évolution des rapports sociaux inter-genres où finalement l'humain devient le lieu de confluence textuelle où l'homme et la femme se rejoignent symboliquement. Cet effort n'est évidemment pas sans contradiction et l'on verra que l'homme manifeste sa résistance, pas toujours de manière consciente, à l'idée de changement qui met en danger son hégémonie. Dans Les carnets secrets d'une fille de joie, on ne perçoit pas de prime abord une volonté de participation masculine à réévaluer la prédétermination du rôle de la femme et de son statut dans la société, et lorsqu'elle se discerne, elle est plus implicite qu'explicite. Selon mon hypothèse, c'est dans l'échange entre les deux protagonistes Mita (l'homme) et Fatou (la femme) que se révèle une volonté de parvenir à un consensus pour l'égalité des genres en contexte hétérosexuel.

Je conclusais mon chapitre précédent par une affirmation qui suggérait toutefois un questionnement. La femme voltaïque est-elle devenue burkinabè suite à une prise de conscience de sa condition et de son émancipation ? Ma conclusion proposait une réponse positive à cette question en laissant toutefois le doute quant à un état « devenu » suggérant une finalité qui validerait l'accomplissement. Il me semble que le travail de sensibilisation sur la question féminine par le gouvernement sankariste a permis en partie à la femme burkinabè de prendre conscience de son statut et sa condition et de reconfigurer les paramètres sociaux qui la limitaient dans son être et ses fonctions, comme les textes analysés dans cette thèse le suggèrent. Néanmoins, dans un environnement socio-culturel hétérosexuel où le pouvoir de l'homme prévaut sur celui de la femme, ce rapport plus égalitaire repose sur des fondations précaires qu'il faut sans cesse restabiliser et reconsolider dans une zone de voisinage pour reprendre l'idée de Deleuze afin de maintenir un équilibre relationnel où le rapport ne s'analyse plus en termes d'oppositions négatives, j'entends par là improductives dans le sens où elles ne génèrent aucune volonté d'amélioration, mais plutôt dans le sens de négociation.

La notion de voisinage est intéressante car si elle n'implique pas forcément une idée d'entente parfaite, elle implique par contre une idée de coexistence où de fréquentation et éventuellement un échange où une discussion comme le suggère par ailleurs le terme négociation. Lorsqu'on négocie, on voisine sur un espace territorial neutre, celui par qui le voisinage est possible mais que personne ne possède et sur lequel personne n'exerce un pouvoir indépendamment de l'autre. Ce territoire est en somme une zone franche qui permet au devenir de ne jamais se

concrétiser par sa forme participative « devenue », et de ce fait maintient un perpétuel mouvement du devenir (un dynamisme ininterrompu). Dans le cas de la relation de genre hétérosexuel et dans le contexte qui nous concerne, le voisinage homme/femme s'effectue, selon ma lecture de l'ouvrage que j'ai sélectionné sur un territoire neutre, « l'entre-deux » territoire que permet le texte. Cela suppose de prime abord un échange et la volonté des deux parties de s'engager à communiquer et qui nécessite de ce fait une position prédéterminée socialement et qu'il faut remettre en cause. Comment cette négociation en support de l'émancipation féminine s'amorce-t-elle du côté de l'homme Mita ? Peut-on discerner une résistance ? Si oui, comment s'affirme-t-elle et pourquoi ? Comment la femme, Fatou, engage-t-elle le processus ? Doit-elle systématiquement initier l'échange ? Où l'auteur se situe-t-il par rapport à l'effort d'une ouverture de l'un à l'autre et de l'un sur l'autre ? Comment cela est-il perçu dans l'économie narrative ?

### **L'auteur, l'espace textuel et la place de la femme**

C'est par les deux dernières questions que j'entamerai l'examen des Carnets secrets d'une fille de joie, car les auteurs dans le contexte global de toute mon étude ne peuvent être dissociés du corps de mon analyse dans son ensemble puisque tous les organes qui en dépendent s'articulent sur une seule charpente : la révolution et son idéologie qui accordaient, je tiens à le rappeler, un rôle critique à l'artiste dont le travail représentait pour Sankara le sang nourricier de la révolution. Sankara n'insistait que trop sur cet aspect vital du travail de l'artiste comme promoteur

d'une société nouvelle, prospère et juste comme il l'avait annoncé lors de son discours d'orientation politique :

La révolution attend de nos artistes qu'ils sachent décrire la réalité, en faire des images vivantes, les exprimer en notes mélodieuses tout en indiquant à notre peuple la voie juste conduisant vers un avenir meilleur. Elle attend d'eux qu'ils mettent leur génie créateur au service d'une culture voltaïque nationale, révolutionnaire et populaire. (Prairie 114)

Les carnets secrets d'une fille de joie place Patrick G. Ilboudo dans une position ambiguë. En effet le roman se présente comme une autobiographie fictive dont le mélange historique et fiction nous prépare pour une aventure sémantique annoncée dans « L'avertissement » (titre de la page d'ouverture) signée de l'auteur et qui ouvre le récit comme suit :

La plupart des personnages de ce roman, à l'exception de la protagoniste principale et de son double, sont célèbres et légion. Ils habitent les cités. L'auteur les a découverts, par hasard, en rencontrant sur l'accotement d'un chemin de traverse, cette passagère inattendue, Fatou Zalme. Il les a observés tels qu'ils s'illustrent en scène chaque fois que le rideau tombe et que les lampes s'éteignent. La honte est un animal familier des hommes démasqués, car elle les expose enfin dans l'actualité de leur fonction, pesant et oscillant dangereusement sur le monde. En les donnant à voir au public, l'auteur n'a aucun compte à régler avec personne. L'épaisseur d'une page de roman est un écran insuffisant. Il serait par conséquent vain de le soupçonner de profaner les images réputées saines ; il n'est toutefois pas illusoire de tenter de sauvegarder le visage humain sans fard mais sans salissure non plus. (5)

Avant de revenir à l'implication de l'auteur dans le roman dont il s'agit, je souhaiterais brièvement situer l'intrigue des Carnets secrets d'une fille de joie. Contrairement aux deux autres romans explorés dans le chapitre précédent, la structure narrative de celui-ci à ceci de particulier est qu'elle se déploie à la fois comme un réquisitoire et un plaidoyer où la principale protagoniste Fatou Zalme,

prostituée de profession, expose ses griefs et défend sa position en face de Mita Wogada, son seul interlocuteur, mais aussi son protégé, petit frère, grand frère, gigolo, proxénète (dépendant du ton que prend la dithyrambe de Fatou). A Mita elle semble dédier son discours, mais est-il le seul interlocuteur ? Quelle est sa place dans le « jeu » de rôle auquel il participe plus ou moins à son insu ? Et comment se situe Fatou par rapport à lui ? Comment Fatou s'impose-t-elle sur la « scène » qu'elle partage avec Mita le temps d'une confidence qui prend forme d'une confession ? Est-elle la seule locutrice qui se cache derrière cette voix monocorde et fatiguée ?

### **L'auteur-narrateur Patrick G. Ilboudo**

« Mita, je vends mes paroles comme des cacahuètes enveloppées, dans leurs coques naturelles qu'il faut absolument décortiquer avant de consommer » (12), annonce Fatou à Mita. Pris au dépourvu par cette déclaration un narrateur omniscient surgit à la rescousse de Mita lui rappelant qu'en dépit de certaines de leurs différences, « [l]a complicité entre les deux personnes est cependant parfaite. Fatou Zalme a suspendu il y a dix minutes le début d'une longue confession. Elle pense » (13). L'intervention du narrateur est cruciale tout au long du texte et ne peut se dissocier de celle de l'auteur qui s'impose non pas seulement en écrivain dont le sang de l'écriture sèche au fur et à mesure du déroulement discursif et l'éloigne de son « organic self » qui s'étale sur le papier. L'« avertissement » d'ouverture d'Ilboudo ne laisse aucun doute ; l'auteur connaît les personnages qui sont ses acteurs mais aussi ceux au nom de qui ces acteurs s'expriment « Ils habitent les cités » mais « [i]l [l'auteur] les découvre aussi par hasard » (5) ; ils sont les exclus

et les opprimés, le hasard de la découverte n'est donc pas une surprise, il les connaît aussi car c'est la société qui les a produits. L'écrivain remet en scène ceux qui, oubliés dans les coulisses du théâtre de la vie, refond surface dans l'entre-deux d'un texte littéraire ; la zone de voisinage textuelle où l'opprimé fait entendre sa voix grâce à l'artiste burkinabè, tellement sollicité lors de la révolution. En ce sens l'auteur, (que je nommerai désormais « auteur-narrateur ») possède un triple statut : il est auteur-narrateur extradiégétique, car il est l'observateur qui s'impose en témoin ; il est auteur-narrateur intradiégétique, car il constitue l'un des personnages de l'histoire, celui qui encadre et participe en filigrane et il est auteur-narrateur hétérodiégétique, car il narre l'histoire d'une autre personne, celle de Fatou.

Ce statut multifonctionnel n'est pas un hasard de l'imagination ou un désir créatif de créer une diversion qui romprait une monotonie stylistique, car si le but de Fatou est d'exprimer le « comment ? » de sa situation, l'auteur-narrateur consolide l'histoire (il collabore) en exprimant le « pourquoi ? » de ce scénario qui ressemble plus à une pièce de théâtre qu'à un roman. Parfois l'auteur-narrateur s'impose comme un souffleur qui rappelle à Mita que son attention est requise, qui se place comme intermédiaire entre les pensées de Mita, qu'il est impossible au lecteur de pénétrer sans son aide, et qui resitue finalement la scène d'énonciation au cas où le lecteur sans serait détacher en s'égarant dans les méandres discursives de Fatou.

## **Scénographie de la narration dans Les carnets secrets d'une fille de joie**

La scénographie de la narration est importante dans Les carnets secrets d'une fille de joie car elle caractérise la polysémie de l'espace dans lequel on discerne l'espace humain (celui du réel) et celui de l'espace métaphorisé où évolue des personnages (le fictif) dont les métaphores auxquelles on associe ce dernier serait comme des « après coups » des coups du réel, sur lesquels s'articulent le discours de Fatou. Ces deux espaces s'emboîtent en effet comme un gant sur une main. Je ne voudrais pas tirer de conclusions au demeurant hâtives, en insinuant que seule la participation active de l'auteur, sous prétexte que l'artiste jouait un des rôles dominant dans la révolution, à ce scénario littéraire, suffirait à justifier la connexion du réel au métaphorique puisque d'autres facteurs sont à considérer dans l'osmose qui lie ces deux espaces notamment par l'énoncé.

A ce titre, nous pouvons établir une nuance entre un énoncé et sa phrase qui serviraient d'appui à mes propos. En effet, Todorov dans son ouvrage intitulé Mikhail Bakhtine : Le principe dialogique (1981) explique cette différence comme suit :

La différence entre l'énoncé et la proposition (ou la phrase), unité de langue, consiste en ceci que le premier est nécessairement produit dans un contexte particulier, et qui es toujours social, alors que la seconde n'a pas besoin de contexte. La socialité a une double origine : premièrement, l'énoncé est adressé à quelqu'un (ce qui veut dire qu'il y a au moins cette microsociété que forment deux personnes, le locuteur et le destinataire ; deuxièmement, le locuteur lui-même est toujours déjà un être social. (69)

La citation de Todorov soulève plusieurs points importants dans mon étude car le discours (proposition/phrase) qu'émet Fatou est le reflet de l'énoncé (résultat d'une forme d'énonciation sociale) qui permet son élaboration. Tout d'abord, si Fatou



parle de sa condition de femme, c'est parce que celle-ci est le résultat de faits sociaux appartenant donc au réel ; faits sociaux uniques donc spacio-temporellement fixés mais dont l'écho est perpétuellement renvoyé par la réitération phrastique sans nécessité de contextualisation. Ensuite, eu égard à la double origine de la socialité, la locutrice Fatou et le destinataire Mita représente cette microsociété dont parle Todorov. Ce fait est important car comme Bakhtine le souligne, tel que cité par Todorov, « [l]'énoncé se construit entre deux personnes socialement organisées, et s'il n'y a pas d'interlocuteur réel, on le présuppose en la personne du représentant normal, pour ainsi dire, du groupe social auquel appartient le locuteur. Le discours est orienté vers l'interlocuteur, orienté vers ce qu'est cet interlocuteur » (70).

### **Conjonction des espaces « réel » et « métaphorisé »**

La première question qui se pose d'après l'hypothèse que j'é mets ci-dessus est la suivante : qu'est-ce qui me permet dans l'organisation textuelle d'établir une connexion entre un espace réel et l'espace métaphorisé dans la structure du texte ? L'origine de l'auteur est certes un indicateur, mais elle ne suffit pas à établir un lien entre la cause de l'écriture et le lieu du discours. Néanmoins, et en dépit de l'origine burkinabè de l'auteur, des indices quelques fois trompeurs ne suffisent pas à détourner l'attention du lecteur familier avec les lieux et situations auxquels Fatou fait référence. Florence Paravy compare cette situation à une fiction transparente qui fonctionne d'une manière rétroactive et « [f]ait brusquement resurgir ses

connotations historiques » (128). Selon elle, la fiction transparente se constituerait dans les situations suivantes :

La relation du pays fictif avec l'espace géopolitique réel est d'intensité variable. Plus les indices sont nombreux, redondants et lisibles, plus l'espace décrit paraît réduit, précis, clairement délimité : il a les contours d'un pays réel, dont les frontières sont dessinées sur les cartes du monde, et auquel de nombreux discours se réfèrent : discours historique, politique, économique, touristique, etc. Il s'agit alors de fiction transparente, dont on peut en quelque sorte « traduire » la toponymie en termes de réalité. Elle témoigne de l'enracinement de la conscience littéraire dans une réalité nationale. (129)

L'espace géopolitique ne fait pas de doute en ce qui concerne le territoire national où prennent place, et le lieu d'énonciation, et les événements racontés. Ceux-ci sont notamment dévoilés par la toponymie des lieux qui scandent le texte du début jusqu'à la fin : Ourcy et Korsimogho par exemple, et qui ressemblent étrangement à des quartiers populaires de la capitale burkinabè, Ouagadougou. On peut évidemment arguer de la vision univoque de cette version en prétextant le caractère universel des allusions à la corruption des politiciens comme Fatou aime à le faire. Dans ce cas là, on pourrait doter l'auteur d'une conscience plus continentale que nationale que l'on pourrait déterminer comme « [c]onscience de l'écrivain alors attachée au devenir du continent africain » (Paravy 133), ce qui n'est pas le cas ici étant donné l'origine étymologique évidente de ces lieux, à savoir l'origine mossi. L'ethnie mossi n'occupant que le territoire du Burkina Faso, il serait difficile de ne pas faire une quelconque association entre le message diffus qui s'interpose entre les noms de lieux tronqués et leur emplacement véritable à l'échelle géographique africaine. Je n'écarte pas toutefois la vision élargie d'Ilboudo quant à la portée du discours de Fatou, ce qui démontrerait effectivement une conscience panafricaine plutôt que

nationale. Mais de ceci, je ne peux prétendre en être certaine. Ma certitude se réduit dans le cas présent à la conscience nationale de l'écrivain. Le lieu « réel » étant cerné, l'espace signifiant, celui qui « [s]e met au service de l'écriture poétique » écrit Paravy, « [r]évèle un imaginaire spatial, spécifique et fait surgir un signifié second » (11), et c'est celui que je vais évaluer dans le paragraphe suivant. Comment le signifié second qui vient à signifier par l'intermédiaire de l'espace métaphorisé prend-il consistance ?

### **Investissement de l'espace métaphorisé : Comment prend-il forme dans *Les carnets secrets d'une fille de joie***

Pour qu'un espace se métaphorise, il faut que l'effet métaphorisant qu'il produit reflète une réalité que lui transfère un agent qui est ou a eu un contact avec le réel, qu'il soit purement matériel (un objet signifiant) ou une entité organique signifiante (un corps vivant et pensant). Cependant, si l'on retient la deuxième option, le corps vivant et pensant ne peut aborder l'espace en devenir métaphorique seulement d'un point de vue mental, celui d'un sujet supposé doté d'un savoir (savoir qui lui viendrait d'où ? qui lui aurait été transmis comment ? et par l'intermédiaire de quoi ?) ; question capitale lorsque l'on souhaite valider un savoir ce que Henri Lefebvre reproche à Michel Foucault de ne pas avoir considéré dans l'assertion suivante, en la débutant par une remarque de ce dernier :

Un savoir, c'est l'espace dans lequel le sujet peut prendre position pour parler des objets auxquels il a affaire dans son discours », déclare tranquillement M. Foucault (*Archéologie du savoir* 38) sans se demander de quel espace il parle, et comment il saute du théorique (épistémologique) au pratique, du mental au social, de l'espace des philosophes à celui des gens qui ont affaire à des objets ». (10)

En effet, dissocier le mental, du social et du philosophique serait affirmer que le sujet pensant et parlant (Fatou notre protagoniste dans le cas de mon étude) pénètre l'espace du texte en devenir métaphorique, vierge de tout savoir, c'est-à-dire non marqué épistémologiquement alors que, comme le souligne Lefebvre : « Chaque espace implique, pose et suppose l'autre (mental, réel, social, etc.) » (21).<sup>93</sup>

En ce sens, Fatou est dotée d'un pouvoir certain que l'auteur-narrateur lui laisse la possibilité d'exercer, mais à quel dessein ? Pour qui et pour quoi ? Et comment exerce-t-elle ce pouvoir ?

### **Capacité d'agir de Fatou : Pouvoir ou illusion**

D'aucuns diront que son pouvoir est limité car le « je » que lui accorde Ilboudo est restreint et la laisse en quelque sorte à sa merci (il est l'auteur-narrateur et de surcroît un homme). Qui plus est, le « je » individualisant de Fatou, limiterait la marge d'action et de portée de son pouvoir par l'effet circulaire que son utilisation implique, provoquant un effet boomerang (sa vie, son expérience, etc.) indépendamment de toute influence extérieure. Mais est-ce que son pouvoir est

---

<sup>93</sup> Dans son ouvrage intitulé *La production de l'espace*, Henry Lefebvre émet une critique quant à l'hégémonie de la philosophie à propos du savoir, critique qu'il élabore comme suit : « L'identité quasi logique présupposée entre l'espace mental (celui des mathématiciens et des philosophes de l'épistémologie) creuse l'abîme entre ces trois termes : le mental, le physique, le social. Si quelques funambules franchissent le précipice, donnant un beau spectacle et un joli frisson aux spectateurs, en général la réflexion dite philosophique, celle des philosophes spécialisés, n'essaie même plus le « salto mortale ». Aperçoivent-ils encore le trou ? Ils détournent les yeux. La philosophie professionnelle abandonne la problématique actuelle du savoir et la « théorie de la connaissance » pour le repliement réducteur sur le savoir absolu, ou prétendu tel, celui de l'histoire de la philosophie et des sciences. Un tel savoir se séparerait et de l'idéologie, et du non-savoir, c'est-à-dire du « vécu » (13).

vraiment limité ? Bakhtine dans la citation suivante se rapporte essentiellement à la subjectivité de l'auteur, mais son illustration peut être aisément transférée à celle de la principale protagoniste des Carnets secrets d'une fille de joie lorsqu'il écrit :

Même si l'auteur créateur avait créé une autobiographie où la confession la plus authentique, il serait quand même resté, dans la mesure même où il l'a produite, en dehors de l'univers qui s'y trouve représenté. Si je raconte un événement que je viens de vivre, en tant que je raconte cet événement, je me trouve déjà hors de cet espace temps où l'évènement a eu lieu. Identifier son « je » avec le « je » que je raconte » explique Bakhtine « est aussi impossible que de se soulever soi-même par les cheveux. Aussi réaliste et véridique soit-il, l'univers représenté ne peut jamais être chronotipiquement identique à l'univers réel où a lieu de représentation et où se trouve l'auteur créateur de cette représentation. C'est pour quoi le terme « image de l'auteur » me paraît malheureux ; tout ce qui dans l'œuvre est devenu image, et qui, par conséquent, entre dans ses chronotopes, est produit, non producteur. « L'image de l'auteur », si l'on comprend par là « l'auteur créateur », est une *contradictio in adjecto* ; toute image est quelque chose de produit et non quelque chose de producteur. (83)

Certes, il n'y a rien de propre à l'individu sauf sa condition au moment de la production de l'exercice d'énonciation comme Fatou (prostituée) lorsqu'elle décide d'ouvrir sa vie à Mita, mais ses mots ne lui appartiennent pas car « [s]eul le cri inarticulé de l'animal est réellement organisé à l'intérieur de l'appareil physiologique de l'individu », explique Bakhtine, mais « [l']énoncé humain le plus primitif, réalisé par un organisme individuel, est déjà organisé en dehors de celui-ci, dans les conditions inorganiques du milieu social, et cela du point de vue de son contenu, de son sens et de sa signification » (Todorov 71). A qui les mots de Fatou appartiennent-ils si elle n'en possède pas complètement les droits d'auteur ? Et comment de ce fait peut-elle exercer un pouvoir étant partiellement réduite au silence ?

Cette question nous ramène à la problématique de l'énoncé qui dépend de certaines caractéristiques qui en sont constitutives comme l'affirme Todorov, nous rappelant quelques-uns des principes dialogiques de Bakhtine : « L'énoncé entre en rapport avec les énoncés du passé ayant le même objet que lui, et avec ceux de l'avenir, qu'il pressent en tant que réponses. [...] Enfin, l'énoncé est toujours adressé à quelqu'un » (84). Dans ce sens, Fatou est un énoncé elle-même ; la transposition d'un discours social qui l'a constituée et duquel résulte sa condition de femme opprimée. De ce fait, l'énoncé Fatou (Fatou l'individu, Fatou le réplica de la femme opprimée), réduite au silence dans l'espace « réel » reprend « ses » voix dans l'espace métaphorisé par l'entremise du texte, d'une part en tant qu'individu doté d'une subjectivité propre (le « je » lui appartient en partie) et d'autre part en tant qu'individu collectif opprimé dans son être « femme » et dans sa condition de classe « prostituée ». Ne dit-elle pas à Mita « Écoute l'histoire de mes vies ! » (18). C'est ce processus de déterritorialisation spatiale qui lui confère non seulement le pouvoir de parler haut et fort sur la scène que lui a préparé l'auteur mais aussi d'exister dans la mise en texte de son discours transposé du réel insignifiant au métaphorique signifié qui lui concède un pouvoir dans la territorialité que représente le texte, comme le montre Paravy :

Le pouvoir n'est peut-être, avant toute autre chose, que la prise de possession et la maîtrise de ce cadre fondamental de la condition humaine, la dimension spatiale. Les procédés de territorialisation, qu'on observe chez l'être humain, s'apparentent sans doute à la forme première, embryonnaire de l'autorité : s'emparer d'un espace, c'est poser la première pierre de l'édifice d'un pouvoir qui reste à construire et consolider. (145)

En effet en thématissant sa condition de femme opprimée en contexte, le discours de Fatou prend toute sa signification. Comment peut-on l'expliquer ?

« La signification est toujours identique » écrit Todorov car « [c]'est le dictionnaire qui thésaurise la langue » (72). Si l'on prend effectivement un mot comme « opprimé », selon le dictionnaire Le Trésor, cela déterminerait une personne soumise à une autorité excessive, généralement injuste, persécutée par des moyens violents. Que cela signifie-t-il pour Fatou dans sa peau de femme et de prostituée ? Qu'elle bénéficie d'un traitement à part, désavantagé, dû à son statut de femme et sa condition de classe. Mais ce qualificatif qui l'a située en périphérie de la société lui permet-elle de se rebeller contre un système géopolitique particulier qui l'a marginalisée sur l'échelle sociale ? Non, car le terme « signification » pris dans son sens générique ne signifie rien, comme l'explique Bakhtine en ces mots : « Par signification, à la différence de thème, nous comprenons tous les moments de l'énoncé qui sont réitérables et identiques à eux-mêmes lors de toutes les répétitions. En fait, la signification ne signifie rien, mais possède seulement la potentialité de la signification dans un thème concret » (Todorov 73). Cependant, la prise de pouvoir de Fatou et la valeur accordée à la signification de son discours ne serviraient à rien sans la possibilité d'exercer ce pouvoir à des fins déterminées afin de déclencher une action sur quelqu'un ou quelque chose. Et cette possibilité n'est effective que dans la condition où l'énoncé cible un destinataire, qui pour Fatou se résume dans le texte à Mita avec lequel elle forme une microsociété et qui symboliquement représente la société et les rapports sociaux qui l'organisent dans l'espace métaphorisé du texte. Qu'exige cette microsociété et que symbolise-t-elle ?

Rappelons-nous qu'il s'agit ici-même pour Fatou d'exposer les difficultés de sa vie dues à son statut et ses fonctions liés aux désavantages de ce dit statut, mais là n'est pas la seule raison. Loin d'être une introspection et la recherche d'un soi qui lui aurait échappé afin de reconstituer le puzzle de sa vie des pièces qui lui auraient manquées, ce qui limiterait son intervention à un simple monologue ou un « think-aloud protocol » à la Newell et Simon, Fatou confesse. Fatou c'est ce qu'elle est, ce qu'elle n'a jamais été, ce qu'elle aurait voulu être. Mais elle questionne également ce qu'elle ne sera peut être jamais à moins de convaincre son auditoire (Mita) des injustices de sa condition et la nécessité de réévaluation de cette dernière. On peut légitimement se demander, comment Fatou peut-elle impacter un auditoire réduit en la personne de Mita ? Ce qui est important dans l'espace métaphorisé du texte c'est la symbolique et donc le symbole que représente l'auditoire Mita dans le cas présent. En d'autres termes, c'est dans sa relation à Fatou que réside l'importance de Mita et vice et versa, et plus précisément d'après l'approche de Morris, dans la relation pragmatique du signe (valeur symbolique Mita) à son utilisateur (valeur symbolique Fatou) et la relation sémantique de celui-ci, qui est la relation du signe à son propre signifié (valeur symbolique Fatou/Fatou) et (valeur symbolique Mita/Mita).

Cette échange est crucial dans le sens où l'exercice oratoire de Fatou vise à négocier non pas sa relation à elle-même (bien qu'elle doive savoir comment elle est socialement organisée avant de s'engager dans une négociation avec Mita – ce dont elle est parfaitement consciente) d'où le but de la négociation, comme je l'ai mentionné ci-avant, mais sa relation à l'autre (l'homme), et sa position de femme à



l'échelle de la société en fonction de l'autre (l'homme). Tout ceci est rendu possible de part la valeur déictique de la personne qui les nomme, le je et le tu et qui dynamise leur relation dans l'espace métaphorisé. Maingueneau explique ces positions et leur particularité dans une situation d'énonciation donnée :

La position d'énonciateur est le point origine des coordonnées énonciatives. En français le pronom JE en est le marqueur ; Entre cet énonciateur et son co-énonciateur (dont le marqueur est TU en français), il existe une relation de « différence », d'altérité : énonciateur et co-énonciateur sont en effet à la fois solidaires et opposés. (9) Je et tu renvoient à des rôles, qui sont indissociables et réversibles : dans l'échange linguistique, justement nommé, tout je est un tu en puissance, tout tu un je en puissance. Il existe néanmoins une dissymétrie foncière entre le je et le tu : pour être je, il suffit de prendre la parole, tandis que pour être tu, il est nécessaire qu'un je constitue quelqu'un d'autre en tu. (16)

Ce n'est alors sans doute pas un hasard si l'auteur-narrateur nous invite à assister à la négociation, en spectateur d'une pièce que la scène du texte représente par la cour que l'auteur-narrateur nous invite à découvrir :

Assise au milieu de la cour de sa maison, Fatou Zalme regard Mita Wogada comme un fantôme noyé dans des souvenirs sans fin, fixant le néant incommensurable. Un pagne teint à l'indigo ceinture sa poitrine. Les deux mains posées sur les bras du fauteuil, elle lève gracieusement le pied droit qu'elle replie devant elle, sur le fauteuil [...] Mita Wogada qui est assis en face d'elle semble quelque peu embarrassé de la nouvelle posture de son amie. (13)

Comme un théâtre, lieu public par excellence et pour le public, l'arrangement scénique (la cour), ouvre l'espace au public (supposé) où le je et le tu engagent le nous (je + les autres) à participer. Le rideau se lève.

## Paroles affirmées d'une opprimée

« Mita, si tu m'entends, mes propos ne seront pas inutiles, si tu ne me comprends pas, je resterai une chose inachevée... Oui, inachevée ! » (11), annonce Fatou à Mita avant de commencer sa confession. Il est à noter que cette confession, contrairement à l'idée que l'on pourrait s'en faire, n'est pas un témoignage ni une biographie comme je l'avais mentionné en début de chapitre, et qu'en dépit du fait que ce ne soit pas un témoignage, la valeur collective du récit n'en est pas altérée à l'opposé de ce qu'avance Talpade Mohanty dans Cartographie of Struggle, Third World Women and the Politics of Feminism (1991), lorsque parlant de textes écrits par des femmes du « Tiers-monde » explique que : « The significance of representing « the people » as subjects of struggle is thus encapsulated in the genre of testimonials, a genre which, unlike traditional autobiography, is constitutively public, and collective (for and of the people) » (34). Au contraire, m'empresserais-je de souligner ; si le discours de Fatou était un témoignage au lieu d'une autobiographie bien qu'elle soit fictive, elle (Fatou) ne deviendrait qu'un fait, puisque le témoignage implique la véracité de ce qui est prononcé verbalement ou par écrit alors qu'ici nous évoluons dans un espace métaphorisé qui ne laisse pas de place à l'authenticité de faits, juste leur écho.

Fatou est plus qu'un témoin, elle est un malentendu, c'est-à-dire, et selon la définition du Trésor, « [u]ne divergence d'appréciation, d'interprétation ou la preuve (j'ajouterai « vivante ») d'un désaccord. C'est pour cela que dès l'entrée sur la scène du texte, Ilboudo nous introduit Fatou comme étant une femme « inachevée » donc incomplète, ou pas encore terminée, cela dépend sur quel

caractéristique on insiste le plus. Elle recherche dans les méandres de ses pensées et au rythmes de ses paroles, la complétude qui fera d'elle un être révélé (tout au moins ce qu'elle espère) à condition qu'elle soit écoutée par Mita, en interlocuteur attentif, et c'est pour cela qu'elle poursuit en ces mots : « Mita, mon petit frère<sup>94</sup> chéri, dessille les yeux et regarde-moi. Cure tes oreilles et écoute-moi. Lave ton esprit et enregistre mon histoire pour aujourd'hui et demain » (16).

Cette remarque de Fatou est intéressante dans le sens où elle résonne comme l'écho en trois tons de la voix de Sankara qui, dans un discours intitulé « La liberté se conquiert dans la lutte » prononcé lors de l'assemblée générale des Nations Unies le 4 octobre 1984, prônait la responsabilisation des femmes qui

luttent et proclament avec nous que l'esclave qui n'est pas capable d'assumer sa révolte ne mérite pas que l'on s'apitoie sur son sort. Cet esclave répondra seul de son malheur s'il se fait des illusions sur la condescendance suspecte d'un maître qui prétend l'affranchir. Seule la lutte libère et nous en appelons à toutes nos sœurs de toutes les races pour qu'elles montent à l'assaut pour la conquête de leurs droits. (Prairie 174)

Fatou prend les rênes de son devenir en amorçant la conversation où elle n'invite pas, mais somme Mita de l'écouter. L'impératif du ton et de la conjugaison ne laisse pas de doute. Bien que sa démarche soit ferme elle ne s'impose pas comme un adversaire, elle se fait de Mita un allié. Telle que le remarque bell hooks dans la citation précédente, Fatou ne renverse pas la rhétorique de l'inversion « [i]nverted form of the notion of a basic conflict between the sexes » (68) qui conduirait à l'impasse. Sa démarche tend à faire prendre conscience à Mita de l'injustice de sa propre condition à l'échelle de la société.

---

<sup>94</sup> Frère dans le cas présent n'indique pas un lien sanguin entre les deux personnes mais une proximité affective.

## **Lutte de consciences**

Il semble peut-être paradoxale d'intituler cette partie de mon analyse « lutte de consciences » lorsque l'objet de ce chapitre est de démontrer qu'une dialectique de l'ouverture s'est opérée entre l'homme (Mita) et la femme (Fatou). Aussi paradoxale soit cette proposition, je ne pense pas qu'il soit contradictoire d'opposer lutte et dialectique lorsque celle-ci s'intègre dans le mouvement dialectique qui s'impose ici comme celle du maître et de l'esclave de conception hégélienne. Si de prime abord, Fatou ne se positionne pas en tant que maître à proprement parlé ; son intention est claire puisqu'elle vise à transformer Mita afin de le transmuter de l'état homme à l'état humain dans le faire réaliser qui justifie sa démarche. Cependant, la position du maître et de l'esclave dans l'interaction Fatou/Mita est instable et tantôt interchangeable car si Fatou s'impose comme maître dans l'espace métaphorisé du texte par rapport à Mita qu'elle domine, du fait qu'elle ait repris son logos, Mita en revanche ne questionne pas sa place dominante, jusqu'à la fin de leur échange où un événement va le déloger de son piédestal. Curieusement, tout au long de leur échange, il ne défend pas sa place de manière active. Mais est-il nécessaire qu'il le fasse ?

De son point de vue, non ! Puisqu'il a intériorisé sa domination qu'il exprime passivement en manifestant involontairement ou volontairement son désintérêt pour les propos de Fatou ou en montrant son étonnement en réaction à certaines de ses remarques. Par exemple lorsque Fatou (sarcastiquement je pense) incrimine le destin comme étant responsable de ses malheurs. Fatou s'exprime en ces mots :

Fatou. « Mita Wogada, quels dieux ont bien pu en vouloir à mon destin ? Quels dieux peuvent être fiers des dégâts qu'ils ont provoqués » se lamentent-elles ? »

Mita. « Mais non ma grande sœur<sup>95</sup>, les dieux n'y sont pour rien », se hasarde Mita Wogada pour la reconforter.

D'un mouvement de bras, Fatou Zalme balaie les propos du jeune homme avant de répliquer de manière inattendue.

Fatou. « Toi, tu peux tenir un tel langage. Rien ne te coûte rien... Une large poitrine supporte les chocs à ta place. »

L'allusion est cinglante pour Mita Wogada. Un coup de froid le secoue.

Il remue, en signe de protestation, la tête. Il se demande s'il ne vaut pas mieux tirer sa révérence à sa grande sœur. (14)

Pour Mita, l'allusion de la poitrine forte (entendue féminine) qui supporte les coups mieux que lui est un choc, une remarque déplacée contre sa « nature » qu'il ne semble pas questionner, ceci dû à un travail de socialisation antérieure comme l'affirme Bourdieu :

Si les femmes, soumises à un travail de socialisation qui tend à les diminuer, à les nier, font l'apprentissage des vertus négatives d'abnégation, de résignation et de silence, les hommes sont aussi prisonniers, et sournoisement victimes, de la représentation dominante. Comme les dispositions à la soumission, celles qui portent à revendiquer et à exercer la domination ne sont pas inscrites dans une nature et elles doivent être construites par un long travail de socialisation, c'est-à-dire de différenciation active par rapport au sexe opposé. (La domination masculine 55)

Fatou ne se résigne pas en déclarant à Mita :

Mita, je meurs de lucidité. Ne crois pas que je divague. Non, non. Je divulgue au contraire ce que j'ai compris en ce bas monde, coincée entre le chaos des apparences et le tournis des hallucinations. Je suis maintenant immunisée. Je suis aujourd'hui un point fixe, un amas de certitude contre lequel aucun excès du mal ni de l'horreur ne pourra plus jamais prévaloir. Je me borne donc à dénoncer l'erreur et à démasquer l'imposture. (126)

A quelle imposture fait-elle référence ? Et comment compte-elle la démasquer ?

---

<sup>95</sup> Sœur, ici, met l'emphase sur le lien affectif, pas sur la relation filiale.

Une imposture est une imitation, un mirage ou une illusion en vue de tromper autrui. Pour Fatou l'imposture c'est l'homme sous ses multiples facettes ; c'est d'abord celui par lequel elle a été trompée dans sa chair et qui l'a abandonnée enceinte alors qu'elle avait quinze ans, lorsqu'elle explique :

Mon ami, mon entrée dans l'âge adolescent s'est faite par effraction. J'ai été trahie par mon corps [...]. J'ai vite été mise au courant des secrets de la vie par ma mère qui avait appris, avec beaucoup de désespoir, que j'avais été blessée entre les fesses et que j'étais habitée par un enfant. (39)

Cette révélation est édifiante du drame que vit la femme et la critique acerbe que Fatou émet envers l'homme et la société. La référence au corps, à la blessure de l'acte sexuel qui mène à la procréation en dit long et déstabilise en quelque sorte la notion plus ou moins convenue de certaines féministes « africaines » ou qui travaille sur la question du féminisme en Afrique. En effet, Fatou contredit l'assertion d'Allison Drew lorsqu'elle écrit, « [F]emale consciousness develops out of gender roles that accord primarily responsibility for nurturing » (26), et de rajouter, « [F]emale consciousness, thus, accepts and maintains pre-existing gender relations ; when these become unbalanced and women's traditional roles threatened, women fight to restore that balance and reassert or reestablish their ability to nurture. In this respect, female consciousness is premised on the notion of an implied social contract » (6). Fatou marque le contrat social d'une profonde rature, démythifiant d'un même élan le statut de la femme en tant que « metaphysical mother » pour reprendre les termes de Drew auquel je fais référence dans le chapitre précédent. Mieux que cela, Fatou reprend possession de son corps,

paradoxalement à travers l'écriture masculine d'Ilboudo, clin d'œil possible au lecteur (masculin et féminin) de la connivence qu'il y a entre eux.

Trinh T. Minh-ha suggère que la femme devrait écrire son propre corps, et que le corps féminin qui écrit devrait pouvoir dire, « [It] wrote itself through me » (36), indépendamment de ce que l'autre (comprendre, l'homme) a fait de moi. Minh-ha poursuit, « [W]omen must write through their bodies. Must not let themselves be driven away from their bodies. Must thoroughly rethink the body to re-appropriate femininity. Must not however, exalt the body, not favor any of its parts formerly forbidden. Must perceive it in its integrity » (Woman, Native, Other 36). Plus que cela, Fatou désacralise l'acte de procréation, qui blesse, et l'idéal de la maternité qui est supposé consacrer la femme et rassurer l'homme. L'enfant qu'elle porte, qui l'habite, pour reprendre ses mots, ne semble être que la putréfaction issue de la blessure infligée par l'homme. Ne dit-on pas en français qu'on est « habité par le diable » ou « habité par la peur » ?

Mieux que quiconque, mieux qu'Anaïs Nin qui pourtant affirme que l'écriture du corps féminin, de son corps, n'appartient à personne, qu'à elle même, qu'à son corps de femme qui écrit, et pourtant. « Writing as a woman » affirme Nin, citée par Minh-ha,

[I] am becoming more and more aware of this. All that happens in the real woman's creation far from being like man's as a substitute... Woman's creation far from being like man's must be exactly like her creation of children, that is it must come out of her own blood, englobed by her womb, nourished by her own milk. It must be a human creation, of flesh, it must be different from man's abstraction. (37)

Et si « it » le corps féminin, comme suggéré par Minh-ha pouvait être écrit par « him » dans son exceptionnalité au lieu d'être écrit par lui-même « it » ? Elaborant sur l'écriture de la femme et celle de l'homme, Minh-ha écrit, « A woman's ink of blood for a man's ink of semen (an image found, for example in Jacques Derrida's hymeneal fable : a sexual union in which the pen writes its in/dis/semination in the always folded/never single space of the hymen). (38) Paradoxalement, le liquide séminal de l'écriture n'est pas très éloigné d'Anaïs Nin lorsqu'apparemment sa création est indissociable de son pouvoir de re-production, indissociable du support « womb » pour que le sang « féminin » de l'écriture puisse surgir. Mieux que Nin, Fatou rejette le support de l'utérus, symbole féminin, par excellence, en rejetant l'enfant symbolisé par la blessure infligée par l'homme qui l'a produite pour écrire la matière de son corps de femme.

Au contraire, Ilboudo, l'Africain, l'ennemi numéro 1 de l'Africaine, tel que présenté par Frank ci-avant, témoigne de son support et de sa collaboration avec Fatou en matérialisant sa blessure (celle de Fatou) avec leur sang, le sang de la solidarité et de la négociation. Cette attitude par rapport à la sexualité et la maternité démontre la solidarité de l'auteur envers les attentes imposées par la société vis-à-vis des femmes et qui les paralysent dans des rôles qu'elles ne souhaitent pas toujours jouer, même en Afrique. Un des principaux soucis de la politique révolutionnaire était justement de desceller ces, appelons-les, soi disant acquis « naturels », qui font que les humains qui constituent une société « doivent » fonctionner selon des règles figées qui les cantonnent dans les rôles affectés à leur genre. Sankara aborda par ailleurs cette question lors de son allocution à l'occasion



de la journée internationale de la femme le 8 mars 1987 dans sa discussion de l'exploitation de la femme, fait selon lui généralisé car « naturalisé » par la société :

L'humanité ne subit pas passivement la puissance de la nature. Elle la prend en compte. Cette prise en compte n'est pas une opération intérieure et subjective. Elle s'effectue objectivement dans la pratique, si la femme cesse d'être considérée comme un simple organisme sexué, pour prendre conscience au-delà des données biologiques de sa valeur de l'action. (Prairie 379)

Dans une problématique proche de celle de Schopenhauer pour qui le devoir est ce qui est contraire à la nature, Fatou, par l'intermédiaire de sa remarque, fait apparaître le devoir « sexuel » et « maternel » de la femme comme un acte contraire à la nature s'il ne permet pas l'épanouissement de l'individu ; une antiphysis en quelque sorte, qui empêche la femme de s'épanouir à cause de la contrainte qu'impose l'ordre social phallocratique auquel Mita, impassible, ne réagit pas. Sa présence seule parle et rétorque pour lui, l'entité homme, à qui les diatribes de Fatou sont destinées.

En dépit de l'apparente aphasie de Mita pour qui la blessure dont lui parle Fatou n'engendre pas de réaction particulière : « [E]lle s'ennivre de l'écho de sa propre voix [...] Elle pourrait continuer ainsi à se parler en se souciant de Mita Wogada comme d'une guigne » (135). Mais il n'est pas absent ; l'auteur-narrateur nous le confie entre deux passages : « Mita communit avec Fatou, en silence » (99) et cette communion est importante pour Fatou car son existence de femme en tant qu'humain au même titre que son complément l'homme, dépend de sa reconnaissance par ce même homme. Le « maitre » qu'elle est dans l'espace métaphorisé du texte qu'elle s'est appropriée lors de sa déterritorialisation spatiale, du réel insignifiant (le réel) au métaphorique signifié (le texte) comme je l'ai

expliqué auparavant, lui donne un pouvoir certain sur l'autre (Mita/l'homme). Cependant, elle est toujours inachevée dans le sens où seulement une partie de sa conscience lui est révélée, celle de sa condition de femme victime (prostituée/exploitée/opprimée) qu'elle seule reconnaît au moment de l'énonciation de son discours, car d'un point de vue hégélien, la conscience de soi (celle du maître) ne peut s'effectuer dans sa totalité que si l'autre (l'esclave) l'a reconnue.

Son existence, en tant que femme à l'échelle de l'humanité au même titre que l'homme dépend de son pouvoir à transformer la conscience de Mita qui jusqu'à ce point de son discours n'est pas propice à la transformation. En effet, de sa confrontation au réel (l'espace non métaphorisé/l'en-dehors du texte) Mita a discerné l'en-soi (le réel) qui lui a fait prendre conscience, superficiellement et par procédé d'intériorisation, que la femme, dans son sens générique, est un être inférieur. En somme, pour Mita, la réalité de la femme est la réalité d'une illusion que la société lui a transmise, à laquelle il croit et qui émerge de ses pensées. En dépit de cela, Fatou poursuit son élégie. Elle continue son décodage afin de « déconstruire les paradigmes dominants » comme le suggère Taylor, mentionné en introduction, afin de « fournir un stock de « counter-knowledge », une opération de décodage suivi d'un recodage afin de reconstruire l'image de la femme noire » (82). Fatou a conscience que ce « recodage » à travers Mita ne peut se faire qu'en brisant le consensus social. Par ce procédé, elle veut parvenir à déstabiliser l'appareil ancestral en mettant au banc des accusés, le patriarcat mais aussi le système de contrôle collectif « mâle » qui régit la communauté entière et à qui elle doit son

infortune. Comment poursuit-elle sa quête de reconversion de Mita ? En prêchant le vrai pour faire surgir la vérité des pensée de Mita par l'intermédiaire de suggestions qui structurent son discours.

Sa blessure entre les fesses n'est pas le seul coup masculin qui a propulsé Fatou sur les chemins chaotiques de la déchéance sociale mais ceux aussi qui s'y sont ajoutés et qui ont été occasionnés par d'autres hommes, en commençant par son propre père comme elle l'explique à Mita en ces mots :

Dans la famille, j'étais devenue la brebis galeuse » dit-elle, « Mon père a failli répudier ma mère, à cause de moi, parce que disait-il, « sans l'aval de maman, je ne serais pas devenue une fille dissolue, fornicatrice pour un sou. Tous les chats savent sauter les murs des maisons, mais quand ils dépassent la limite des champs qui sont près des cases, ils ne sont plus des animaux domestiques mais des bêtes sauvages. » (20)

L'allusion est claire, il n'y a qu'une femme pour l'homme et c'est celle qui incarne la domesticité de l'animal soumis. Rebelle, elle est la bête indésirable, le « rien » qui n'a pas sa place dans la société. Mais soudainement le discours de Fatou prend une ampleur plus large. Adroitement, elle intègre Mita à son parcours qui, indépendamment de lui se trouve destitué de sa suprématie masculine lorsqu'elle avance les propos suivants : « Je brise la chape de silence sur notre condition. Je ne veux plus être victime de cliché » (138). Ce « notre » condition, n'implique plus seulement le « Je » + « Les autres », les femmes, les prostituées, les opprimés, mais aussi le « Je » plus « toi » Mita. Par un tour de magie grammaticale qu'elle reproduit aussitôt, Mita se trouve du côté de Fatou, parmi les « damnés de la terre » :

Mita, je suis l'archéologue, malgré moi, de notre amertume et je dis que l'arc-en-ciel social et politique d'Ourcy est annonciateur de troubles profonds. Le politicien, mon petit, encorne la société, la

femme s'y encouple et l'homme tire le wagon. Que faut-il faire, Mita chéri ? (176)

La suggestion est en effet la force de Fatou, comme le susurre l'auteur-narrateur en soulignant qu'elle pratique : « [L]a plupart du temps, la suggestion plus que l'affirmation, jouant un peu sur l'évocation plus que sur la description. Elle trie plutôt les mots pour leur connotation plus que pour leur sens précis pour décrire ses relations avec la société politique » (37). A ce stade de sa confession, les paroles de Fatou montre son désir de faire comprendre à Mita, qu'en dépit de son statut privilégié de « mâle » et grâce à son travail de fouille (d'archéologue) qui relève de son expérience de prostituée, Mita est aussi un « damné de la terre » comme elle, et aussi victime d'un système qui le maintient au niveau de la lie humaine.

Dans cette remarque, l'auteur met l'accent sur le lien d'exploitation de l'humain sur un plan individuel et économique et qui caractérise la condition de l'opprimé dont Fatou est un exemple ; points sur lesquels Sankara insiste lorsqu'il définit le caractère de la révolution et ses modalités lors de son discours d'orientation politique selon ces termes :

Notre révolution intéresse tous les opprimés, tous ceux qui sont exploités dans la société actuelle. Elle intéresse par conséquent la femme, car le fondement de sa domination par l'homme se trouve dans le système d'organisation de la vie politique et économique de notre société. La révolution, en changeant l'ordre social qui opprime la femme, crée les conditions pour son émancipation véritable. Les femmes et les hommes de notre société sont tous victimes de l'oppression et de la domination impérialistes. C'est pourquoi ils mènent le même combat. La révolution et la libération de la femme vont de pair. [...] Créer une nouvelle mentalité chez la femme voltaïque qui lui permette d'assumer le destin du pays aux côtés de l'homme est une des tâches primordiales de la révolution. Il en est de même de la transformation à apporter dans les attitudes de l'homme vis-à-vis de la femme. [...] Le but final de toute cette entreprise grandiose [la révolution], c'est de construire une société libre et

prospère où la femme sera l'égale de l'homme dans tous les domaines.  
(Prairie 110-11)

Pour Sankara la prostitution est, comme il le souligne dans son discours d'émancipation des femmes, « [l]a quintessence d'une société où l'exploitation est érigée en règle. Elle symbolise le mépris que l'homme a de la femme » (368).

Dans un courrier adressé le 3 octobre 1986 à Carla Corse Pia Covre, l'une des responsables de l'organisation du Congrès mondial des prostituées qui s'est tenu à Bruxelles entre les 2 et 3 octobre 1986, Thomas Sankara adressait son support contre l'institution de la prostitution à propos de laquelle il donnait son avis en ces mots :

Au Burkina Faso, nous combattons la prostitution – mais notre stratégie pose clairement l'obligation pour nous de tuer le mal sans tuer le malade – c'est à dire éliminer la prostitution tout en protégeant la prostituée. Oui, pour nous au Burkina Faso, la prostituée n'est qu'une victime innocente des sociétés transformées en jungle où tout est utilisé pour vivre, parfois simplement survivre. La prostitution, c'est le vol organisé de la grâce de la femme, c'est l'exploitation sauvage des corps d'autrui, c'est l'exploitation des être humains par le système de puissance du pouvoir d'achat. (2)

Et poursuivant sur la question, il ajoute que le Burkina Faso concentrera ses efforts pour supprimer, écrit-il, « [l]es affreuses condition de nombre de femmes africaines contraintes à s'adonner à la prostitution, par un système social venu du fonds des âges et perfectionné sous le colonialisme, qui enlève aux femmes tout droit véritable, y compris celui de pouvoir disposer librement de leur corps sans la contrainte de l'argent » (7). Bien qu'à aucun moment, Fatou ne connecte sa condition au fait colonial ou impérialiste, il est évident, dans la critique qu'elle dresse sur les politiciens nantis et corrompus qui constituaient la plupart de sa clientèle, qu'indirectement, l'impérialisme et les nouveaux modes sociaux qui ont

été introduit par son intermédiaire sont incriminés ; l'impérialisme ayant transformé la manière dont les structures sociales fonctionnaient, notamment en ce qui concerne les rapports sociaux relatifs à la relation de genre.<sup>96</sup>

L'allusion est subtile et détournée dans le roman et nous fait penser à la critique de Sankara sur la néocolonisation au Burkina et qui faisait partie des points développés dans son discours d'orientation politique du 2 octobre 1983. Faisant référence à la « fuite en avant » (87) de l'impérialisme en 1960, rappelant la « déconfiture » de Dien Bien Phu et de l'Algérie, Sankara ajoute, « Du point de vue des masses populaires (entendu colonisées), ce fut une réforme démocratique, tandis que du point de vue de l'impérialisme, ce n'était qu'une mutation opérée dans ses formes de domination et d'exploitation de notre peuple (ici, il fait référence au peuple burkinabè) » (Prairie 87). Et de continuer sur l'effet de cette mutation sur le peuple burkinabè :

Cette mutation a abouti cependant à une redistribution des classes et couches sociales et à l'établissement de nouvelles classes. En alliance avec les forces rétrogrades de la société traditionnelle, la petite bourgeoisie intellectuelle de l'époque - dans un mépris total des

---

<sup>96</sup> Dans *African Feminism : The Politics of Survival in Sub-Saharan Africa* (1997), Gwendolyn Mikell souligne que, «[t]he colonial regime constituted a major assault on the coherence of the African corporate and dual-sex compacts, and on traditional gender relationships, by practicing a Policy of « benign female exclusion. » It is important, however, to acknowledge the distinctions between the three Westernized « estates » in colonial Africa – the administration, the mission/Church, and the trading establishment. [...] Four factors were significant in establishing a new form of gender bias : 1) Christianity, with its notion of monogamy and female domesticity and subordination ; 2) Westernized education, which gave men advantages over women ; 3) differential marriage systems, with Western marriage guaranteeing women access to property rights that women married under traditional rites could not claim ; and (4) alternative legal systems that supposedly acknowledged African women's independent rights, although colonial magistrates often treated women as jural minors needing male guardians » (16).

masses fondamentales qui lui avaient servi de tremplin pour son accession au pouvoir – entreprit d’organiser les fondements politiques et économiques des nouvelles formes de domination et d’exploitation impérialistes. La crainte que la lutte des masses populaires ne se radicalise et ne débouche sur une solution véritablement révolutionnaire est à la base du choix opéré par l’impérialisme, qui consiste à exercer dorénavant sa mainmise sur notre pays, à perpétuer l’exploitation de notre peuple par des nationaux interposés. Des nationaux voltaïques allaient prendre le relais de la domination et de l’exploitation étrangère. Toute l’organisation de la société néocoloniale reviendra à une simple opération de substitution dans les formes. [...] Des nationaux voltaïques entreprirent avec l’appui et la bénédiction de l’impérialisme d’organiser le pillage systématique de notre pays. [...] Mus par leurs seuls intérêts égoïstes, ils ne reculeront désormais plus devant les moyens les plus malhonnêtes, développant des deniers et de la chose publics, les trafics d’influence et la spéculation immobilière, pratiquant le favoritisme et le népotisme. (88)

Le message de Sankara est sans concession et la transposition de l’exploiteur colonial à l’exploiteur local (le bourgeois et les forces féodales alliées à la cause impérialiste par l’intérêt dont elles en tirent), font de ce nouvel homme (post-colonial) un « prostitué » notoire, celui qui peut se permettre, sur le dos de l’État, de la société et par la corruption, de bénéficier de ces privilèges notamment politiques, « Il n’y a de prostituées que là où existent des « prostitués » et des proxénètes » (Prairie 368).

La confession de Fatou conforte les propos de Sankara et n’épargne pas les politiciens, ceux qui, comme elle le souligne, entretiennent la prostitution. « La première chose est que le marché », dit-elle, « [e]st ici fait par ceux qui sont en principe chargés de protéger les filles de ce métier avilissant. Les agendas des grandes dames du milieu sont presque toujours remplis de noms de ministres, d’ambassadeurs, d’hommes d’églises, de gros commerçants, de grands commis de l’État, de président d’institutions nationales ou internationales, parfois de chefs

d'État » (47). La critique est ciblée et me semble corrélée de ce fait avec l'idéologie révolutionnaire qui rendait l'homme et le système économique responsables de la dégradation du statut de la femme, ceci représenté sous les traits de la prostituée Fatou où, statut et fonction incarnent l'oppression féminine dans sa totalité.

Fatou reconnaît qu'elle participe elle aussi indirectement à la corruption qu'elle condamne lorsqu'elle confie à Mita que : « [q]uand j'y pense, je condamne sans réserve le fait de prendre l'argent des contribuables d'un pays pour se payer des jouissances bergères. Que de villas privées ont été construites de manière frauduleuse par de hauts responsables des États pour des péripatéticiennes » (32). Mais Fatou ajoute que, « [p]our moi, la plupart étaient de simples partenaires plus ou moins privilégiés avec lesquels je m'acoquiais aux seules fins de garantir la pitance quotidienne de ma famille. Crois-moi, mon cher ami, on n'apprécie bien l'utilité de ses fesses que lorsqu'un gros furoncle y pousse » (31). Même si elle tente de justifier sa condition auprès de Mita, son intention n'est pas de se disculper d'être ce qu'elle est et qu'elle n'a pas choisi d'être. « Je suis la poule du sacrifice social ! » (31). Son intention est de faire comprendre à Mita que le fait d'avoir choisi la prostitution n'était pas seulement dû à ses difficultés et le rejet de sa famille après sa grossesse inattendue lorsqu'elle avait quinze ans, mais aussi parce que c'est la société qui a fait d'elle « une expatriée du monde » (57) et poursuit-elle : « [u]ne bête sans collier aux abois dans une ville où la réforme sociale est une lettre morte. Je vivote dans un monde de théâtre d'ombres construit par des fourbes d'un village en ruine » (91).



Les paroles de Fatou sont acerbes et le théâtre sociétal dont elle est une actrice malgré elle, n'épargne pas les ombres qui en foulent la scène, ni même ceux qui en ont constitué les fondations. En effet, les fourbes du village en ruine s'ils sont ceux qui se sont imposés suite aux méfaits de l'impérialisme sont aussi ceux qui perpétuent des lois ancestrales qui dénigrent la femme au nom d'une soi-disant sacralité, comme un vieux de la famille le lui rappelle un jour :

Il est facile, a-t-il prétendu, pour une jeune fille, d'avoir un toit, mais cela dépend de sa moralité, car l'homme qui fauche des hautes herbes pour confectionner le toit ne se rencontre pas au bord de la rue. Les filles ne naissent pas dans les champs. Il faut environ deux mille cinq cents briques pour construire une case, mais il faut l'autorisation des vieux de la famille pour entreprendre la moindre construction. La femme la plus grande du monde ne peut pas construire sa case à Korsimogho tant qu'il y aura des hommes. [...] La brique d'une femme fond avec la rosée du matin. Qui donc est assez insensé pour bâtir sa demeure avec de tels matériaux ? Ce sont les vieux qui tracent sur le sol nu les plans de construction. Ne nous leurrions pas. Où la femme doit-elle accoucher ? (79)

Les propos du vieux sont significatifs de la notion qui perdure que la femme de par ses origines n'est qu'un fétu de paille sur lequel on ne peut compter et qui doit être encadrée par l'homme sans lequel tout s'écroule comme certaines légendes tendent à perpétuer cette idée. Dans « Le féminisme au Burkina Faso : Mythes et réalités » (2007), La féministe Monique Ilboudo nous donne l'exemple d'une de ses légendes qui servent à justifier le statut secondaire de la femme et que peu d'homme questionne. Chez les Mossi du Burkina Faso, dit-elle, l'une de ses légendes raconte que,

A l'origine, le ciel était très bas et servait de nourriture à l'espèce humaine. Lorsqu'on avait faim, il suffisait de couper un morceau de ciel et de se régaler. Un jour, une vieille femme gourmande se mit à couper tant de morceaux de ciel que Dieu se fâcha et retira le ciel très

loin. Il devint inaccessible, et il fallut dès lors travailler pour se nourrir. (163)

A maintes reprises, Sankara, a condamné l'abus de la tradition et de ceux qui la perpétuent et qu'il appelait « les forces féodales ». Selon Sankara,

[d]ans la société féodale, se basant sur la prétendue faiblesse physique ou psychologique des femmes, les hommes les ont confinées dans une dépendance absolue de l'homme. Souvent considérée comme objet de souillure ou principal agent d'indiscrétion, la femme – à de rares exceptions près - était écartée des lieux de culte. Dans la société capitaliste, la femme déjà moralement et socialement persécutée est également économiquement dominée. Entretien par l'homme lorsqu'elle ne travaille pas, elle l'est encore lorsqu'elle se tue à travailler. On ne saurait jeter assez de lumière vive sur la misère des femmes, démontrer avec assez de force qu'elle est solidaire de celle des prolétaires. (Prairie 363)

Dans cette réflexion, Sankara n'hésite pas à attaquer le patriarcat sous ses deux formes, celui instauré par les traditions et le capitalisme et qui auraient affecté les relations de genre. Mikell ajoute à cela l'appui de l'autorité coloniale qui aurait perturbé ces relations initialement structurées, comme elle l'explique ci-après :

The changes (ceux désignés dans sa citation précédente de Mikell) first affected gender relations through overt support for patriarchy, and then through support for « individualism », notions that advanced new economic approaches but challenged the corporate and dual-sex concepts embedded within African culture and communities. The dynamics of the colonial regime were such that they proceeded to separate men from women as the regime moved from initial operations of penetration and building an infrastructure to the economic and political integration of the colonial area into the sphere of the metropole. (17)

Fatou se dévoile dans Les Carnets d'une fille de joie, non seulement comme victime de son statut, mais aussi comme victime de cette politique en faveur de l'individualisme dont parle Mikell dans la situation précédente. Le processus de « décodage » du savoir qu'a entrepris Fatou et qui l'a conduit à suivre les chemins de

la déchéance, commence à susciter des questions chez Mita. Ce dernier réalise en effet que les changements qui se sont opérés dans la société sont en partie la cause du drame qu'a vécu Fatou. Réfléchissant sur les raisons qui l'ont poussé à la prostitution, Mita est plongé dans la réflexion :

La rupture de la cellule familiale traditionnelle compte au nombre des causes. Dans le temps, il y avait une prise en charge des personnes délaissées par des substituts parentaux qui étaient la smala. Korsimogho est aujourd'hui orphelin de ce qui faisait de lui qu'il était Korsimogho et pas n'importe quel pays. [...] La rupture de la solidarité sociologique conduit l'être au gouffre. (107)

Toujours absorbé par ses réflexions, les paroles de Fatou semblent avoir porté et enrayé l'engrenage, tout cet assemblage de caractéristiques qui font de lui un « mâle », un « homme » et qui ont obstrué sa vision et falsifié sa perception de l'Autre, la femme que représente Fatou. Ses pensées se déroulent ainsi :

Moi-même, le sans-cœur impénitent de Fatou Zalme, je participe au maintien du fléau. La prostitution est donc une affaire d'homme. La décision de prostitution comme la décision de suicide procède d'un même déclic. Une jeune fille, par exemple, ma grande sœur, a vécu à un certain moment de sa vie, un exil intérieur général. Elle a été torturée par mille et un problèmes, ravagée par mille et une difficultés, martyrisée par mille et une angoisses, crucifiée au faite de mille et une questions. Elle a tâtonné sans pouvoir s'ouvrir à l'extérieur. Elle a cherché en vain des compensations, des solutions de rechange. Elle était dans une impasse étanche. C'est dans des situations analogues à la sienne que le hasard où la nécessité actionne son déclic pour refouler le désespoir. Survient alors une aubaine à laquelle elle se donne corps et âme. Une partie de ses problèmes est momentanément résolue. Elle ressent une espèce de soulagement temporaire qui la laisse penser que cette voie est exceptionnellement la panacée. (106)

L'introspection de Mita nous renvoie au processus de prise de conscience que j'ai abordé précédemment et que Fatou essaye depuis le début de leur conversation de mettre en branle de manière à ce que Mita prenne conscience que

sa perception du genre (de son opposé, la femme) ne va pas de soi, qu'on ne peut le définir comme un en-soi. Adroitement, Fatou semble avoir réussi en partie à dépasser les contradictions qui les séparent, malgré leurs différences. Tout comme Mohanty l'a suggérée dans Cartography of Struggle : Third World Women and the Politics of Feminism, le genre devrait être considéré en termes de relation car, écrit-elle, alors qu'elle émet une critique du féminisme occidentale :

To define feminism purely in gendered terms, assume that our consciousness of being « women » has nothing to do with race, class, nation, or sexuality, just with gender. But no one « becomes a woman » (in Simone de Beauvoir's sense) purely because she is female. Ideologies of womanhood have as much to do with class and race as they have to do with sex. [...] It is the intersections of the various systemic networks of class, race, (hétéro)sexuality and nation, then, that position us as « women ». (12)

Fatou a compris depuis longtemps que le fait d'être femme n'est pas une fatalité ou un état « naturel » qu'elle se doit d'accepter comme tel car il est bien la révélation d'autres facteurs (sa place au sein de la cellule familiale, les convictions de son père, son origine géographique, et la construction que les autres font d'elle etc.).

Cependant et alors que la conversation se poursuit, il lui reste à convaincre Mita de la non-légitimité de son statut dans la société qu'ils partagent mais sans anéantir l'homme que représente Mita car si elle l'anéantît, elle anéantît l'humain qui est en eux dans le sens où les termes qui les opposent (homme/femme) doivent s'intégrer pour s'humaniser. N'oublions pas que l'une des problématiques fondamentales que souhaitait délier le gouvernement révolutionnaire était celle qui concernait les rapports sociaux, donc les rapports de genre, afin de parvenir à une égalité de l'homme et de la femme pour la consolidation d'un peuple fort.

Pour Sankara, le peuple ce n'est pas l'homme et la femme, mais l'humain qui le constitue ; d'où l'importance symbolique du succès de la négociation entre Fatou et Mita.

« Mita je suis fatiguée » lui susurre-t-elle, et elle poursuit :

La parole extenué le corps.

Mita. « Oui, je comprends ! »

Fatou. « Non, non, tu ne peux pas comprendre. Je passe des heures de vérité avec moi-même avant la fin qui va marquer l'achèvement d'un cycle qui s'est déployé depuis plusieurs années. J'ai décidé de me déshabiller de ma petite vertu et de revendiquer la seule valeur fondamentale que l'on peut conserver à jamais. Mita, acta est fabula. »

Mita. « Grande sœur, entre en religion, ironise Mita Wogada. »

Fatou. « Tu plaisantes parce que tu ne sais pas de quoi sera fait l'instant suivant. C'est ton atout. Tel un politicien, tu sembles regarder la société civile et l'homme non pas avec un peu de perspective, mais au bout de ton nez... La cécité et la faiblesse de ton esprit t'empêchent de discerner les cendres noires des fétus de paille calcines qui s'élèvent dans la brousse. » (98)

Fatou interpelle à nouveau l'homme à travers Mita et joue son rôle de femme « révolutionnaire » à qui il « incombe » le rappelle Sankara dans son discours « La révolution ne peut aboutir sans l'émancipation des femmes », « [d']avancer leurs revendications et de se mobiliser pour les faire aboutir » (Prairie 377). Là encore, Fatou intègre Mita dans l'esprit de la révolution en lui faisant comprendre que sa volonté de vouloir se battre en tant que femme doit s'allier à leur volonté de se battre « ensemble » hommes et femmes en tant qu'opprimés. C'est sans doute pour cela qu'elle poursuit en ajoutant, « L'enjeu le plus important de l'homme intègre<sup>97</sup> d'aujourd'hui ou de demain se nomme « toilettage » de la société. Mita, toi et moi ainsi que nos coreligionnaires sommes disqualifiés, hélas, pour gagner cet enjeu. Je suis toutefois frappée par la façon dont nous subissons les calamités sans réagir »

---

<sup>97</sup> Le Burkinabè

(96). Cette remarque suggère non pas l'abandon de la part de Fatou mais une autre tentative d'éveiller la conscience de Mita et que ce combat là, elle ne peut pas le mener seule car « Aussi haute que soit la femme » lui avait-elle dit au cours de leur conversation, « [e]lle ne peut dépasser la crête de sa coiffure » (11), ce qui signifie que le pouvoir qui lui est accordé dans la société est limité.

Certes « victime consentante de mes noces ininterrompues » (9), s'exclame-t-elle, parce qu'elle n'avait pas d'autres choix, elle reste une femme du peuple. « Je suis une femme du peuple » (33), dit-elle à Mita, et comme telle, elle se sent le devoir de participer à sa plénitude, répondant ainsi à l'appel de Sankara : « Que chaque femme sache entraîner un homme pour atteindre les cimes de la plénitude. [...] Que chaque femme conseille un homme, que chaque femme se comporte en mère auprès de chaque homme » (Prairie 391). Pour Sankara, la révolution ne pouvait pas s'accomplir sans la femme, sans qui le peuple est amputé de la moitié de sa signification comme il l'explique ci-après :

Camarades, il n'y a de révolution sociale véritable que lorsque la femme est libérée. Que jamais mes yeux ne voient une société, que jamais mes pas ne me transportent dans une société où la moitié du peuple est maintenue dans le silence. J'entends le vacarme de ce silence des femmes, je pressens le grondement de leur bourrasque, je sens la furie de leur révolte. J'attends et espère l'irruption féconde de la révolution dont elles traduiront la force et la rigoureuse justesse sorties de leurs entrailles d'opprimées. (Prairie 393)

La leçon instillée par l'idéologie sankariste a été retenue par Fatou qui, au bord du découragement et drainée après avoir passée sa vie à essayer d'abrèger ses souffrances morales dû à sa condition, met Mita devant le fait accompli, la révélation de ce que lui, l'homme, représente pour elle, la femme :

Mita, j'ai effleuré l'épisode de ma vie concernant mon chemin de croix, à savoir ma grossesse et la naissance de Ham.<sup>98</sup> [...] Sais-tu pourquoi, abandonnée depuis ma tendre adolescence, j'ai été aussitôt consciente de moi-même et dégoûtée de la famille sociale ? Eh bien, pour que tu ne meures pas idiot et ignorant de moi ! (36)

Cette ignorance de l'homme pour la femme était l'un des combats les plus farouches que Thomas Sankara jusqu'au dernier jour de ses fonctions, abrégées par son assassinat le 15 octobre 1987 au Burkina Faso, aura mené. Mais permettez-moi de contourner le texte brièvement pour y revenir un paragraphe plus tard.

L'importance de la portée politique de cet homme Thomas Sankara est incommensurable.

Un jour, lors d'un discours prononcé à Ouagadougou le 8 octobre 1987 et intitulé « On ne tue pas les idées : Hommage à Che Guevara », Sankara rappela une anecdote concernant la mort du Che : « Lorsque ceux qui avaient tenté l'assaut contre la caserne de la Moncada venaient d'échouer et qu'ils devaient subir des supplices par les armes de Batista – ils devaient être fusillés – l'officier avait simplement dit : « Ne tirez pas, on ne tue pas les idées ! » (Prairie 445). Sept jours après cette remarque, il est assassiné. « La patrie ou la mort nous vaincrons » était la devise nationale que Sankara avait créé pour la gloire de son Burkina Faso et de son peuple. La patrie ou la mort, il a perdu, sa vie tout au moins, mais comme l'officier de Batista l'a si justement crié, on ne tue pas les idées, et celles de Sankara ont marqué les annales de l'Afrique comme aucun homme auparavant ne l'avait fait. Il devance de loin Patrice Lumumba, Amilcar Cabral et Kwame n'Krumah qui eux aussi ont pourtant marqué l'histoire politique de l'Afrique. Peine perdue, je serai

---

<sup>98</sup> Son fils.

tenté de dire car la disparition de l'homme n'a pas tué ses idées. Il suffit de déambuler dans les rues de Ouagadougou aujourd'hui même en 2013, soit vingt-six ans après sa mort, sa présence est discernable partout, dans tous les coins de rue, et son effigie portée fièrement par des milliers d'adultes, d'adolescents et d'enfants. Sa présence est incontournable, inévitable, comme le sable que l'Harmattan transporte et dissémine partout dans les recoins les plus inaccessibles. Sankara est là ! Juste là ! avec toute la force de ses convictions. Les femmes ne l'ont pas oublié non plus, mais c'est le moins qu'elles puissent faire, ne pas oublier, mais comment le pourraient-elles lorsqu'en déambulant dans les rues de Ouagadougou, il n'y a pas un carrefour, enfin presque, dont la géométrie, imparfaite, s'interrompt en buttant sur la statue d'une femme, et elles sont nombreuses à Ouagadougou. Ceci n'est pas étranger au fait que l'artiste était la figure de proue de la révolution et que grâce à lui et au support que Sankara lui apportait, a pu, comme Ilboudo dans son ouvrage étudié dans ce chapitre s'investir et pour la femme et pour la révolution.

Evidemment, on peut objecter, que ma lecture soit l'un des murmures de la révolution ; évidemment répondrais-je, on peut objecter. Fatou et Mita cependant se font mes complices avec le clin d'œil de l'auteur-narrateur en guise de connivence, lorsque dans une critique de Fatou sur les politiciens et la société, Mita rétorque :

Euh ! euh ! glousse ce dernier en sortant de sa position d'auditeur accablé. Il faut sonner le tocsin. Il me semble que, lorsque l'homme n'a plus rien contre le désordre du monde, qu'il suffoque d'impuissance, de fureur ou d'indignation, qu'il tient cependant à sauver l'essentiel, il doit au moins actionner la sonnette d'alarme. Un souvenir inattendu peut toujours survenir... « Tant pis, mon pauvre abruti chéri » répond Fatou, « [l]e sauveur est mort, trahi et



abandonné. Reste l'homme, acrobate au sol d'Ourcy, exposant la double sournoise de son orgueil sur le toit des case ». (176)

Ilboudo a écrit Les carnets d'une fille de joie en 1991, soit quatre ans après l'assassinat de Sankara. Evidemment, serais-je à nouveau tenter d'exprimer, l'ouvrage est une autobiographie fictive, mais ne pas croire en la possible résonance de l'écho de la révolution serait contredire l'objet de mon étude dans son intégralité c'est-à-dire revenir sur mon hypothèse que la révolution a impacté la production de l'art aussi bien sous ses différentes formes que dans son contenu, et par effet ricochet, l'émergence de la femme burkinabè (au sens révolutionnaire du terme). Selon moi, la plume de l'écrivain boit encore l'encre qui a servi à mettre en mots la rhétorique révolutionnaire sankariste qui a fait du cas « féminin » le souci majeur du programme politique de la révolution. « Les femmes portent la moitié du ciel » disait Sankara qui insistait que, « [l]es hommes ont besoin des femmes pour vaincre ! » (Prairie 391)

Curieusement, l'espace métaphorisé du texte au cours de son évolution prend de plus en plus la forme d'un tribunal où Fatou se transforme en juge d'une société entière et de ceux que Sankara appelait « Les ennemis de la révolution ». Qui sont les ennemis du peuple (il faut comprendre : les ennemis des opprimés) demandait-il à la foule régulièrement lorsqu'il avait l'occasion de s'adresser à un public. Ils étaient en majorité les politiciens, ceux qui « [s']enrichissaient de manière illicite profitant de leur situation sociale, profitant de leur situation bureaucratique », ou encore « [l]a fraction de la bourgeoisie qui s'enrichit malhonnêtement », ou encore « [l]es hommes politiques », « [l]es forces féodales » (57) voués à la cause impérialiste et peu soucieux du sort des opprimés, des gens du peuple (les paysans, les jeunes, les

femmes, etc.). Les ennemis du peuple, c'est ceux que Sankara appelait aussi « [l]es détourneurs de fonds publics, les faux-types de la Haute Volta, les hiboux au regard gluant, les caméléons équilibristes, les chacals affamés et les renards terrorisés ». L'auteur-narrateur semble reproduire par analogie le système juridique des TPR<sup>99</sup> en transformant Fatou en un juge peu enclin à accorder le pardon à cette faction « magouilleuse » de la société, puisqu'elle rend le verdict sans délibération préalable. L'auteur-narrateur nous le confirme en ces mots : « Elle met un zèle inouï à arroser l'homme de son fiel, à l'instar d'un vieux fleuve qui charrie son cours » (177).

Les Tribunaux populaires de la révolution (TPR) sont caractéristiques de la révolution sankariste. Ils visaient à rendre la justice par le peuple mais en faveur de la révolution dans le sens où durant leurs sessions, seuls les burkinabè qui n'en avaient pas respecté les préceptes étaient jugés. Lors de son discours de l'inauguration des travaux de la première session des tribunaux révolutionnaires du 3 janvier 1984, Sankara expliqua leur fonction en ces termes :

Le peuple voltaïque accuse et exige la mise en application du verdict populaire. Aujourd'hui, pour la réalisation de ses aspirations profondes exprimées depuis toujours, le peuple voltaïque s'est forgé un instrument adéquat : les Tribunaux populaires révolutionnaires. Nous avons fait un choix et désormais rien ne pourra empêcher le peuple de rendre son verdict. Rien désormais ne pourra empêcher le peuple de donner un châtiment exemplaire à toute cette racaille politique qui s'est nourrie de la famine, à toute ces crapules qui l'ont toujours bafoué, humilié par mille et une vexations. [...] Le monde des exploiters, des spoliateurs, de tous ceux qui tirent avantage du système colonial tremble parce que le peuple voltaïque devenu désormais matière de sa destinée veut rendre sa justice. (119)

---

<sup>99</sup> Les TPR durant la révolution étaient les Tribunaux populaires de la révolution dont les premières assises furent tenues à la Maison du peuple à Ouagadougou le 3 janvier 1984.

La démarche (masculine) donc collaborative de l'auteur-narrateur est édifiante car il accorde un pouvoir de décision critique à la femme à travers Fatou qui devient de ce fait un symbole majeur de la révolution. Fatou prend la parole et s'adresse à Mita :

Mita, je crois sincèrement que les peuples doivent inventer une action anti-politique qui sache se faire entendre sans que ses initiateurs revendiquent pour autant le pouvoir d'État pour le plaisir de le posséder. Je m'aperçois que je livre simplement une série de questions pertinentes qui n'ont pas encore reçu de réponses idoines. Peut-être me diras-tu que dans une société civile, il y a autant de réponses et de solutions qu'il y a de têtes en goguette. C'est là où gît l'épouvantail de la société. Un homme, une vantardise. Pourtant le jour fait bon ménage avec la nuit. Je n'ai pas de programme ni de projet de société à proposer. J'ai quand même le droit à la parole et je la confisquerai pour prononcer des réquisitoires contre les assassins de l'espoir. (125)

Cependant l'espoir diminue pour Fatou malgré ses « coups de pouce » où elle tend la main à Mita comme dans la remarque suivante : « Mita, je parle pour toi et pour la postérité » (110). Mais sans Mita elle n'est rien, juste une femme opprimée qui sans la force du peuple au complet c'est-à-dire avec l'homme comme allié, ne peut alimenter sa révolte contre un système qui l'a dénie et la renie.

Comme leur conversation approche à son terme, Mita ressent de plus en plus sa lassitude et la position inextricable d'aliénée dans laquelle Fatou se trouve. Ne lui avait-elle pas dit, au cours de leur conversation, que : « La société est une machine athlétique redoutable, ceux qui savent faire à temps les contorsions nécessaires s'adaptent le mieux, les autres sont réglés de force » (95). Mais à bout de force physique pour pratiquer les contorsions nécessaires afin de faire sa place dans la société, Fatou décide d'abrèger sa douleur d'existence en ingérant des cachets pour

en finir avec la vie. Mita, en pleine réflexion, prend désormais conscience « [d]u mépris que Fatou a pour l'homme qu'elle a trop bien connu. Elle est une déviante et moi un marginal, nous évoluons dans un ghetto d'où nous cherchons à fuir. C'est elle, en réalité, qui me fait prendre conscience de ma situation. Il serait injuste que ma grande sœur reste une dégradée bannie de la rédemption. Il faut briser le phénomène de rejet qui crée des catégories inclassables » (182). Cette confidence nous ramène à la question du rapport dialectique maître/esclave que j'aborderai au début de ce chapitre.

En effet, par cette prise de conscience, Mita accomplit deux choses. Tout d'abord, il accorde un pouvoir (de femme) certain à Fatou en reconnaissant l'injustice que la société démontre à son encontre et les abus qu'elle a subis de la part des hommes. Il reconnaît le pouvoir de sa parole, de son logos. D'autre part, il permet à Fatou d'acquiescer une conscience de soi totale, dans le sens où même si elle avait conscience de son statut de femme opprimée au commencement de son entrevue avec Mita, elle n'existait pas en rapport à lui donc en rapport à l'Autre (l'homme) à cause de la résistance de Mita à reconnaître son oppression. Malgré qu'elle ait été consacrée « Maître » de l'espace métaphorisé du texte des Carnets d'une fille de joie qu'elle a occupé le temps d'une conversation, Fatou, dans sa peau de femme reste cependant l'esclave d'un système qui doit encore faire beaucoup pour la rehausser à l'égalité de l'homme dans la réalité du pays des hommes intègres (le Burkina Faso). En effet, Monique Ilboudo affirme :

Les femmes ont fondé des espoirs légitimes sur les changements promis par la révolution burkinabè d'août 1983, conduite par de jeunes officiers. De réels changements sont effectivement intervenus, inspirés de cette époque, et poursuivis par l'évolution démocratique

ultérieure. [...] Cependant, en dépit des textes qui proclament l'égalité de droits, les femmes burkinabè, dans leur majorité, souffrent encore de nombreuses injustices et discriminations à divers niveaux de la vie sociale et politique. Droit et non-droit sont ainsi les deux pistes de lecture de la situation des femmes au Burkina Faso. Le chantier de la lutte pour l'égalité de droit reste donc ouvert [...]. (170)

Fatou semble aussi aller dans ce sens car selon elle : « L'homme intègre obtient sa place au soleil par effraction ou par dérogation, la femme par vente populaire des délices de son corps, l'enfant par hasard. La société vit potentiellement des affrontements qui vont se déclencher en cascade, car elle est aujourd'hui un établissement où il est tout a fait impossible d'être un bon élève » (181). Peut-être que, comme le confirme l'auteur-narrateur, « [l]a déception et les déchirements de la femme fatiguée ne sont cependant pas les moindres conséquences d'une vigilance qui a monté la garde à la porte de la société. Peut-être les traces qu'elle dessine indiquent-elles la nécessité de mener la bataille, même si au bout des comptes, la victoire est aussi incertaine que l'homme d'honneur qui pond un œuf dans les grandes herbes de Korsimogho » (180).

Peut-être que c'est dans les traces que Fatou laisse dans le texte et sous la plume d'Ilboudo que la bataille mais surtout la victoire du peuple est à envisager, à condition qu'elle se fasse dans une dialectique de l'ouverture où femmes et hommes sont conviés à participer à la bataille et aux festins de la victoire comme l'envisageait Sankara. Le maître de bataille n'est plus de ce monde mais ces idées sont là, indélébiles, comme nous l'a rappelé l'officier de Batista, et les idées révolutionnaires qui perdurent se transmettent de multiples façons ; notamment par l'intermédiaire d'un ouvrage comme celui que je viens d'étudier. Ilboudo montre une chose au lecteur, c'est que les idées révolutionnaires résistent au temps

pour autant qu'elles soient valables, et c'est le but d'un tel roman. « After all », écrit Mohanty, « [t]he point is not just « to record » one's history of struggle, or consciousness, but how they are recorded ; the way we read, receive, and disseminate such imaginative records is immensely significant » (34). La « signification » de l'ouvrage d'Illboudo est double dans sa fonction de perpétuer l'idéologie sankariste. D'une part en démontrant que dans le but de parvenir à l'affirmation de soit, l'unification de l'homme et de la femme est nécessaire, les différences irréductibles, réductibles, par l'intermédiaire d'une dialectique de l'ouverture. Le dialogue de Fatou et Mita prouve que le défi est possible, comme l'explique l'auteur-narrateur en ces mots :

Mais sans Fatou Zalme, Mita Wogada manque de repère, de guide. Fatou Zalme vivante lui a permis d'améliorer ses volées de revers et de remplir ses jeux d'assurance et de certitude. Il est déconcerté. Les scènes de ménage qu'il a vécues hier avec sa grande sœur lui apparaissent comme des drames intimes d'une affreuse banalité. Il se sent coupable d'avoir pensé, au cours des confessions inopinées de Fatou Zalme, qu'elle était une vieille baderne flouée qui était en train d'interpréter son meilleur rôle. Les réveils sont toujours cruels, le réveil éveillé l'est davantage plus et on se sent trahi. (185)

D'autre part, le réveil dont parle Mita est plutôt un éveil qui est capital pour « la politisation des masses » écrivait Fanon « Or, politiser », poursuit-il,

[c]'est ouvrir l'esprit, c'est éveiller l'esprit, mettre au monde l'esprit. C'est comme le disait Césaire : « Inventer des âmes ». Politiser les masses ce n'est pas, ce ne peut pas être faire un discours politique. C'est s'acharner avec rage à faire comprendre aux masses que tout dépend d'elles, que si nous stagnons c'est de leur faute et qui si nous avançons, c'est aussi de leur faute qu'il n'y a pas de démiurge, qu'il n'y a pas d'homme illustre et responsable de tout, mais que le démiurge c'est le peuple et que les mains magiciennes ne sont en définitive que les mains du peuple. (Damnés 146)

Sankara n'est plus la pour politiser les masses mais comme l'écrit si bien Fanon, la politisation de celles-ci ne recourt pas forcément à un discours politique. Elle peut se faire par exemple, par le biais de l'art que la plume d'un écrivain aux mains magiciennes peut transmettre « aux masses » et qu'il suffit d'un homme et d'une femme accordés au même diapason pour conscientiser le reste.

« Politiser les masses », écrit à nouveau Fanon, c'est aussi « rendre la nation globale présente à chaque citoyen. C'est faire de l'expérience de la nation, l'expérience de chaque citoyen » (148). Pour Sankara, le citoyen ce n'était ni l'homme, ni la femme, mais l'humain et que pour cet humain et ce citoyen se matérialisent au nom et pour les bienfaits de la révolution, il fallait que l'un ne soit plus l'imposteur (l'homme) et l'autre plus un malentendu (la femme) à l'échelle de la société. Fatou et Mita à travers le véhicule textuelle qui les a conduit jusqu'à la prise de conscience se font l'écho des préceptes de la révolution. Sankara n'avait pas sous-estimé le travail de l'artiste et grâce à lui, la révolution sera toujours en devenir révolution. « Ma grande sœur a raison », murmure Mita à l'oreille de l'auteur-narrateur. « J'ai le sentiment comme elle, qu'il n'y a pas beaucoup de choses à attendre, il faut plutôt semer pour demain. C'est le meilleur placement pour l'avenir » (182). Les carnets secrets d'une fille de joie est une de ses graines de révolution qui participent de cette volonté de pousser à la conscience révolutionnaire, les femmes et les hommes qui n'auront de cesse « d'oser inventer l'avenir ».<sup>100</sup>

---

<sup>100</sup> « Oser inventer l'avenir » est le titre du transcript d'une entrevue que le journaliste Jean-Philippe Rapp 1986.

## CONCLUSION

Déambulant dans les rues de Ouagadougou (Ouaga pour les familiers), il n'est pas rare d'apercevoir sur les tee-shirts des passants, l'effigie d'un homme qui ressemble de loin aux contours de Che Guevara. Au fur et à mesure que l'on se rapproche, on réalise que la distance avait trahi l'impression. Cet homme, arboré fièrement comme un trophée national dont apparemment on ne peut se départir, c'est Thomas Sankara, président du Burkina Faso de 1983 à 1987, l'autre Che, celui de l'Afrique. Sankara n'attire pas seulement l'attention du regard mais aussi de l'écoute, car on le chante également, lui et ses idées révolutionnaires. Petit Docteur, un chanteur burkinabè est un de ces artistes voués à sa cause. Sur la page d'accueil de son site Internet récemment créé, on peut lire en Mooré : « Gaam gaam ya san (Non à la tricherie, à la duperie !) ». L'artiste ne dissimule pas ses affinités avec le Che africain, il chante pour condamner la corruption, les abus du gouvernement, et œuvrer pour les droits du peuple burkinabè. « Ce site est celui de Petit Docteur » écrit-il, « [a]rtiste du Burkina Faso engagé dans la lutte contre la corruption et le pouvoir à vie. » Au bout du point qui conclut la phrase, surgit une photo. Sans surprise c'est celle de Thomas, le capitaine de la révolution, dont la sérénité de l'expression se voit perturbée par une déclaration probablement marquée de l'intuition que ses heures étaient comptées, alors qu'au matin du 15 Octobre 1987, son ami Valère Somé l'informait d'un complot qui visait à l'éliminer, mais qu'importe,



Même s'il parvenait à m'assassiner ce ne serait pas grave, je mourrai tranquille, car plus jamais après ce que nous avons réussi à inscrire dans la conscience de nos compatriotes, on ne pourra diriger notre peuple comme jadis...<sup>101</sup>

Président Sankara.

Quelques heures après cette déclaration, le Che africain est abattu à l'arme automatique par un commando paramilitaire dans la cour du Conseil national de la révolution à Ouagadougou.

Sa mort physique est confirmée, mais ses idées indélébiles. Somé remarque que Sankara a,

[i]nscrit son nom aux côtés de ceux, combien célèbres et combien rares, dont on a pu écrire (citant Alejo Carpentier), ils ne meurent jamais. Ils sont comme des astres morts. Après leur disparition, leur lumière nous parvient encore pendant des siècles. De tels grands hommes, on ne peut ternir l'auréole qui entoure leur nom. « La mort et le commencement de l'immortalité » a dit justement Robespierre.  
(5)

Cette dissertation n'est pas une apologie de la révolution sankariste, là n'en est pas l'objet ; elle sera le projet d'une autre aventure intellectuelle, un jour... Néanmoins une constatation s'impose lorsqu'il s'agit des acquis de la révolution. Evidemment, une révolution est un évènement politique majeur, qui apaise la souffrance de certains et occasionne des blessures à d'autres, mais ce sont les acquis sur lesquels j'ai voulu me concentrer, et Petit Docteur est la raison pour laquelle j'ai ouvert ma conclusion de cette manière.

Pour Sankara et son gouvernement l'artiste occupe une place critique au sein de la révolution car par son art, il peut diffuser les idéaux visant à instruire,

---

<sup>101</sup> Cité par Valère Somé, l'ami proche et conseiller idéologique de Sankara, dans son ouvrage Thomas Sankara : L'espoir assassiné (1990).

informer et participer à la prise de conscience des gens du peuple de l'injustice qu'ils subissent au quotidien. Manœuvre instrumentaliste pour servir la révolution ? On ne peut évidemment écarter cette idée, d'autres l'auront fait avant comme Machel, Touré, etc. Cependant Sankara est un humaniste avant tout et combiné à la fonction politique, c'est plus qu'un atout, c'est une bénédiction (dans le sens non religieux du terme) pour le peuple pour qui il s'investit. Pour Sankara les gens du peuple sont les opprimés et les exploités, c'est-à-dire les paysans, les jeunes, le prolétariat en général dont les femmes. La femme pour Sankara est une des orientations majeures de la révolution. Sankara l'a observée, pas seulement dans son « état » femme et dans sa « condition » de femme, mais aussi dans sa relation avec l'autre, l'homme, auquel elle devait en partie sa position de subalterne dans la société pré-révolutionnaire. Le peuple étant au centre de la révolution sankariste, Sankara se devait d'y inclure tous ses constituants sur un même pied d'égalité, d'où son combat pour l'émancipation des femmes, que l'homme devait promouvoir. Mais le peuple c'est aussi une nouvelle nation appelée Burkina Faso (Le pays des hommes intègres), dont Sankara est le géniteur après avoir procédé aux « obsèques » de feu La Haute-Volta, le 4 août 1983.

La structure de cette thèse n'est pas étrangère à l'idéologie sankariste en ce sens où elle s'articule sur l'évènement politique de la révolution burkinabè d'où a émergé l'artiste, notamment l'écrivain et d'une certaine manière le cinéaste et le nouvel État-nation Burkina Faso qui a aussi favorisé l'émergence de nouveaux systèmes de rapports sociaux ainsi que l'émancipation des femmes. La totalité de ce document suggère un assemblage dont les quatre chapitres s'emboîtent et doivent

leur existence à la révolution et au travail de l'artiste. Suis-je entrain de suggérer que la littérature et le cinéma burkinabè sont des supports de résistance ou des vecteurs de subversion politique ? Je suppose que cela dépend de la définition que l'on se fait du terme résistance ? Si l'on considère que la résistance est une forme active et violente d'opposition à un modèle politique, alors non, la littérature et le cinéma burkinabè ne sont pas des formes de résistance. Par contre, si l'on considère que la volonté de maintenir en éveil la conscience d'un peuple par l'écriture et l'image qui suggèrent plus qu'elles n'affirment, alors, sans hésitation je dis oui ! Le cinéma et la littérature burkinabè sont des actes de résistance contre l'oppression sous toutes ses formes.

Sankara avait je pense raison de dire, le jour de son assassinat, qu'il n'avait pas peur de mourir lorsque, lors de sa dernière conversation avec son ami Valère, il déclara avec confiance qu'à l'aide du peuple burkinabè, il avait réussi à inscrire dans la conscience du peuple, les éléments nécessaires au maintien de sa dignité. Empreint d'un idéalisme parfois débordant, sa mission ne s'est bien évidemment pas accomplie dans sa totalité, loin de là. Beaucoup reste à faire au Burkina Faso. Les consciences s'endorment parfois sur les lauriers fanés des victoires trop brèves, mais comme disait Alejo Carpentier, la lumière des grandes idées et de ses créateurs ne meurent jamais. Peut-être Carpentier a-t-il raison, tant qu'il y a encore l'espoir pour en maintenir l'incandescence. Hier, j'ai eu l'idée de regarder le dernier clip vidéo de Petit Docteur, où il chante de toute sa ferveur politique sur un rythme reggae les débordements et abus du pouvoir dont il est fatigué. Portant un tee-shirt flambant neuf dont la remarque : « Il dérange toujours ! » complémente une photo

du capitaine Sankara, les jeunes spectateurs visiblement satisfaits de la performance, accompagnent Petit Docteur, point levés, et répétant en chœur les paroles qui ouvrent la chanson qui s'intitule Pouvoir,

Les détourneurs de fond public ! A bas !  
Les ennemis du peuple ! A bas !  
La corruption ! A bas !  
Le pouvoir à vie ! A bas !  
Les faux-types en Afrique ! A bas !  
Vive l'Afrique et la démocratie, vive la liberté !  
« La patrie où la mort nous vaincrons ! »

Nous sommes en 2013. Que doit-on conclure ?

La réponse à cette question est celle à laquelle j'ai répondu dans cette dissertation. La révolution sankariste est une indentation dans l'histoire du Burkina Faso comme une cicatrice ethnique mossi qui situe l'individu socialement et culturellement. A l'avènement de la révolution d'août 1983, Thomas Sankara son leader avait bien compris que sans développement de la culture, un peuple s'ignore et se perd sous le poids de l'indétermination. Dans cette dissertation j'ai donc démontré que l'importance que le programme révolutionnaire a accordé à la place de la culture et à son développement a permis aux disciplines artistiques et notamment la littérature et au cinéma dont il s'agit ici dans cette étude, d'émerger au début des années 1980.

Cette émergence est spécifique à la littérature et au cinéma burkinabè aussi bien en ce qui concerne les disciplines en elles-mêmes que leur contenu car en la contextualisant géographiquement et temporellement, je l'ai située dans sa particularité. Cette émergence des deux média corrèle avec celle de la nation, de la femme burkinabè, de nouveaux rapports sociaux qui s'articulent les uns et les autres

sur l'évènement sociopolitique de la révolution qui leur sert de point de convergence. En effet, comme je l'ai démontré dans cette dissertation, l'onde de choc provoquée par le séisme politique qu'a été la révolution sankariste a déclenché une réaction isotropique qui a affecté en rebonds multidirectionnels l'expression de l'État nation, la culture sous tous ses aspects ainsi que le statut de l'homme et de la femme. Les textes et le film sélectionnés m'ont parlé de cette manière et j'ai prouvé que leur langage métaphorique présente un fond de vérité indissociable de la réalité. Selon moi, l'onde de choc de la révolution se fait toujours ressentir de nos jours, dans les vibrations que génèrent la plume de l'écrivain, le mouvement de la caméra du cinéaste et bien sur les modulations de la voix de « Petit Docteur » que ses chansons transmettent à la conscience d'un jeune public et qui après chaque prestation n'oublie jamais de conclure par un : « La patrie ou la mort, nous vaincrons ! »

## OUVRAGES CITÉS

- Adler, Laure. « Entretien avec Edouard Glissant. » 1984.  
<[http :www.edouardglissant.fr/relation.html](http://www.edouardglissant.fr/relation.html)>
- Agamben, Giorgio. What is an apparatus ? Stanford : Stanford UP, 2009.
- Aka, Marie-Gisèle. Les haillons de l'amour. Abidjan : Centre d'édition et de diffusion africaines, 1994.
- Alma, Didier. « Vers un renouvellement de l'écriture romanesque dans la littérature romanesque dans la littérature francophone d'Afrique subsaharienne : La Polka de Kossi Efoui. » Ethiopiennes 77 (2006) : 2ième semestre.
- Almou, Oumarou et Bali A. Bakouan. « Miroir et mémoire, vigile et voleurs de Mots. » Notre Librairie 101 (1990) : 82-86.
- Althusser, Louis. Lenin and Philosophy and Other Essays. New York : Monthly Review P, 2001.
- Amselle, Jean-Loup. Branchements : Anthropologie de l'universalité des cultures. Paris : Flammarion, 2001.
- Anderson, Benedict. Imagined Communities. New York : Verso, 2006.
- Appiah, Anthony Kwamé. In my Father's House. Oxford : Oxford UP, 1992.
- Aumont, Jacques. A quoi pensent les films. Paris : Séguier, 1996.
- Bâ, Mariama. Un chant écarlate. Paris : Nouvelles éditions africaines, 1981.
- . Une si longue lettre. Paris : Serpent à plumes, 2002.
- Badinter, Elisabeth. « Femmes, hommes : quelle différence ? » Femmes, hommes :

- Quelle différence ? Ed. Jean Birnbaum. Rennes : PU de Rennes, 2008. 207-213.
- Balibar, Etienne, et Immanuel Wallerstein. Race, nation, classe : Les identités ambiguës. Paris : La Découverte, 1988.
- Banegas, Richard. Insoumissions populaires et révolution au Burkina Faso. Bordeaux : PU de Bordeaux, 1993.
- Barlet, Olivier. « Aventures et mésaventures du cinéma africain. » 15 février 2009. FIPRESCI – The International federation of film critics.  
<[http :www.fipresci.org/world\\_cinema/south/sud\\_francais\\_cinema\\_africain\\_introduction.htm](http://www.fipresci.org/world_cinema/south/sud_francais_cinema_africain_introduction.htm)>
- . Les cinémas d’Afrique noire : Le regard en question. Paris : L’Harmattan, 1996.
- . « Les cinq décennies des cinémas d’Afrique. » Mars 2008  
<<http://africultures.com/php/?nav=article&no=7304>>
- Barrès, Maurice. Scènes et doctrines du nationalisme. Paris : Félix Juven, 1902.
- Barthes, Roland. Le bruissement de la langue. Paris : Seuil, 1984.
- . Le plaisir du texte. Paris : Seuil, 2000.
- Bataille, Georges. L’expérience intérieure. Paris : Gallimard, 1943.
- Baudry des Lozières, Louis Narcisse. Voyage à la Louisiane et sur le continent de l’Amérique septentrionale (1794-1798). Paris : Dentu, 1802.
- Bergez, Daniel. Précis de littérature française. Paris : Dunod, 1995.
- Beyala, Calixthe. Femme nue, femme noire. Paris : Albin Michel, 1999.
- Bhabha, Homi K. Les lieux de la culture : Une théorie postcoloniale. Paris :

- Payot, 2007.
- . Nation and Narration. New York : Routledge, 1990.
- Boni, Nazi. Crépuscules des temps anciens : Chronique du Bwamu. Paris : Présence Africaine, 1962.
- Borrom Sarret. Réal. Ousmane Sembène. Filmi Doomireew, 1963.
- Boulama, Kaoum. « La double caractéristique de la littérature sahéenne à travers quelques romans. » Revue électronique internationale de sciences du langage Sudlangues  
<<http://www.sudlangues.sn/sudlang@refer.sn>>
- Bourdieu, Pierre. Ce que parler veut dire : L'économie des échanges linguistiques. Paris : Fayard, 1982.
- . La domination masculine. Paris : Seuil, 1998.
- . Les règles de l'art. Paris : Seuil, 1998.
- Bruyer, Annie. « Penser l'histoire selon les Moose, hiérarchie, relations et territoires. » Burkina Faso : Cent ans d'histoire, 1895-1005. 2 vols. Ed. Yénouyaba Georges Madiéga et Oumarou Nao. Paris : Karthala, 2003. 163-184.
- Buch-Jepsen, Niels. « The Mirror of Memory : African Film and the Question of Criticism. » Senses of cinema April 2004.  
<[http://senseofcinema.com/2004/book-reviews/african\\_film\\_criticism](http://senseofcinema.com/2004/book-reviews/african_film_criticism)>
- Bulbeck, Chilla. Re-orienting Western Feminisms : Women's Diversity in a Postcolonial World. Cambridge : Cambridge UP, 2003.
- Butler, Judith. Gender Trouble : Feminism and the Subversion of Identity.



- New York : Routledge, 1990.
- Butor, Michel. « Le voyage et réécriture. » Romantisme 4 (1972) : 4-19.
- Chevrier, Jacques. Anthologie Africaine I : Le roman et la nouvelle. Paris : Hatier, 2002.
- . « Les métamorphoses du roman africain. » Lettres et cultures de langue française. 17 (1992) : 79-86.
- Chazan Naomi, Peter Lewis, Robert Mortimer, Donald Rothchild and Stephen John Stedman. Politics and Society in Contemporary Africa. Boulder : Lynne Rienner, 1999.
- Compaoré, Issaka. « Regards d'Afrique : Une série de portraits de cinéastes africains. » 2009.  
<[http://.tv5mondeplusafrique.com/video\\_regards\\_d\\_afrique\\_s\\_2\\_ep\\_3\\_idrissa\\_ouedraogo\\_3265243.html](http://.tv5mondeplusafrique.com/video_regards_d_afrique_s_2_ep_3_idrissa_ouedraogo_3265243.html)>
- Connell, R.W. Masculinities. Berkeley : U of California P, 2005.
- Dao, Bernadette. La femme du diable et Autres Histoires. Ouagadougou : Découvertes du Burkina, 2003.
- Daunais, Isabelle. « L'étendue : Matière et question du roman. » Topographies Romanesques. Ed. Audrey Camus et Rachel Bouvet. Rennes : PU de Rennes, 2011.
- De Beauvoir, Simone. Le deuxième sexe : Les faits et les mythes. Paris : Gallimard, 1949.
- Dehon, Claire L. Le réalisme africain : Le roman francophone en Afrique Subsaharienne. Paris : L'Harmattan, 2002.

- Deleuze, Gilles. « Cinéma et pensée – cours 67 du 30/10/1984. » La voix de Gilles Deleuze en ligne – Université Paris 8  
<[http://www2.univ-paris8.fr/deleuze/article.php3?id\\_article=4](http://www2.univ-paris8.fr/deleuze/article.php3?id_article=4)>
- . Critique et clinique. Paris : Minuit, 1993.
- . Logique du sens. Paris : Minuit, 1969.
- . « Philosophie et minorité. » Critique. 369 (1978) : 154-155.
- Deleuze, Gilles, et Félix Guattari. Kafka : Pour une littérature mineure. Paris : Minuit, 1975.
- . Mille plateaux. Paris : Minuit, 1980.
- Diallo, Bani Mamadou. « Massa Makan Diabaté, un passeur de cultures. » Culture, Identité, unité et mondialisation en Afrique. Ed. Mahamoudou Ouédraogo et Salaka Sanou. Ouagadougou : Université de Ouagadougou, 2003. 247-253.
- Diallo, Hamidou. « Gauche marxiste et pouvoir militaire de 1983 à 1001. » Le Burkina entre révolution et démocratie. Ed. René Otayek, Filiga Michel Sawadogo et Jean-Pierre Guingané. Paris : Khartala, 1996. 299-310.
- Diop, Boubacar Boris. « Identité africaine et mondialisation. » 1<sup>er</sup> octobre 2001.  
<[http://www.africultures.com/popup\\_article.asp?no=5](http://www.africultures.com/popup_article.asp?no=5)>
- Delphy, Christine. L'ennemi principal 1 : Economie politique du patriarcat. Paris : Syllepse, 1998.
- . Un universalisme si particulier : Féminisme et exeception française (1980-2010). Paris : Syllepse, 2010.
- Dongala, Emmanuel. Jazz et vin de palme. Paris : Serpent à Plumes, 2003.
- Drew, Allison. « Female Consciousness and Feminism in Africa. » Theory and

- Society 24 (1995) : 1-33.
- Dufour, Françoise. « Dialogisme et interdiscours : Des discours coloniaux aux Discours du développement. » Cahiers de praxématique 43 (2007) : 145-164.
- Dunn, John. Modern Revolutions : An Introduction to the Analysis of a political Phenomenon. Cambridge : Cambridge UP, 1972.
- Eagleton, Terry. Literary Theory : An introduction. Minneapolis : The U of Minnesota, 1996.
- Efoui, Kossi. La polka. Paris : Seuil, 1998.
- Escarpit, Robert. Sociologie de la littérature. Paris : PU de France, 1958.
- Fanon, Frantz. Les damnés de la terre. Paris : Maspero, 1961.
- Frank, K. « Women without Men : The feminist novel in Africa. » African Literature Today 15 (1987) : 14-34.
- Fredrickson, Barbara L., et Tomi-Ann Roberts. « Objectification Theory : Toward Understanding Women's Lived Experiences and Mental Health Risks. » Psychology of Women Quarterly 21 (1997) : 173-206.
- Gardies, André. Cinéma d'Afrique noire francophone : L'espace miroir. Paris : L'Harmattan, 1989.
- Garnier, Xavier, et Pierre Zoberman. Qu'est-ce qu'un espace littéraire ? Saint-Denis : PU de Vincennes, 2006.
- Gakunzi, David. « Oser inventer l'avenir » : La parole de Sankara (1983-1987). Paris : L'Harmattan, 1991.
- Gbanou, Sélom Komlan. « Le fragmentaire dans le roman francophone africain. »

- Tangence 75 (2004) : 83-105.
- <<http://id.erudit.org/iderudit/01785ar>>
- Genette, Gérard. Fiction et diction. Paris : Seuil, 1991.
- Glissant, Edouard. La terre, le feu, l'eau et les vents : Une anthologie de la poésie du Tout-Monde. Paris : Editions Galaade, 2010.
- Grassin, Jean-Marie. Littératures émergentes. Paris : Seuil, 1992.
- Greimas, Algirdas Julien. Sémiotique et sciences sociales. Paris : Seuil, 1976.
- Guneratne, Anthony R. et Wimal Dissanayake. Rethinking Third Cinema. New York : Routledge, 2003.
- Harouna, Abdouramane. Le mal d'aimer. Ouagadougou : GTI, 2001.
- Hien, Ansomwin. Une flamme dans le noir. Ouagadougou : Découvertes du Burkina, 2007.
- Huannou, Adrien. Le roman féminin en Afrique de l'ouest. Paris : L'Harmattan, 1999.
- Hooks, Bell. Feminist Theory : From Margin to Center. Cambridge : South End P, 2000.
- Ilboudo, Monique. « Le féminisme au Burkina Faso : Mythes et réalités. » Recherches féministes 20 (2007) : 163-177.
- Ilboudo, Patrick. G. Les carnets secrets d'une fille de joie. Ouagadougou : La Mante, 1991.
- Izard, Michel. Moogo : L'émergence d'un espace étatique ouest-africain au XVIe Siècle. Paris : Karthala, 2003.
- Jules-Rosette, Bennetta. Black Paris : The African Writers's Landscape. Chicago :

- The U of Illinois, 2000.
- Kabore/Konkobo, Madeleine. « La femme dans la société traditionnelle. » Culture, Identité, unité et mondialisation en Afrique. Ed. Mahamoudou Ouédraogo et Salaka Sanou. Ouagadougou : Université de Ouagadougou. 129-140.
- Kandiyoti, Deniz. « Identity and its Discontents : Women and the Nation. » Colonial Discourse and Post-Colonial Theory : A reader. Ed. Patrick Williams et Laura Chrisman. New York : Columbia UP, 1994. 376-391.
- Kipré, Pierre. « La crise de l'État-nation en Afrique de l'Ouest. » Outre-Terre 11 (2005) : 19-32.
- Koh, Adeline et Frieda Ekotto. Rethinking Third Cinema : The Role of Anti-Colonial Media and Aesthetics in Postmodernity. Piscataway : Transaction Publishers, 2009.
- Konate, Doulayé. « Problématique de l'histoire nationale en Afrique : cas de l'Afrique de l'Ouest. » Burkina Faso : Cent ans d'histoire, 1895-1995. 2 vols. Ed. Yénouyaba Georges Madiéga et Oumarou Nao. Paris : Karthala, 2003.
- Kourouma, Ahmadou. Le soleil des Indépendances. Paris : Seuil, 1968.
- Kuba, Richard, Carola Lentz et Claude Nurukyor Somda. Histoire du peuplement et relations interethniques au Burkina Faso. Paris : Karthala, 2003.
- Lamizet, Bernard. Politique et identité. Lyon : PU de Lyon, 2002.
- Laplantine, François. Je, nous et les autres. Paris : Le Pommier-Fayard, 1999.
- . Leçons de cinéma pour notre époque : Politique du sensible. Paris : Teraedre/Revue murmure, 2007. ,
- . Son, images et langage : Anthropologie esthétique et subversion. Paris :

- Beauchesne, 2009.
- Leahy, James. « Tilai. » Senses of cinema 5 octobre 2003.  
<<http://senseofcinema.com/2003/cteq/tilai/>.>
- Le Bris, Michel, et Alain Mabanckou. L'Afrique qui vient. Paris : Hoëbeke, 2013.
- Lefebvre, Henri. La production de l'espace. Paris : Anthropos, 2000.
- Lorde, Audre. « The Master's Tolls Will Never Dismantle The Master's House. »  
This Bridge Called my Back : Writings by Radical Women of Color. Ed.  
Cherríe Moraga et Gloria Anzaldúa. New York : Kitchen Table, 1983. 98-101.
- Löwy, Ilana, et Hélène Rouch. La distinction entre sexe et genre : Une histoire entre biologie et culture. Paris : L'Harmattan, 2003.
- Luzzati, Daniel. « Feu masculin 1<sup>er</sup>. » Femmes, hommes : Quelle différence ? Ed.  
Jean Birnbaum. PU de Rennes : PU, 2008. 15-17.
- Maingueneau, Dominique. Linguistique pour le texte littéraire. Paris : Armand Colin, 2007.
- Mainguet, Guillaume. « Tilai Idrissa Ouédraogo – Document pédagogique. »  
3 continents 1<sup>er</sup> décembre 2009.  
<<http://www.3continents.com/wp-content/uploads/Tilai.pdf>.>
- Martin, Guy. « Actualité de Fanon : Convergences dans la pensée politique de Frantz Fanon et de Thomas Sankara. » Genève-Africa : Acta Africana 25 (1987) : 103-122.
- Mbem, Julien André. Mythes et réalités de l'identité culturelle africaine. Paris : L'Harmattan, 2005.
- Mbembe, Achille. De la postcolonie. Paris : Karthala, 2000.

- . Sortir de la grande nuit. Paris : La découverte, 2010.
- Memmi, Albert. Portrait du colonisé. Paris : Corr ea, 1957.
- Mikell, Gwendolyn. African Feminism : The Politics of Survival in Sub-Saharan Africa. Philadelphia : U of Pennsylvania Press, 1997.
- Midiohouan, Guy Ossito. L'idéologie dans la littérature négro-africaine d'expression Française. Paris : L'Harmattan, 1986.
- Miller, Christopher L. Nationalists and Nomads : Essays on Francophone African Literature and Culture. Chicago : Chicago UP, 1998.
- . Theorie of Africans : Francophone Literature and Anthropology in Africa. Chicago : Chicago UP, 1990.
- Minh-ha, Trinh T. Woman, Native, Other. Indianapolis : Indiana UP, 1989.
- Moizeau, Bernard. « L'identité est au cœur du territoire : Les Karen face au monde extérieur dans l'ouest thaillandais. » Les territoires de l'identité : Le territoire, lien ou frontière ? Ed. Joël Bonnemaizon, Luc Cambrezy et Laurence Quinty-Bourgeois. Paris : L'Harmattan, 1999.
- Molinié, Georges, et Alain Viala. Approches de la réception s miostylistique et sociopoétique de Le Clézio. Paris : PUF, 1993.
- Mohanty, Chandra Talpade. « Under Western Eyes : Feminist Scholarship and Colonial Discours. » Colonial Discourse and Post-Colonial Theory A Reader. Ed. Patrick Williams and Laura Chrisman. New York : Columbia UP, 1994. 196-220.
- . « Cartographies of Struggle Third World Women and the Politics of Feminism. » Third World Women and the Politics of Feminism.

- Ed. Chandra Talphade Mohanty, Ann Russo et Lourdes Torres.  
Bloomington : Indiana UP, 1991.
- . Feminism Without Borders : Decolonizing Theory, Practicing Solidarity.  
Durham : Duke UP, 2006.
- Monnet, Jérôme. « Le territoire réticulaire. » Anthropos 227 (2010) : 91-104
- Morris, Charles W. Foundations of the Theory of Signs. Trans. Victor Guérette,  
François Latraverse et Jean-Pierre Paillet. Chicago : Chicago UP, 1938.
- Moudileno, Lydie. Littératures africaines francophones des années 1980 et 1990.  
Dakar : Codesria, 2003.
- Moura, Jean-Marc. Littératures francophones et théories postcoloniales. Paris :  
PUF, 1999.
- Mouralis, Bernard. « Les littératures dites marginales ou les « contre-littératures. »  
L'histoire littéraire aujourd'hui. Ed. Henri Béhar et Roger Fayolle. Paris :  
Armand Colin, 1990. 31-40.
- . « Qu'est-ce qu'un classique africain ? » Notre Librairie 160 (2005) : 34-40.
- Munslow, Barry. Samora Michel : An African Revolutionary. London : Zed Books,  
1985.
- Newell, Allen, et Herbert Alexander Simon. Human Problem Solving. Upper Saddle  
River : Prentice-Hall, 1972.
- Nikiema, Roger. Dessein contraire. Ouagadougou : Presses Africaines, 1967.
- Ofte, Vigdis. « Nation et genre dans Nedjma de Kateb Yacine. » Itinéraires et  
Contacts de cultures. Ed. Charles Bonn et Jean-Louis Joubert. Paris :  
L'Harmattan, 1999. 55-77.



- Ohlmann, Judith Sinanga. « La femme chez Calixthe Beyala et Henri Lopes. »  
Nouvelles études francophones. 21 (2006) : 139-152.
- Ouédraogo, Albert. « Les carnets secrets de Patrick G. Ilboudo. » Notre Librairie  
 101 (1990) : 58-60
- Oyewùmi, Oyèrónké. African Women and Feminism : Reflecting On the Politics of Sisterhood. Trenton : Africa World P, 2003.
- Pacéré, Frédéric (Maître Titinga). « Littérature instrumentale ? Gestuelle ? Culturelle ? » Notre Librairie 101 (1990) : 27-30.
- Paravy, Florence. L'espace dans le roman africain francophone contemporain (1970-1990). Paris : L'Harmattan, 1999.
- Paré, Joseph. « La parole vive dans la littérature sahélienne. » Littératures du Sahel 1 (1998) : 94-100.
- Pfaff, Françoise. « Africa Through African Eyes : An Interview with Idrissa Ouédraogo. » Black Film review. 4 (1987) : 12-15.
- . The Cinema of Ousmane Sembene. Westport : Greenwood Press, 1984.
- Pisters, Patricia. Micropolitics of Media Culture : Reading the Rhizomes of Deleuze and Guattari. Amsterdam : Amsterdam UP, 2001.
- Prairie, Michel. Thomas Sankara parle : La révolution au Burkina Faso 1983-1987. New York : Pathfinder, 2007.
- Renan, Ernest. L'avenir de la science : Pensée de 1848. Paris : Calmann Lévy, 1890.
- Rosette, Jules. Black Paris : The African Writers' Landscape. Chicago : Chicago UP, 1998.

- Royer, Geneviève. « 1990, Tilai : Idrissa Ouedraogo. » Séquences : la revue de cinéma. 189-190 (1997) : 59.
- Samba Traoré. Réal. Idrissa Ouédraogo. New Yorker Films (U.S), 1993.
- Sandwini, Kourita. « Syndicalisme et pouvoir politique de la répression à la Renaissance. » Le Burkina entre révolution et démocratie. Ed. Rene Otayek, Filiga Michel Sawadogo et Jean-Pierre Guinganié. Paris : Karthala, 1996.
- Sanou, Salaka. « Burkina Faso : Littérature émergente et création artistique. L'identité culturelle par la littérature et les arts. » Tydskrif vir Letterkunde 44.1 (2007) : 1-12.
- . La littérature burkinabè : L'histoire, les hommes, les œuvres. Limoges : PULIM, 2000.
- Sandwini, Hyacinthe. « Depuis le crépuscule des temps anciens : Panorama du Roman. » Notre librairie 101 (1990) : 48-54.
- Sankara, Thomas. « Lettre adressée au comité des Droits civils des Prostituées à l'occasion du congrès mondial des prostituées (Bruxelles) en octobre 1986. » Décembre 1986.  
<[http :www.thomassankara.net/spip.php ?page=imprimer\\_articulo&id\\_a](http://www.thomassankara.net/spip.php?page=imprimer_articulo&id_a)>
- Sanoussi, Hadiza. Devoir de cuissage. Ouagadougou : JEL, 2005.
- Sartre, Jean-Paul. « Orphée noir. » Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache de langue française. Ed. Léopold Sédar Senghor. Paris : PUF, 1948.
- Savadogo, Youssouf. La faute et le pardon. Ouagadougou : Firmament, 2001.
- Sawadogo, Filipe. « Une littérature en... en images. » Notre librairie 101 (1990) : 87-91.

- Sawadogo, Gaston. « Fespaco : « Le cinéma africain est victime des politiques publiques. » L'Évènement 5 mars 2013.  
<<http://www.evenement-bf.net/spip.php?article495>>
- Sawadogo, Poussiannée. Thomas Sankara et la condition féminine : Un discours révolutionnaire ? Mémoire de maîtrise, 1998-1999.  
<<http://www.thomassankara.net>.>
- Scott, Joan W. « Genre : Une catégorie utile d'analyse historique. » Les cahiers du Grif 37-38 (1988) : 125-153.
- Senghor, Léopold, Sédar. « L'esprit de la civilisation ou les lois de la culture négro-africaine. » Compte rendu du 1<sup>er</sup> Congrès International des Ecrivains et Artistes Noirs. Paris : Présence africaine (1956)
- . « Femme nue, femme noire ». Chants d'Ombre. Paris : Seuil, 1945.
- Songossaye, Mathurin. Les figures spatio-temporelles dans le roman africain subsaharien anglophone et francophone. Lille : ANRT, 2005.
- Spivak, Gayatri Chakravorty. Les subalternes peuvent-elles parler ? Trans. Jérôme Vidal. Paris : Editions Amsterdam, 2009.
- Spiesse, Emmanuelle. « L'artiste et le pouvoir sous Sankara (1983-1987). » Burkina Faso : Cent ans d'histoire, 1895-1995. Ed. Yénouyaba Georges Madiéga et Oumarou Nao. Paris : Khartala, 2003. 2141-68.
- Stam, Robert. « Beyond Third Cinema : The Aesthetics of Hybridity. » Rethinking Third Cinema. Ed. Anthony R. Guneratne et Wimal Dissanayake. New York : Routledge, 2003. 31-48.
- Stollery, Martin. « Idrissa Ouédraogo. » Senses of cinema Juillet 2004.

- Tansi, Labou. La vie et demie. Paris : Seuil, 1998.
- Tapsoba, Clément. « Histoire du cinéma au Burkina Faso. » Burkina Faso : Cent ans d'histoire, 1895-1995. Ed. Yénouyaba Georges Madiéga et Oumaro Noa. Paris : Kharthala, 2003. 2170-2194.
- Tarrab, Gilbert. Femmes et pouvoir au Burkina Faso. Paris : L'Harmattan, 1989.
- Taylor, Clyde. « We don't need another hero : Anti-Theses on Aesthetics. » Blackframes : Critical Perspectives on Black Independent Cinema. Ed. Mbye Cham et Claire Andrade-Walkins. Cambridge : MIT Press, 1988. 81-85.
- Teshome, Gabriel. Third Cinema in Third World : The Aesthetics of Liberation. Ann Arbor : UMI Research P, 1982.
- Thiesse, Anne-Marie. La création des identités nationales : Europe XVIIIe-XXe siècle. Paris : Seuil, 1999.
- Tilai. Réal. Idrissa Ouédraogo. Film de l'avenir, Rhéa Films, Waka Films, 1990.
- Tirthankar, Chandra. « Entretien radiophonique avec Edouard Glissant. Le Tout-Monde est la nouvelle condition des littératures. » 3 mars 2010. Publié le 3 février 2011.  
<<http://www.rfi.fr/culture/20110203-edouard-glissant-le-tout-monde-est-nouvelle-condition-litteratures>>
- Todorov, Tzvetan. Mikhail Bakhtine : Le principe dialogique. Paris : Seuil, 1981.
- Trilling, Lionel. Sincerity and Authenticity. Cambridge : Harvard UP, 1971.
- Ukakike, Nwachukwu Frank. « Questioning African Cinema : Conversations with Filmmakers. Minneapolis : The U of Minnesota, 2002.
- Valéry, Paul. Variété IV. Paris : Gallimard, 1938.

- Warner-Vieyra, Myriam. Juletane. Paris : Présence Africaine, 1982.
- Westphal, Bertrand. La géocritique, réel, fiction, espace. Paris : Minuit, 2007.
- Williams, Patrick et Laura Chrisman. Colonial Discourse and Post-colonial Theory : A reader. New York : Colombia UP, 1994.
- Wilkins, Michael. « The death of Thomas Sankara and the Rectification of the People's Revolution in Burkina Faso. » African Affairs 88 (1989) : 375-388.
- Wittig, Monique. La pensée straight. Paris : Editions Amsterdam, 2007.
- Wynter, Sylvia. « Africa, the West and the Analogy of Culture : The cinematic Text After Man. » Symbolic Narratives/African Cinema : Audiences, Theory and the Moving Image. Ed. June Givanni et Imruh Bakari. London : BFI, 2000. 25-76.
- Yaaba. Réal. Idrissa Ouédraogo. Arcadia films, films de l'avenir, 1989.
- Yam Daabo. Réal. Idrissa Ouédraogo. Films de l'avenir, 1986.
- Yeelen. Réal. Souleymane Cissé. Les films Cissé, 1987.
- Yoda, Labila. Actes du colloque du Cerpana. Ivry-sur-Seines : Nouvelles du Sud, 1997.
- Zacks, Stephen. « The Theoretical Construction of Cinema. » African Cinema : Post-Colonial and Feminist Readings. Ed. Kenneth W. Harrow. Trenton : World P, 1999. 3-19.