

Print ISSN: 2617-4766

E-ISSN: 2617-4774

Đamá Nínáv

REVUE INTERDISCIPLINAIRE
LETTRES, ARTS ET SCIENCES HUMAINES



Revue trimestrielle - N° 20, DECEMBRE 2025

REVUE TRIMESTRIELLE - N° 20 Đamá Nínáv | REVUE INTERDISCIPLINAIRE LETTRES, ARTS ET SCIENCES HUMAINES

Mise en page et Impression

IMPRIMERIE ST LOUIS

53, Rue N'ZARA Doulassamé Face Première Eglise Baptiste du TOGO

BP: 61536 / Tel Bureau: (228) 22 22 10 45 / Mobile : (228) 90 12 37 30

E-mail: imprimerie.stlouis@yahoo.fr



Scientific Journal Impact Factor

CERTIFICATE OF INDEXING (SJIF 2025)

This certificate is awarded to

Dama Ninao

(ISSN: 2617-4774 (E) / 2617-4766 (P))

The Journal has been positively evaluated in the SJIF Journals Master List evaluation process
SJIF 2025 = 6.907

SJIF (A division of InnoSpace)



SJIFactor Project

SJIFactor - Scientific Journal Impact Factor

E-mail : evaluation@sjifactor.com

Website : <http://sjifactor.com/>

SJIF 2025 = 6.907 (Scientific Journal Impact Factor Value for 2025).

SJIF Impact Factor Evaluation [SJIF 2025 = 6.907]

"Dama Ninao" est une revue scientifique interdisciplinaire qui accepte et publie tous les articles relevant des Lettres, Arts et Sciences Humaines. A cet effet, elle s'intéresse aux études et théories littéraires, linguistiques, sociologiques, philosophiques, anthropologiques et historico-géographiques. La Revue "Dama Ninao", entendu "L'Entente" en langue kabyè du Nord Togo, est créée dans l'intention de matérialiser la mondialisation ou la globalisation qui s'opère avec l'esprit d'équipe et d'échanges et la désuétude du monde autarcique. Le monde scientifique universitaire ne peut échapper à cet esprit d'équipe qui fonde un creuset où « le fer aiguise le fer », les échanges se croisent, puis s'entremêlent pour aboutir à une reconstruction des connaissances scientifiques individuelles dans la collectivité.

La Revue Dama Ninao nous renvoie à la Civilisation de l'Universel du poète sénégalais Léopold Sédar Senghor, qui prône la porosité des âmes avec l'acceptation de l'autre, de ce qu'il dispose d'utile pour mon avancement : sa civilisation, sa culture, sa langue ... Elle se fonde notamment sur la philosophie de Paul Ricœur qui préconise la perception de Soi-même comme un autre. Considérer soi-même comme un autre aux yeux de l'autre, nous amènerait à faire taire nos distensions et ressentiments afin de redimensionner notre espace, reconstruire notre histoire et notre société.

La Revue Dama Ninao s'est inspirée de la nature. Des insectes en miniature nous produisent de bels chefs-d'œuvre architecturaux, conjuguent leur génie créateur et leur force dans la patience et dans la tolérance. Ils créent des œuvres monumentales qui dépassent l'entendement humain, les termitières. A cet effet, la nature semble nous parler, nous guider, nous instruire dans le silence. Seules ces créations nous interpellent sans autant faire de nous des disciples. Comme la termitière qui, pour la plupart du temps, est une composante de maillons surgissant de la même matière, la Revue Dama Ninao se veut une termitière scientifique dont les enseignants-chercheurs en sont les maillons.

Au confluent de diverses sciences, la Revue Dama Ninao se propose de promouvoir la recherche scientifique et universitaire en impulsant le dialogue

interdisciplinaire, le dialogue entre divers champs disciplinaires et divers contributeurs du monde universitaire.

Professeur Koutchoukalo TCHASSIM

Université de Lomé

ADMINISTRATION DE LA REVUE

Directeur de publication et rédacteur en chef :

Professeur TCHASSIM Koutchoukalo, Université de Lomé (Togo)

Directeur de rédaction :

Professeur Arthur MUKENGUE, Université de Rhodes (Afrique du sud)

Comité Scientifique

Professeur Yaovi AKAKPO, Université de Lomé (Togo), Professeur Kodjona KADANGA, Université de Lomé (Togo), Professeur Xavier GARNIER, Université Paris 3 (France), Professeur Norbert VIGNONDE, Université de Bordeaux (France), Professeur Adama COULIBALY, Université Félix Houphouët-Boigny (Côte d'Ivoire), Professeur Okri Pascal TOSSOU, Université d'Abomey-Calavi (Bénin), Professeur Mamadou KANDJI, Université Cheikh Anta Diop (Sénégal), Professeur Komla Messan NUBUKPO, Université de Lomé (Togo), Professeur Amadou LY, Université Cheikh Anta Diop (Sénégal), Professeur Kazaro TASSOU, Université de Lomé (Togo), Professeur Dotsè YIGBE, Université de Lomé (Togo), Professeur Kodjo AFAGLA, Université de Lomé (Togo), Professeur Alain-Joseph SISSAO, Institut des Sciences des Sociétés (Burkina Faso), Professeur Komla Essowè ESSIZEWA, Université de Lomé (Togo), Professeur Gneba KOKORA, Université Félix Houphouët-Boigny (Côte d'Ivoire), Professeur Louis OBOU, Université Félix Houphouët-Boigny (Côte d'Ivoire), Professeur Ataféi PEWISSI, Université de Lomé (Togo), Professeur Vicente Enrique Montes Nogales, Universidad de Oviedo (Espagne), Professeur Mamadou FAYE, Université Cheikh Anta Diop (Sénégal), Professeur Akila AHOULI, Université de Lomé.

Comité de lecture

Professeur Koutchoukalo TCHASSIM, Université de Lomé (Togo), Professeur Gbati NAPO, Université de Lomé (Togo), Professeur Didier AMELA, Université de Lomé (Togo), Professeur Komi KOUVON, Université de Lomé (Togo), Dr Komi BEGEDOU, Université de Lomé (Togo), Dr Koffi Dodzi NOUVLO, Dr Kpatimbi TYR, Université de Lomé (Togo), Dr Madis KROUMA, Université de Lomé, Professeur Arthur MUKENGE, Université de Rhodes (Afrique du Sud), Professeur Xolali MOUMOUNI-AGBOKE, Université de Lomé (Togo), Dr Anoumou AMEKUDJI, Université de Lomé (Togo), Professeur Raphaël YEBOU, Université d'Abomey-Calavi (Bénin), Professeur PERE-KEZIMA, Université de Lomé, Professeur HETCHELI Follygan, Université de Lomé, Dr BASSANE Ernest (MC), Université Norbert Zongo de Koudougou (Burkina Faso), Professeur AVEGNON Komi Xolali, Ecole Normale Supérieure d'Atakpamé (Togo), Dr YEKE Ulrich-Ariel,

Université Omar Bongo (Gabon), Dr AWOKOU Kokou (MC), Université de Lomé, Dr PIDABI Ghabana (MC), Ecole Normale Supérieure d'Atakpamé (Togo), Dr TONYEME Bilakani (MC), Dr LONGA Banabia, Université de Lomé, Dr NPAKOU Bantchin (MC), Université de Lomé, Kouawo Candide Achille Ayayi (MC) Université de Lomé, Dr GNAGNON Kossi Wonouvo, Université de Lomé, Dr KPASSAGOU Lodegaena Bassantea, Université de Lomé, Dr ANDOU Weinpanga A. (MC), Université de Lomé, Dr GNANE Napo (MC), Université de Lomé

Comité de rédaction

Professeur Koutchoukalo TCHASSIM, Docteur Wonouvo GNAGNON (Assistant), Docteur DOUHADJI Kossi, Université de Lomé.

Secrétariat : HOGNON Komi Mosé

Contact : revuedamaninao@gmail.com

Site Internet de la Revue Dama Ninao : <https://revuedamaninao.net/>

LIGNE EDITORIALE DE LA REVUE DAMA NINAO

Dama Ninao est une revue scientifique internationale. Dans cette perspective, les textes que nous acceptons en français ou anglais sont sélectionnés par le comité scientifique et de lecture en raison de leur originalité, des intérêts qu'ils présentent aux plans africain et international et de leur rigueur scientifique. Les articles que notre revue publie doivent respecter les normes éditoriales suivantes :

La taille des articles

Volume : 10 à 15 pages ; interligne 1.5, police 12 pour le corps du texte et les courtes citations ; police 11 pour les longues citations, Times New Roman, les références des citations doivent être incorporées dans le texte. Exemple : Guy Rocher (1968, p. 29), pas de référence en foot-notes à l'exception de quelques commentaires.

Ordre logique du texte

- Un **TITRE** en caractère d'imprimerie et en gras. Le titre ne doit pas être trop long ;
- **Nom et prénom(s)** du contributeur ou des contributeurs, **nom de l'institution** d'appartenance, **adresse mail**
- Un **Résumé (Abstract)** de 8 lignes en français et anglais, en interligne simple, suivi de 6 **Mots clés (Key words)**
- Une **Introduction** : elle doit avoir une problématique, une méthode et une structure.
- Un **Développement** : les articulations du développement du texte doivent-être titrées comme suit :

1-Pour le **Titre** de la première section

1-1-Pour le **Titre** de la première sous-section

1-2- Pour le **Titre** de la deuxième sous-section

2- Pour le **Titre** de la deuxième section

2-1-Pour le **Titre** de la première sous-section

2-2- Pour le **Titre** de la deuxième sous-section

3- Pour le **Titre** de la troisième section (si l'auteur de l'article le souhaite)

-Une **Conclusion** : elle doit être courte, précise et concise en mettant en relief l'authenticité des résultats de la recherche.

-**Références bibliographiques** (Mentionner uniquement les auteurs cités)

Les divers éléments d'une référence bibliographique sont présentés comme suit : NOM et Prénom (s) de l'auteur, Année de publication, Zone titre, Lieu de publication, Zone Editeur. Exemples :

- AMIN Samir, 1996, *Les défis de la mondialisation*, Paris, L'Harmattan.
- BERGER Gaston, 1967, *L'homme moderne et son éducation*, Paris, PUF.
- DIAGNE Souleymane Bachir, 2003, « Islam et philosophie. Leçons d'une rencontre », *Diogène*, 202, p. 145-151. (Pour les articles).

Typographie française

- La Revue Dama Ninao s'interdit tout soulignement et toute mise de quelque caractère que ce soit en gras.
- Les auteurs doivent respecter la typographie française concernant la ponctuation, l'écriture des noms, les abréviations...

Tableaux, schémas et illustrations

En cas d'utilisation des tableaux, ceux-ci doivent être numérotés en chiffre romains selon l'ordre de leur apparition dans le texte. Ils doivent comporter un titre précis et une source. Les schémas et illustrations doivent être numérotés en chiffres arabes selon l'ordre de leur apparition dans le texte.

Soumission des manuscrits

Cette revue facture les frais de publication à **50 000F** détaillés comme suit :

- les frais d'instruction de l'article sont de **20000f** payables immédiatement au moment de l'envoi de l'article ;
- à l'instruction, si l'article est retenu, l'auteur paie les frais d'insertion qui s'élèvent à **30.000f**.

Le paiement des frais se fera via les opérateurs téléphoniques.

- Envoi par **Western Union, Ria, Money Gram** (Bref, les canaux internationaux pour les auteurs devant envoyer les frais hors du Togo) à **TCHASSIM Koutchoukalo** (mail : mtchassim@gmail.com)
- ou par **Tmoney** (au numéro **00228 90 22 89 93**) pour les nationaux.

Le paiement des frais d'insertion donne droit à un tiré à part. Si un auteur achète un exemplaire, les frais d'envoi sont à sa charge. Les frais de gravure des clichés, des

schémas et l'expédition des tirés à part (pour ceux qui voudraient les avoir par la poste) sont à la charge des auteurs.

Tous les manuscrits doivent être soumis uniquement par voie électronique à l'adresse suivante : revuedamaninao@gmail.com/infos@revuedamaninao.net. Tous les échanges entre le secrétariat de la revue et l'auteur se feront uniquement par internet, il importe donc de fournir un mail actif que l'auteur consulte très régulièrement et d'envoyer toutes les informations relatives au processus de publication des articles uniquement par mail. La Revue Dama Ninao paraît trimestriellement. Toute soumission doit parvenir au secrétariat de la rédaction un mois voire deux semaines (délai de rigueur) avant la publication du numéro dans lequel l'article pourra être inséré. Pour toute information, envoyez un mail à : revuedamaninao@gmail.com/infos@revuedamaninao.net, visitez le site de la revue : www.revuedamaninao.net ou nous contacter : Tel : 00228 90 22 89 93.

Evaluation par les pairs

Les instructeurs à qui la revue affecte les articles de leur spécialité, doivent les lire avec rigueur, rejeter tout article dont le contenu est en inadéquation avec le titre et/ou dont le raisonnement n'offre pas une qualité scientifique, faire des propositions pour l'amélioration dudit article, renvoyer l'auteur de l'article à la ligne éditoriale de la revue au cas où elle n'est pas respectée. Ils se doivent notamment de vérifier, par le biais d'internet, si le même article n'est pas déjà publié dans une revue en ligne.

Objectifs et portée

La revue Dama Ninao, de par son nom qui signifie « entente », a pour objectifs :

- de matérialiser le monde universitaire qui est un creuset où « le fer aiguise le fer », les échanges se croisent, puis s'entremêlent pour aboutir à une reconstruction des connaissances scientifiques individuelles dans la collectivité ;
- de promouvoir la recherche scientifique et universitaire en impulsant le dialogue interdisciplinaire, le dialogue entre divers champs disciplinaires et divers contributeurs du monde universitaire.

La revue Dama Ninao a une portée scientifique et sociale. A cet effet, elle publie tous les articles relevant des Lettres, Arts et Sciences Humaines et s'intéresse aux études et théories littéraires, linguistiques, sociologiques, philosophiques, anthropologiques et historico-géographiques sur appel à contribution thématique (colloque) ou varia. Elle est un espace de rencontre, de construction et de reconstruction des réseaux relationnels et scientifiques.

Professeur Koutchoukalo TCHASSIM

Université de Lomé

SOMMAIRE

1. **LES PROVERBES DANS LA TRADITION EDUCATIVE KISSI DE
KISSIDOUGOU, EN GUINEE-CONAKRY ----- 17**
Dr CAMARA Abdoul Karim, Université Yambo Ouologuem de Bamako (Mali)
Dr BONGONO Yomba, Université Julius NYERERE de Kankan (Guinée-
Conakry)
2. **DEVELOPPEMENT RURAL CONTRAIRE : BOKO HARAM ET LES
MUTATIONS DE LA PRODUCTION AGRICOLE AU LAC (TCHAD) ----- 32**
ADOUM Forteye Amadou, Département de Géographie, Université de
N'Djamena (Tchad)
DJANGRANG Man-na, Centre National de Recherche pour le Développement
(CNRD) (Tchad)
ZOUA BLAO Martin, Département de Géographie, Université de N'Djamena
(Tchad)
3. **« CORRESPONDANCES » DE BAUDELAIRE : FONDATION
ÉPISTÉMOLOGIQUE D'UNE POÉTIQUE SYMBOLISTE ----- 52**
N'GONIAN Kouassi Anicet, Université Peleforo GON COULIBALY, Korhogo,
(Côte d'Ivoire)
4. **LA MÉDECINE PERSONNALISÉE ET LA MÉTAPHORE DU
RÉDUCTIONNISME GÉNÉTIQUE: ENJEUX PHILOSOPHIQUES
CONTEMPORAINS ? ----- 68**
OUÉDRAOGO Arounan, Université de Tours (France)
5. **AUTOBIOGRAPHIES FUNÉRAIRES DES HAUTS DIGNITAIRES :
APPORTS A L'HISTOIRE PHARAONIQUE (2500-1300 AV. J.-C.) ----- 90**
TRAORE Assa Dramane, Université des Sciences Sociales et de Gestion de
Bamako (Mali)
6. **LA CONVENTION 32 TCHADO-FRANÇAISE----- 108**
DOMARDEEL Ali, Université de N'djaména (Tchad)
NDIGUYANA Mahnkoiri, Université de Sarh (Tchad)

7. LA PHILOSOPHIE DE LA MÉDECINE DE GEORGES CANGUILHEM --128
OUÉDRAOGO Arounan, Université de Tours (France)
8. LE COMMERCE DES PRODUITS ARTISANAUX DU CAMEROUN
SEPTENTRIONAL : LA PRÉCARITÉ DANS L'AUTO-EMPLOI. -----145
BATOUL Bouba, Université de Ngaoundéré (Cameroun)
9. FUNCTIONS OF HOMICIDE IN SHAKESPEARE'S TRAGEDIES : A
READING OF *HAMLET AND MACBETH* -----160
KLOUTSE Biava Kodjo, Université de Kara (Togo)
10. MODELÉ GRANITIQUE ET DÉGRADATION DE LA ROUTE NATIONALE
A3 EN ZONE TROPICALE HUMIDE DANS UN CONTEXTE DE
CHANGEMENT CLIMATIQUE (CENTRE DE LA COTE D'IVOIRE) -----178
LOUKOU Bolley Josué Aristide, Université Alassane Ouattara (Côte d'Ivoire)
DJE Bi Doutin Serge, Université Alassane Ouattara (Côte d'Ivoire)
YAO Brou Raymond, Université Alassane Ouattara (Côte d'Ivoire)
11. VERBES COGNITIFS, MARQUEURS DE SUBJECTIVITÉ ET
D'ACQUISITION DE LA CONNAISSANCE DANS *LE MONDE
S'EFFONDRE* DE CHINUA ACHEBE -----196
CAMARA Mohamed, Université Alassane Ouattara(Côte d'Ivoire)
12. DU ROMAN INITIATIQUE AU ROMAN HISTORIQUE DANS *VOYAGE
INITIATIQUE* DE NOËL-AIMÉ NGWA NGUÉMA -----211
MOUPOUMBOU Clément, Université Omar BONGO de Libreville (Gabon)
13. LA PROPRIÉTÉ PRIVÉE : DERIVES ET PERSPECTIVES -----229
FOFANA Daniel Chifolo, Université Alassane Ouattara (Côte d'Ivoire)
14. « LUTTE POLITIQUE AU CAMEROUN POSTCOLONIAL : ENTRE
ELIMINATION DES ADVERSAIRES POLITIQUES ET CONSERVATION
DU POUVOIR (1958-1971) » -----246
DEUGA CHIEUDJUI Joseph Magloire, Université de Dschang (Cameroun)
15. DÉTERMINANTS SOCIOÉCONOMIQUES DE L'ADOPTION DE LA
MÉCANISATION AGRICOLE DANS UN CONTEXTE DE FORTES
POTENTIALITÉS AGROÉCONOMIQUES : LE CAS DE LA PLAINE DE
MÔ AU TOGO -----264
DJALNA Kouyadéga, Université de Kara (Togo)

- 16. DISTRIBUTION SPATIALE DES ACTIVITÉS ÉCONOMIQUES DANS LA COMMUNE DU 9^{ÈME} ARRONDISSEMENT DE LA VILLE DE N'DJAMENA (TCHAD)-----285**
DJIMLASSEM NDOUBA Kisito, Université de Pala (Tchad)
- 17. ESSAI DE PROFILAGE DE L'AUTORITÉ TRADITIONNELLE EN CÔTE D'IVOIRE : L'EXEMPLE DES CHEFS BÉTÉ DE GAGNOA-----305**
DJOKOURI Loroux Serge Pacome Junior, Université Alassane Ouattara (Côte d'Ivoire)
- 18. INTEGRATION SOCIOECONOMIQUE DES REFUGIES CENTRAFRICAINS DE LA NYA-PENDE (TCHAD) -----322**
DOUMDE Marambaye, Université de Doba (Tchad)
MOREMBAYE Bruno, Université de Doba (Tchad)
DJIMADOUM Deba Emmanuel, Université de Dschang (Cameroun)
- 19. ANALYSE DES STRATÉGIES DE PROMOTION DES VALEURS ÉTHIQUES À TRAVERS LES CONTES DANS LES SOCIÉTÉS AGNI-----339**
SENY Ehouman Dibié Besmez, Institut National Supérieur des Arts et de l'Action Culturelle (Côte d'Ivoire)
KOUADIO Mafiani N'Da, Université Félix Houphouët-Boigny (Côte d'Ivoire)
- 20. ANALYSE ETHNOLINGUISTIQUE ET VISION DU MONDE DES ETHNOTEXTES FUNÉRAIRES NZIMA : L'EXEMPLE DES PLEURS RITUELS CONSACRES AU CLAN AZANWOULE -----356**
EKRA Gnankon Christophe-Richard, Université Félix Houphouët-Boigny, ABIDJAN (Côte d'Ivoire)
KOUADIO Mafiani N'Da, Université Félix Houphouët-Boigny, ABIDJAN (Côte d'Ivoire)
- 21. UN ENFANT DU TCHAD DE JOSEPH BRAHIM SEID : DE L'ÉNONCIATION FICTIVE AU PACTE RÉFÉRENTIEL RÉEL, ENJEUX D'UNE AUTOBIOGRAPHIE ROMANCÉE -----376**
KALPET Emmanuel, École Normale Supérieure de Bongor (Tchad)
MAMADI Robert, Université de N'Djaména (Tchad)

22. LITTÉRATURE ET ENJEUX ENVIRONNEMENTAUX : UNE ANALYSE GÉOCRITIQUE DU ROMAN *PUSSIONS-NOUS VIVRE LONGTEMPS* DE IMBOLO MBUÉ -----400
Eulalie Patricia ESSOMBA, École normale supérieure de Yaoundé 1 (Cameroun)
23. L'INTERDICTION DU PHÉNOMÈNE DE LA CAPTIVITÉ (ESCLAVAGE) AU SOUDAN FRANÇAIS (XIXe-XXe SIÈCLE) : ENTRE DÉFI ET ENJEUX ÉCONOMIQUES ET SOCIAUX -----420
FOFANA Yacouba, Université Jean Lorougnon Guédé-Daloa (Côte d'Ivoire)
DIABATÉ Pori, Université Alassane Ouattara-Bouaké (Côte d'Ivoire)
24. ENQUÊTER LES GROUPES MARGINALISÉS AU TOGO : PARTICULARITÉS MÉTHODOLOGIQUES À PARTIR DU CAS DES ENFANTS DE LA RUE À TSEVIE -----442
GOGOLI Ablavi Esseyram, PPNDL, Université de Lomé (Togo),
AWESSO Atiyihwè, PPNDL, Université de Lomé (Togo),
N'DJAMBARA Mahamondou, URAAF, Université de Lomé (Togo),
MOUMOUNI Innousa, PPNDL, Université de Lomé (Togo)
25. L'ORGANISATION DU DEUIL CHEZ LES TABWA DE TANGANYIKA (DES ORIGINES À LA VEILLE DE LA COLONISATION)-----462
KASEBA Hervé Katolo, Uclouvain-Saint-Louis Bruxelles (Belgique)
26. MAMY WATA ET LA DECOLONISATION SPIRITUELLE DE L'IMAGINAIRE POSTCOLONIALE DANS *LA CAGE* DE ROBERT DARENE -----479
MALONDA MATINA Intime-Chancia , Université Omar Bongo (Gabon)
27. RECOURS AUX CENTRES DE SANTÉ PUBLICS DANS LA SOUS-PREFECTURE DE LANGUIBONOU (CENTRE DE LA CÔTE D'IVOIRE) -----498
KRAMO Yao Valère, Université Alassane Ouattara (Côte d'Ivoire)
ISSA Bonaventure Kouadio, Université Alassane Ouattara (Côte d'Ivoire)
OUATTARA Rockyatou, Université Alassane Ouattara (Côte d'Ivoire)
ASSI-KAUDJHIS Narcisse, Université Alassane Ouattara (Côte d'Ivoire)

28. **ÉTAT DE DROIT ET DEFIS SECURITAIRES EN AFRIQUE-----518**
YAMEOGO Issaka, Université Norbert Zongo, Koudougou, (Burkina Faso)
29. **EMOTIONS ET ACTION PEDAGOGIQUE DES ENSEIGNANTES DE
L'ECOLE NORMALE SUPERIEURE DE L'UNIVERSITE DE BERTOUA -539**
EPOTO IBON NDOME Jeanne, Université de Bertoua (Cameroun)
BIOLO Joseph Thierry Dimitri, Université de Bertoua (Cameroun)
MAPOUKOU Jeannine, Université de Bertoua (Cameroun)
30. **CRITIQUE DU SOCIAL ET ÉMERGENCE D'UN ESPACE POLITIQUE
AUTHENTIQUE DANS LA SOCIÉTÉ DE MASSE CHEZ HANNAH
ARENDT-----552**
KARABOILY Mah Hortense, Institut National Supérieur des Arts et de
l'Action Culturelle (Côte d'Ivoire)
31. **L'ÉPUISEMENT PROFESSIONNEL ET LA RÉSILIENCE CHEZ LES
ENSEIGNANTS DU PRIMAIRE DU TOGO-----567**
KAZIMNA Pazambadi, Université de Lomé (Togo)
32. **ART AS A THERAPY: A READING OF ALICE WALKER AND ZORA
NEALE HURSTON -----582**
KAN-OUAR Eguibowé Viviane, Université Joseph Ki-Zerbo (Burkina-Faso)
AFAGLA Kodjo , Université de Lomé (Togo)
33. **IMPACT DE LA PRATIQUE AGRICOLE SUR LA DYNAMIQUE
PAYSAGÈRE DANS LE DÉPARTEMENT DE KORO (NORD-OUEST DE LA
CÔTE D'IVOIRE)-----595**
KONE KARNON, Université Alassane Ouattara-Bouaké (Côte d'Ivoire)
KONÉ KIYOFULO HYACINTHE, Université Alassane Ouattara (Côte
d'Ivoire)
TRAORE ZIE DOKLO, Université Alassane Ouattara-Bouaké (Côte d'Ivoire)
34. **DÉCRYPTAGE STYLISTIQUE ET RHÉTORIQUE DU MÉTALANGAGE
DANS LE DISCOURS NÉGRO-AFRICAIN : CAS DE *L'ÉTAT Z'HÉROS OU
LA GUERRE DES GAOUS* DE MAURICE BANDAMAN ET *ALLAH N'EST
PAS OBLIGÉ* D'AHMADOU KOUROUMA-----611**
KPAN Roger Gueu, Université Alassane Ouattara (Côte d'Ivoire)
ASSI Fabrice Christian Ehouan, Université Alassane Ouattara (Côte d'Ivoire)

35. **THE COMMONWEALTH DEVELOPMENT AND BENIN: A POSTCOLONIAL COMPARATIVE ANALYSIS**-----626
ABADAMÈ Marcellin, Université d'Abomey-Calavi (Bénin)
36. **PLURALISME ETHNIQUE ET DEMOCRATIE EN AFRIQUE : PROSPECTIVE POUR UNE MEILLEURE GOUVERNANCE** -----642
MBIA MALLAH Syngam, Université de Lomé (Togo)
37. **LE PERSONNAGE MARGINAL DANS *BLACK MANOO* DE GAUZ : MODE, CADRE DE VIE ET IDEOLOGIE**-----658
MENEDA Danielle Laurence, Université Alassane Ouattara (Côte d'Ivoire)
38. **DES HOMMES DANS DES PROFESSIONS TRADITIONNELLEMENT FEMININES DANS UNE SOCIETE FORTEMENT STEREOTYPEE (OUAGADOUGOU)**-----673
MILOUNGOU/BAMOGO Touwindé, Université Thomas SANKARA (Burkina-Faso)
39. **ALLIANCES INTER-ETHNIQUES ET LA SYMBOLIQUE DE L'EAU ET DES ÉLÉMENTS CULTURELS DANS LA STABILITÉ ET LA COHÉSION SOCIALE EN CÔTE D'IVOIRE** -----695
MOULARET Renaud-Guy Ahioua, Institut National Supérieur des Arts et de l'Action Culturelle (Côte d'Ivoire)
ALIMAN Fabrice, Institut National Supérieur des Arts et de l'Action Culturelle (Côte d'Ivoire)
40. **HEIDEGGER ET L'EPOQUE MODERNE: VERS UN RAPPORT ESTHETIQUE DE L'ETANT**-----713
DIALLO Mounirou, Université Cheikh Anta Diop de Dakar (Sénégal)
NDIAYE Moïse Babacar, Université Cheikh Anta Diop de Dakar (Sénégal)
41. **DYNAMIQUE DES INFRASTRUCTURES DE MOBILITÉ ET CONGESTION LIÉE À LA DESSERTÉ DE LA VILLE DE BINGERVILLE (CÔTE D'IVOIRE)**-----728
YAO N'guessan Fabrice, Université Alassane Ouattara (Bouaké, Côte d'Ivoire)
N'DRI Kouamé Sylvain, Institut Pédagogique National de l'Enseignement Technique et Professionnel (Côte d'Ivoire)

- 42. DE LA TRANSTEXTUALITE ET DE LA TRANSGENERICITE EN ART :
UNE PROMOTION DU CONTE ORAL PAR LA CINEMATOGRAPHIE --748**
N'GUESSAN Konan Germain, Institut National Supérieur des Arts et de
l'Action Culturelle (Côte d'Ivoire)
EHILE Kadja Olivier, Institut National Supérieur des Arts et de l'Action
Culturelle (Côte d'Ivoire)
- 43. PEUPLEMENT ANCIEN DU ZARMAGANDA DES ORIGINES AU XVE
SIÈCLE : CAS DES CII ET DES LAFAR (NIGER) -----763**
HAMA Nouhou, Département d'histoire à l'université Abdou Moumouni de
Niamey (Niger)
- 44. LA NOTION DE SOLIDARITE AU GABON : QUELLE EVOLUTION DE LA
FIN DU XIX^E SIECLE A 2024 ? -----779**
NYAMA Abraham Zéphirin, Université Omar Bongo de Libreville (Gabon)
- 45. INTEGRATION DES TIC DANS LA FORMATION PROFESSIONNELLE
ET TECHNIQUE EN GUINEE : ENTRE INSUFFISANCE
INFRASTRUCTURELLE ET DEFICIT DE COMPETENCES NUMERIQUES
-----793**
OUATTARA Bapindié, Université Thomas Sankara (Burkina-Faso)
DIALLO Mamadou Koudiougou, École Normale d'Instituteurs de Boké (Guinée)
- 46. AFRO ET FRANCO FÉMINISMES DANS *CELLES QUI ATTENDENT DE
FATOU DIOME*-----809**
MAÏGA Aboubacar Abdoulwahidou, Université Yambo Ouologuem de Bamako
(Mali)
DEMBÉLÉ Sambou, École Doctorale-Droit, Économie, Sciences sociales,
Lettres et Arts du Mali (Mali)
- 47. TRADITION ET MENDICITE AU BURKINA FASO : UNE ILLUSTRATION
A PARTIR DES PARENTS AYANT DES ENFANTS JUMEAUX DANS LA
VILLE DE OUAHIGOUYA -----821**
SAOUADOGO Sidibéouéndin, Université Joseph –KI ZERBO (Burkina Faso)
TRAORE Masseniva, Université Joseph –KI ZERBO (Burkina Faso)

48. MICROCREDIT ET BIEN-ETRE MONETAIRE DES MENAGES RURAUX
AU CAMEROUN -----832
TCHUENGA Doris, Université de Maroua (Cameroun)
NLOM Jean Hugues, Université de Douala (Cameroun)
49. STRUCTURE POETIQUE DU FEMINISME DANS *GRAIN DE SABLE* DE
TANELLA BONI ET *CALLIGRAMMES* DE GUILLAUME APOLLINAIRE
-----854
TRAORE Bakary, Université Félix Houphouët- BOIGNY, Abidjan, (Côte
d'Ivoire)
50. VARIABILITÉ CLIMATIQUE ET RÉSILIENCE DES PRODUCTEURS DE
RIZ PLUVIAL DANS LA SOUS-PREFECTURE DE BODOKRO (CENTRE
DE LA COTE D'IVOIRE) -----869
KOUASSI Yao Dieudonné, , Université Alassane Ouattara (Bouaké, Côte
d'Ivoire)
KOUADIO N'dri Yann Cedric, , Université Alassane Ouattara (Bouaké, Côte
d'Ivoire)
KOFFI Kouadio Alain, Université Alassane Ouattara (Bouaké, Côte d'Ivoire)
51. TYPOLOGIE ET FONCTIONNALITÉS DES CÉRAMIQUES À BROBO
(CENTRE DE LA CÔTE D'IVOIRE) : SAVOIR-FAIRE ET USAGE-----887
YAPI Apo Sandrine, Université Felix Houphouët Boigny d'Abidjan (Côte
d'Ivoire)
YEO Mitanhantcha, Université Alassane Ouattara de Bouaké (Côte d'Ivoire)
52. ÉDUCATION À LA CITOYENNETÉ ET MOUVEMENTS DE « VEILLE
CITOYENNE » AU BURKINA FASO : ÉMERGENCE D'UNE
CITOYENNETÉ ACTIVE OU DYNAMIQUE SOCIALE À TONALITÉ
POPULISTE ? -----901
YOGO Evariste Magloire, Université Joseph KI-ZERBO (Burkina-Faso)
53. DU NAZINON AU MOUHOUN : DYNAMIQUE DE L'OCCUPATION
HUMAINE PREHISTORIQUE ET PROTOHISTORIQUE-----914
BATIENO Désiré, Université Yembila Abdoulaye TOGUYENI (Burkina Faso)
54. DU FONDEMENT DE L'UNIVERSALISME DES DROITS DE
L'HOMME À PARTIR DE LA MORALE DE KANT -----930
HONBA Théodore, Université de Douala (Cameroun)

- 55. ALTERITE ET REHABILITATION D'UNE IDENTITE FEMININE
DANS LA NUIT SACREE DE TAHAR BEN JELLOUN -----947**
LYAMANGOYE Bob Emarculin, Université Omar Bongo (Gabon)
- 56. ÉVALUATION DE L'EFFICACITÉ DES PROGRAMMES DE
FORMATION INITIALE ET CONTINUE EN LIEN AVEC LE
NUMÉRIQUE ÉDUCATIF ET DÉVELOPPEMENT
PROFESSIONNEL DES ENSEIGNANTS DU SUPÉRIEUR AU
CAMEROUN -----962**
BEYALA OWONO Marguerite, Université de Yaoundé 1 (Cameroun)
- 57. DEPICTING SLAVERY AND SOCIAL DIFFERENCES IN TONI
MORRISON'S A MERCY -----976**
ADOUPO ACHO Patrice, Université Peleforo Gon Coulibaly (Côte d'Ivoire)
- 58. ANALYSE CRITIQUE DE LA PLACE DE L'ORIENTATION-
CONSEIL DANS LES LOIS SCOLAIRE, UNIVERSITAIRE ET
PROFESSIONNELLE AU CAMEROUN -----991**
MEZO'O Gaston-Lebeau, Université de Yaoundé I (Cameroun)

**DE LA TRANSTEXTUALITE ET DE LA TRANSGENERICITE EN ART : UNE
PROMOTION DU CONTE ORAL PAR LA CINEMATOGRAPHIE**

N'GUESSAN Konan Germain

Maître-Assistant

Institut National Supérieur des Arts et de l'Action Culturelle (Côte d'Ivoire)

konangermain72@yahoo.fr

&

EHILE Kadja Olivier

Maître-Assistant

Institut National Supérieur des Arts et de l'Action Culturelle (Côte d'Ivoire)

ekadjaolivier@yahoo.com

Résumé: Le cinéma est un support utilisé par les réalisateurs pour s'exprimer. Cette possibilité lui permet d'explorer et d'incorporer les autres arts dont le conte. Faisant partie de la littérature orale africaine, le conte s'est dévoilé au moyen de l'oralité et, plus tard, de l'écriture. Son utilisation dans le cinéma comme matériau filmique démontre la capacité de cet art à s'adapter et à favoriser le processus de transposition de l'histoire, à savoir la conversion de l'image mentale en image animée. Mieux, cette adaptation assure la promotion du patrimoine immatériel africain. Pour mener cette réflexion, la sémiologie et l'intertextualité sont alors convoquées pour comprendre le fonctionnement du conte à l'intérieur du cinéma.

Mots clés : Art, cinéma, conte, adaptation, intertextualité, sémiologie,

Abstract: Cinema is a medium used by filmmakers to express themselves. This possibility allows them to explore and incorporate other art forms, including storytelling. Part of African oral literature, storytelling was initially transmitted orally and, later, written down. Its use in cinema as filmic material demonstrates this art form's capacity to adapt and facilitate the process of story transposition, namely the conversion of the mental image into a moving image. Better yet, this adaptation promotes african intangible heritage. To further this analysis, semiotics and intertextuality are employed to understand the function of storytelling within cinema.

Keywords: Art, cinema, storytelling, adaptation, intertextuality, semiology

Introduction

L'art cinématographique et la littérature poursuivent le destin commun de la critique sous la férule de la distraction et de l'évasion. Depuis « plus d'un siècle » (A. Defrance, 2022, <https://doi.org/10.4000/feerie.4981>), le conte demeure un substrat d'inspiration et de suggestion transgénérique. En effet, si ce procédé d'artialisation enrichit, depuis l'ère moderne, le champ des productions filmiques dans le but de l'industrialisation du patrimoine culturel français, alors il ne peut en être autrement pour l'Afrique. Aussi la littérature orale africaine s'est-elle révélée

au concert des nations au moyen de l'écriture. Il va sans dire que l'image fixe, celle des contes, peut être prise en charge par l'image animée du cinéma.

Partant d'une telle approche stylistique, nous convoquons le sujet suivant : « De la transtextualité et de la transgénéricité en art : une promotion du conte oral par la cinématographie ».

Notre réflexion fait suite à l'étude d'Anne Defrance qui soutient que le cinéma, depuis son avènement, n'a cessé de chercher son inspiration dans la littérature. A cet effet, elle écrit :

les premiers films ont été majoritairement des adaptations d'œuvres littéraires (...) Le recours aux contes merveilleux est immédiat, ce matériau paraissant propre à exalter la magie de l'image animée. (Idem).

Aussi Marc-Emmanuel Melon (2002, p.92) fait-il remarquer qu'en 1919, Jules Romains a publié un « conte cinématographique ».

Au regard de ces approches sur le rapport récurrent entre la virtuosité littéraire et le filmique, il appert que le conte, genre narratif oral, et le cinéma, art visuel, cohabitent sous l'ancrage de l'intertextualité. Au-delà donc de ce qu'on pourrait convenir d'appeler « films littéraires » (Idem.) de la scrutation d'un nouveau canal communicationnel des valeurs culturelles des peuples africains, s'incruste la problématique du jeu et de l'enjeu de l'adaptation filmique des contes. La question qui en découle est donc de savoir comment se réalise le procédé d'artialisation, prenant le conte comme matériau du cinéma ? Autrement dit, comment s'opère le passage de l'image fixe à l'image animée ? Quels procédés d'adaptation du conte pourraient convenir à l'image filmique ? Quels sont les enjeux de ce jeu de création ?

Au regard de ces questions, nous notons que l'adaptation du conte au cinéma a, non seulement, une portée stylistique, langagière, mais aussi, un caractère dimensionnel d'industrialisation des arts. Notre objectif est de valoriser et de conserver le patrimoine culturel africain, à savoir le conte, au moyen du septième art, en tant que canal de communication moderne et expansif.

Pour le décryptage des codes langagiers du cinéma et du conte, la sémiologie sera convoquée, assortie de l'intertextualité pour la compréhension des textes et des énoncés réécrits. Cette réflexion suivra trois axes, à savoir la structure sémio-narrative du conte et du cinéma, les procédés d'adaptation du conte au cinéma et l'enjeu du passage du conte raconté à l'image.

1. Structures sémio-narratives¹⁰⁵ du conte et du cinéma

La sémiologie, en tant que science des signes, aussi bien suivant la conception saussurienne que peircienne, est convoquée pour cette étude, dans la mesure où son intérêt porte sur le sens des phénomènes. Au centre de ces phénomènes, comme le signifie Jean-Marie Klinkenberg (2002, p.547), se trouvent, entre autres, « le cinéma, la littérature ». Parler donc de sémiologie « filmique » et narrative est, pour nous, une tentative d'approche comparatiste processuelle des codes visuels générés par le cinéma et des signes textuels transmis par le conte. Dans ce cas, cette entreprise s'avère être à la fois un travail liminaire au niveau dramaturgique et technique pour l'utilisation du matériau.

1.1. Éléments d'ancrage dramaturgique

Dans le cadre de cette étude, nous convenons avec Patrice Pavis qui, partant de la complexité définitionnelle de la notion de dramaturgie, l'admet aussi sous l'angle de l'activité du dramaturge (2015, p.106). Il y voit la mise en place des matériaux textuels et scéniques, la compréhension des significations complexes véhiculées par le texte, dans le but d'une interprétation particulière, conformément à l'orientation du spectacle dans le sens choisi. Aussi Pascal Riendeau et Lucie Robert parlent-ils « d'une dramaturgie inscrite au cœur de la représentation, à la jonction de la fable, de la scène et du monde. » (2002, p.156.) En effet, le conte et le cinéma sont des arts du spectacle. Ils représentent la réalité fictionnelle, l'un, au moyen de la parole (le conte) et l'autre, par la force des images et du son (le cinéma). Dès lors, l'adaptation du conte au cinéma suppose que ces deux genres, qui intéressent également la dramaturgie, possèdent des éléments similaires qu'il convient de découvrir. Cette entreprise est réalisée à la lumière du tableau ci-dessous :

¹⁰⁵ Selon Anne Hénault, les « structures sémio-narratives » sont du domaine de l'organisation de l'énoncé (texte, image ou film), prise en charge par l'énonciation produisant un sens. Cf. Anne Hénault, *Questions de sémiotique*, Presses Universitaires de France, Paris, 2002, p.108.

TYPES GENRES	MOYENS	NATURE	STRUCTURE	PERSONNAGES
CONTES	Parole	Récit = $\frac{\text{Narration}}{\text{Histoire}}$	<ul style="list-style-type: none"> ● Séquences narrations progressives (Situation initiale + Déroulement + Situation finale) ● Séquences chantées 	<ul style="list-style-type: none"> ● Actants ● Rôles ● Fonctions
CINEMA	Images et sons	Scénario = $\frac{\text{Représentation}}{\text{Histoire}}$	<ul style="list-style-type: none"> ● Séquences progressives ou dégressives (Situation initiale + Déroulement + Situation finale) ● Séquences musicales 	<ul style="list-style-type: none"> ● Acteurs ● Rôles ● Fonctions

Tableau illustratif des éléments d’ancrage dramaturgiques Source : Les données de l’étude.

Le tableau ci-dessus met en relation le conte et le cinéma dans une entreprise d’adaptation, considérée, à la fois, comme transposition ou transformation, donc en tant que dramatisation portant sur les contenus narratifs (le récit, la fable), et comme travail dramaturgique partant du texte destiné à être mis en scène (P. Pavis, Op. cit., p.12). A cet effet, le texte vocalisé dont la structure rappelle celle du texte dramatique, à savoir les actes, les scènes (structure externe), l’exposition, le nœud, le dénouement (structure interne) (B. Kotchy, 1979, p.98.), s’écrit en scénario pour le cinéma. Techniquement, les séquences narratives deviennent des séquences filmées, subdivisées en scènes projetées sous forme de plans ; la parole, instrument du conteur-dramaturge, se transforme en actions où les acteurs incarnent des personnages-actants, pour jouer des rôles ou remplir des fonctions. Pour ce faire, comme le signifie Patrice Pavis (2015, Op. cit., p.317), la sémiologie, en tant que science des signes, prend la trame du conte comme élément «de production du sens, tout au long du processus » de représentation de l’image mentale en image visuelle. A ce jeu de transposition ou de transformation, l’imaginaire qui emporte le lecteur-auditoire devient image et son, pour le plaisir du cinéophile.

Au regard de ces approches techniques que sont la nature, la structure, les moyens et les actions, il ressort que l’adaptation va au-delà de la seule « appropriation d’un texte source, elle

est une transposition, un transfert d'une forme artistique vers une autre » (M-E. Melon, 2002, p.4.). Ainsi, la relation hypertextuelle à l'œuvre source, comme procédé stylistique et artifice artistique, mérite de retenir notre intérêt.

1.2. Intertextualité et interartialité au regard du cinéma et du conte

Le cinéma et le conte, en tant qu'arts du spectacle, par leur jeu d'animation, participent indéniablement à l'éducation des peuples ; chacun avec ses moyens et ses techniques. Alors que le conte se revendique de l'oralité, parce que véhiculant son message par le verbe, le cinéma, pour sa part, déploie l'image et le son en tant que stratégie communicationnelle visuelle.

Dès lors, l'utilisation du conte comme matériau filmique s'inscrit dans la logique adaptative de l'image mentale en image visuelle dans le but d'affabuler une réalité sociale. Au demeurant, il s'agit du passage du texte littéraire au texte cinématographique. Anne Defrance, abordant cette polyphonie énonciative, parle « d'intertextualité filmique »¹⁰⁶, en tant que théorie d'application aux films de contes qu'elle attribue à Kevin Paul Smith. Cette incursion préférentielle trouve son fondement dans la plurivocité de la notion d'intertextualité, depuis Julia Kristeva (1969) à Roland Barthes (1973, 110p.), en passant par Mikhaïl Bakhtine (1981), Gérard Genette (1982) etc. Tous prennent, pour base définitionnelle, la relation que les textes entretiennent entre eux, c'est-à-dire « le processus constant et peut-être infini de transfert de matériaux textuels à l'intérieur de l'ensemble des discours » (J-F. Chassay, Op. cit., p.305).

Au regard de l'éligibilité du texte narratif à l'écran, le propos de Roland Barthes semble plus judicieux quand il affirme : « Et c'est bien cela l'inter-texte : l'impossibilité de vivre hors du texte infini, que ce texte soit Proust, ou journal quotidien, ou l'écran télévisuel : le livre fait le sens, le sens fait la vie. » (Op. cit., p.59). A l'analyse, le processus intertextuel ne relève nullement de l'anachronisme. Il traduit une réalité créative.

Par ailleurs, l'intertextualité dont il est ici question renvoie au procédé de transposition de l'histoire contée au cinéma, à savoir la conversion de l'image mentale en image animée. A

¹⁰⁶ Selon Anne Defrance, le théoricien Kevin Paul Smith s'est inspiré de la notion d'intertexte et des catégories de Gérard Genette pour les appliquer aux films de contes. Il a déterminé huit types d'intertextualité filmique : deux sur les titres : soit les titres sont identiques et la relation est dans ce cas « autorisée » (authorized), soit elle ne l'est pas (writerly) ; six catégories sur le contenu du film : intégration (incorporation ; leur relation est explicite), allusion (allusion ; elle est implicite), révision (revision ; l'intrigue est sensiblement modifiée), reconfiguration (fabulation ; il en résulte un conte totalement nouveau), métafiction (metafiction ; une discussion sur les contes de fées est introduites dans le film), architexte (architext)/ du chronotope (chronotop).

ce titre, partant donc de l'écart générique et formel manifeste, il convient de parler de transtextualité et de transgénéricité. Mieux, le travail d'adaptation auquel se livrent artistes et écrivains se veut transfert textuel, voire de contenu, d'énoncé ou de style. De toute évidence, une telle entreprise épistémologique nécessite presque toujours une réécriture sur une base plus ou moins imitative transformationnelle. Cette esthétique générique que nous convenons d'appeler « interartialité »¹⁰⁷ est l'apanage de l'hypertextualité¹⁰⁸ de Genette, prenant ici le cinéma pour « l'hypertexte » et le conte pour « l'hypotexte ».

Aussi parlerons-nous de transgénéricité comme procédé esthétique, dans la mesure où il y a interconnectivité générique. En effet, l'écriture postmoderne, pour l'utilisation du conte en tant que matériau du cinéma, a pour objectif la transgression des principes et des règles traditionnelles de la littérature et surtout la liberté créatrice des écrivains et des professionnels de l'art. Selon Josias Semujanga (2001, p.156.), la transgénéricité est « le refus de toute vision homogénéisante de l'écriture, de tout principe privilégiant des canons reconnus d'emblée comme légitime. »

Dans le contexte africain, le cinéma se présente alors comme un canal moderne à large diffusion des contes et des traditions qu'ils enseignent. Il a pour rôle de transposer l'imaginaire collectif des peuples de tradition orale à l'écran. En toile de fond, le conte, à l'origine populaire, puis devenu littéraire, charrie avec lui le folklore des peuples qui l'ont vu ou l'ont fait naître. A cet effet, l'esthétique littéraire intertextuelle et transgénéricité assure, non seulement, la conservation et la promotion du genre oral africain à l'échelle mondiale, mais surtout, marque la pérennisation des valeurs culturelles desdits peuples.

Benjamin Walter (2000, p.126) écrit à ce propos : « l'art de raconter des histoires est toujours l'art de reprendre celles qu'on a entendues, et celui-ci se perd, dès lors que les histoires ne sont plus conservées en mémoire. » Il est évident que le travail de conservation des valeurs par la mémoire devient de plus en plus fastidieux dans un monde où les technologies nouvelles d'information et de communication sont en vogue. Ainsi, si le conte est passé de l'oral à l'écrit

¹⁰⁷ Partant de la « tradition de l'interartialité » dans la logique de « l'Ut pictura poesis » (la peinture ressemble à la poésie) d'Horace, nous convoquons cette esthétique comme remédiation d'un art par l'autre. En effet, dans cette étude, la relation entre le cinéma et le conte est l'occasion d'enrichir l'industrie cinématographique à partir d'un produit littéraire traditionnel.

¹⁰⁸ Selon Gérard Genette, la notion d'hypertextualité renvoie au rapport d'imitation ou de transformation dans lequel le texte « imitant » est appelé hypertexte et le texte « imité » est l'hypotexte.

dans une logique d'évolution temporelle et de changement spatial, alors il peut et doit être véhiculé à travers d'autres genres ou d'autres formes modernes à large diffusion.

Le décryptage des textes oraux pour leur utilisation, en tant que matériau cinématographique, a permis d'identifier des éléments d'ancrage dramatique dans une perspective de similitude ou de spécificité. A cet effet, la transposition, voire le transfert du conte en/au cinéma nécessite à la fois un procédé littéraire et une esthétique artistique. Ainsi, qu'il s'agisse d'intertextualité ou d'interartialité, ce qui provoque l'intérêt d'une telle approche sui generis est le travail de réécriture pour le passage de la diégèse à la représentation animée. Quels sont alors les procédés d'adaptation du conte au film ?

2. Procédés d'adaptation du conte au cinéma

Le conte relève à la fois de la littérature, au niveau textuel, et de l'art, par son mode de présentation ou de représentation. Ainsi, son passage à l'art, notamment son adaptation au cinéma se fait moins étanche. Dès lors, au-delà de leur aspect formel, quels types d'adaptation conviendraient aux contes africains pour leur diffusion filmique. Mieux, quels effets de stylisation, l'adaptation pourrait-elle produire ?

2.1. Types d'adaptation des contes africains au cinéma

Depuis des décennies, les contes, notamment de fées, ont été objet de réécriture pour le cinéma, non seulement pour distraire, mais surtout pour l'actualisation des valeurs et aussi dans un souci de conservation du patrimoine oral. Dans le cadre purement occidental, et surtout théorique, Kevin Paul Smith, parlant d'« intertextualité filmique »¹⁰⁹, s'est intéressé à des catégories d'adaptation impliquant a priori la dimension textuelle. Pour ce qui concerne l'invitation des contes africains sur la scène filmique, il sied de scruter les types proposés par le théoricien afin de percevoir leurs pertinences. Sur la base des huit (08) catégories mentionnées par Kevin Smith, nous en retiendrons cinq (05). Ce travail de réécriture filmique tient compte de la sélection du type de fable et du type de conte. L'adaptation des contes africains pourrait s'inscrire dans les catégories suivantes :

– L'adaptation du conte peut se réaliser en gardant le titre du récit. Kevin parle d'identité des titres et estime que dans ce cas « la relation est autorisée (authorized). In fine, le travail de

¹⁰⁹ L'expression est de Kevin Paul Smith, Cf. Anne Defrance, « Introduction : les contes classiques au cinéma », in *Etude sur le conte merveilleux, XVIIè-XIXè siècle*, <https://doi.org/10.4000/feeries.4981>, consulté le 13-03-2025 à 8 h 00.

relais s'effectue dans l'esprit de perpétuation du paratexte qui convoque implicitement le peuple géniteur du conte, c'est-à-dire l'Afrique. Des contes tels que « Le pagne noir », « Le champ d'igname » de Bernard Dadié (1955, 158p.), « Leuk-le-Lièvre » de Léopold Sédar Senghor et Abdoulaye Sadju (1990, 192p.), comme titres de film, plongeraient indéniablement le téléspectateur ou le cinéphile dans l'univers fictionnel africain.

– Aussi le cinéaste peut-il décider d'intégrer fidèlement la fable du conte au cinéma. Kevin estime que l'intégration (incorporation) fait du récit le contenu explicite ou implicite du film. Dans le type de relation explicite entre conte africain et cinéma, le but est de véhiculer la culture et les valeurs traditionnelles des peuples africains à travers la réalité fictionnelle. Les thématiques et les genres des contes, propres à l'Afrique, sont projetés à l'écran en gardant toute leur charge idéologique. Il s'agit d'utiliser le cinéma comme un canal de diffusion des réalités contées jadis. Le cinéma apparaît comme un moyen de relais du passé d'un peuple qui se projette dans le futur tout en gardant ses repères. Ce type d'adaptation peut être d'autant plus indiqué pour les contes à portée historique. Dans le cas de l'allusion, le conte est utilisé implicitement selon la technique de la « mise en abîme ». Le conte est utilisé à titre illustratif dans le déroulement de l'intrigue. La technique est celle d'un effet spécial, voire l'inscription d'une parenthèse. Ce modèle scriptural s'apparente au conte romanesque, passage illustratif du roman, ou à l'illusion réaliste ou théâtrale, particularité du théâtre.

– La réécriture pour le cinéma s'intéresse également à la révision (revision). Dans ce cas, la modification de l'intrigue est admise, donnant une liberté créatrice au cinéaste ou au réalisateur. Il y a, à ce niveau, une nécessité d'actualisation du contenu.

– L'écriture du scénario prend en compte la reconfiguration, portant sur l'affabulation. Ce type d'adaptation donne lieu à un nouveau conte. Le génie novateur des arts s'inscrit dans la stratégie de la modernité des contes, introduisant des indices de la réalité.

Au regard des types d'adaptation proposés par Kevin Smith, il semble que l'important n'est pas le respect fidéliste de l'hypotexte, car il y a une sorte de « trahison » liée à l'adaptation. Marc-Emmanuel Mélon affirme : « Une adaptation cinématographique, parce qu'elle visualise le texte littéraire, y introduit par la force des choses un basculement d'images à construire par le lecteur en images données toute faites au spectateur. » (Op. cit., p.5).

Il va donc sans dire que le travail d'adaptation adopte un procédé stylistique capable de convenir au public cible.

2.2. Modalités d'adaptation des contes africains ou effets de stylisation

L'adaptation va au-delà d'une appropriation de texte, car elle appelle aussi une transposition, un transfert d'une « forme artistique vers une autre »¹¹⁰, comme le signifie Marc-Emmanuel Mélon. Dans ce cas, elle procède d'une intention communicative doublée d'un effet de stylisation. Le style se conçoit ici selon l'orientation définitionnelle de Daniel Bergez et al., c'est-à-dire en tant que «travail d'écriture accompli par un écrivain, et la façon dont son expression se distingue du discours ordinaire, notamment par la recherche de l'expressivité, de la beauté. » (1994, p.198). Mieux, il est le langage préférentiel du scénariste. Dès lors, parler de modalité d'adaptation revient à s'inscrire dans une démarche normative de l'écriture de scénario prenant le conte comme texte source. Les questions nécessaires sont : quels contes pourraient être considérés comme modèles pour le cinéma et pourquoi ? Quelles techniques d'écriture conviendraient-elles ? Quel est le langage à utiliser conformément au type de public visé ?

Pour ce qui concerne la transposition des contes africains au cinéma, on pourrait dire qu'elle est encore au stade d'essai. Toutefois, cette tentative créatrice a besoin de se réaliser sur la base d'une modalité déontique. Le devoir du cinéaste est non seulement artistique, mais surtout éthique ; d'où la nécessité de se donner des critères de choix des textes à adapter. Il s'agit, pour nous, d'entreprise promotionnelle des contes africains, mais mieux d'enseignement des valeurs traditionnelles africaines. Ainsi, les thèmes doivent constituer la pesanteur principale du choix de toutes les adaptations filmiques des récits vocalisés. Pour ce faire, les thèmes comme « la faim », « le pouvoir », « la justice », « le respect », « le travail », etc. dans les contes africains tenant la narrative desdits peuples, relayée par de nombreux auteurs de contes, méritent d'être portés à l'écran.

En effet, les thématiques des contes filmiques doivent être celles qui prennent en compte les défis éducationnels auxquels l'Afrique est confrontée depuis des décennies. D'ailleurs, cette vision du monde, dans une perspective artistique, est indéniablement élective du champ théorique traditionnel de la littérature des contes, à savoir le réalisme, le structuralisme, la psychanalyse, le moralisme, le merveilleux, le fantastique.

¹¹⁰ Pour Marc-Emmanuel, le transfert peut s'observer du poème à la chanson, de l'épopée au théâtre, du roman au cinéma, du conte à la bande dessinée, etc. Cf. Paul Aron et al., *Le Dictionnaire du littéraire*, Op. cit., p.4.

Au demeurant, la réécriture du conte pour le cinéma doit tenir absolument compte de cette exigence théorique. Mieux, l'intrigue s'adapte conformément au cadre contraignant et avantageux relevant de l'expression cinématographique, à savoir « la prédominance de l'image sur la description, la simplification des caractères, la progression séquentielle » (1998, p.95). A cet effet, Claude Eterstein propose l'exemple adaptatif d'Eric Rohmer (Idem, p.96) qui « conçoit ses films comme une série de contes et de proverbes, où sont peints avec humour des personnages très concrets, mais exprimant avec une langue plus recherchée que dans la vie quotidienne réelle leurs aspirations et leurs émotions. » Toutefois, malgré l'écart empreint de procédé, le récit et la représentation filmique semblent parler le même langage. Comme le suggère Anne Defrance (Op. cit.) « La métaphore du palimpseste s'applique aux adaptations cinématographiques, car elle élargit les parcours diachroniques des œuvres à la synchronicité. »

Ainsi, un conte réaliste, pour sa réécriture, convoquera des personnages au parcours figuratif et discursif de l'humain. L'adaptation cinématographique se veut une réalité sociale affabulée et stylisée. Et puisque le conte fait du détour langagier son procédé narratif, avec des personnages animaliers, reposant sur l'anthropomorphisme, alors sa sphère d'animation serait celle du merveilleux ou du fantastique. Une telle adaptation, invitant sur scène des phénomènes irréalistes, voire surnaturelles, siérait à la catégorie des films de Disney, c'est-à-dire les dessins animés.

Aussi ce choix de procédé tient-il compte du public-cible et surtout de la stratégie commerciale du producteur. Pour ce faire, le scénario se veut un champ de séquences, riches en images et en lexèmes, voire d'idiomes référentiels à la tradition orale valorisante, dans la mesure où, il y a une relation d'hyperonymie et d'hyponymie.

3. Enjeu du passage du conte raconté à l'image

Le conte et le cinéma s'érigent en genres ludiques pour se faire plus proches des populations, dans leur diversité, afin de les enseigner. Par conséquent, au-delà de la pérennisation des valeurs traditionnelles et ancestrales, l'entreprise de transfert de l'image mentale en image animée fait du cinéma un procédé dramaturgique de promotion et de conservation desdits arts et de leurs contenus.

3.1. Promotionnalisation des arts

Les images mentales fixes, mises en scène par le génie du conteur, parviennent à l'animation grâce à la technique du cinéaste. Le conte, en tant que matériau du cinéma, ouvre la voie de l'artialité adaptative. Indubitablement, les récits vocalisés traditionnels, qui semblent perdre leur rôle de divertissement éducatif au profit des techniques nouvelles de distraction, en devenant substrat cinématographiques, se promotionnent. L'impulsion technologique, dans le domaine des arts, a favorisé la substitution progressive des différents types traditionnels de conte. Les contes, aujourd'hui, sont de moins en moins racontés et écoutés, à la lumière de la lune, autour d'un feu, d'une lumière de bougie ou d'une lampe à pétrole, dans la case familiale ou sur la place publique ; ou du moins, ce cadre est recréé au moyen du petit écran.

En Côte d'Ivoire, par exemple, l'émission télévisée de contes, intitulé « Mensonges d'un soir »¹¹¹ de Djisso Alexis, a été pendant un temps au programme. L'intérêt de l'utilisation de ce canal de communication imagée et sonore était, non seulement, d'atteindre un large public, mais surtout, de s'inscrire dans l'actualité. Dès lors, l'adaptation du conte au cinéma répond à une volonté de ciblage plus large, à la redynamisation de ces récits traditionnels, populaires et littéraires, mais mieux, à l'industrialisation de ces arts. De toute évidence, ce schéma de rapport entre littérature et cinéma, déjà existentiel, confère aussi à l'œuvre filmique son rôle de diffusion des contes.

D'ailleurs, dans une approche formaliste¹¹², Marc-Emmanuel Melon soutient que le rapprochement entre le cinéma et les récits prend en compte

d'une part, les discours de chacun sur l'autre et, d'autre part, toutes les formes de collaboration ou d'imbrication des pratiques littéraires et cinématographiques, avec tous les effets stylistiques que ces expériences impriment aux œuvres. (Op. cit., pp.91-93).

Ainsi, comme c'était le cas à sa création où l'on parlait de « l'annexion du cinéma par la littérature » (Idem, p.92) avec la production de « poème et de conte cinématographiques »¹¹³, qui s'est poursuivie avec « les romans cinématographiques »¹¹⁴, aujourd'hui encore, nous avons la réalisation des « films littéraires ». En adoptant les méthodes narratives en tant qu'origines

¹¹¹ « Mensonge d'un soir » est une émission télévisée de contes de la Radiodiffusion Télévision Ivoirienne (RTI), présentée par Djisso Alexis, tous les mardis à 20 heures 30, dans les années 1990.

¹¹² L'adjectif formaliste renvoie ici à la structure, au style, au langage des textes littéraires et du cinéma.

¹¹³ « Le poème cinématographique » produit en 1917 par Philippe Soupault, intitulé *Indifférence* ; « le conte cinématographique » a été écrit en 1919 par Jules Romains, intitulé *Donogoo-Tonka*, dont la forme scénariste lui aurait été inspiré par Blaise Cendrars. Cf. Marc-Emmanuel, Op. cit., p.92.

¹¹⁴ « Les romans cinématographiques » rappellent les écrivains américains tels que Dos Passos, Hemingway etc.

filmiques avec l'exemple adaptatif particulier du conte et notamment du conte africain, il se trouve que, non seulement, cet art traditionnel, en se promotionnant, élargit le champ d'enrichissement du septième art, en terme de contenu, de langage et de style. Désormais, le conte africain transcende son canal classique et traditionnel, c'est-à-dire celui de la communication orale, et s'ouvre au monde à travers le cinéma.

De toute évidence, la parole demeure le mode privilégié d'animation et d'exaltation des âmes, comme le montre l'enthousiasme qui habite les spectateurs au sortir des séances de conte traditionnel, confortant la position de Georges Gusdorf (1963, p.54) qui estime que « la parole est une réalité humaine telle qu'elle se fait jour dans l'expression ». Indéniablement, la parole reste le moyen promotionnel traditionnel des récits. Toutefois, dans le contexte actuel d'expansion des technologies nouvelles, et dans ce monde qui se veut planétaire, le cinéma constitue un canal indispensable pour la promotion du conte, voire de sa conservation, en tant que patrimoine immatériel.

3.2. Conservation du patrimoine culturel immatériel africain

Le conte africain, au-delà de son enjeu communicatif, demeure un creuset d'expression des modes de pensées et de transmission des valeurs culturelles des peuples qui le génèrent. Ainsi, toute initiative promotionnelle d'un tel art constitue subrepticement une stratégie pédagogique, didactique et formative qui nécessite d'être pérennisée. En effet, il est à croire que le conte doit son intemporalité et son atemporalité en partie au fait qu'

il se prête, dès l'origine, aux appropriations, circulations et passages, d'un canal de communication (oral/écrit), d'un genre et d'un auteur à l'autre, d'une époque, d'une aire géographique et d'une sphère culturelle à l'autre. (A. Defrance, Op. cit.)

Au regard de cette assertion, il est indéniable que le conte est ce genre littéraire qui possède la capacité d'adaptation, pour sa conservation et pour le maintien des valeurs qu'il enseigne. Cet art riche en valeurs culturelles, sociales, sociétales, politiques, économiques mérite d'être préservé, conservé pour être connu et pratiqué par les générations présentes et à venir. Autrement dit, l'avancée technologique, qui occupe désormais le milieu des arts, pourrait contribuer incontestablement à la redynamisation du conte et à la conservation de sa tradition jadis orale. Ainsi, la mise en images et en sons représente une opportunité pour tous ceux qui s'intéressent à cet art millénaire. D'ailleurs, le film fiction, *Djéli, conte d'aujourd'hui* de Laciné Fadika Kramo (1981, 81 mn), est une manière de faire renaître l'histoire de deux communautés, castes et griots, qui ne peuvent se marier compte tenu du sacrifice de sang qui a existé entre

elles. Le réalisateur met en relief un fait réel au moyen du cinéma, avec pour support textuel le récit. Le conte est ici une réalité historique que le cinéma, non seulement, fait connaître aux générations nouvelles, mais surtout, assure sa conservation.

Aussi la richesse intrinsèque du conte, démontrée par un contenu diversifié, permet-elle de le positionner dans le domaine du cinéma d'animation afin de le rendre accessible au plus jeune. Allouh Kouamé (2013, 65 mn), dans *Pokou, princesse Ashanti*, dévoile le parcours d'une princesse courageuse, Abla Pokou, qui fait face à de nombreux défis afin de sauver son peuple des griffes de l'ennemi et préserver son héritage. Cette réalité filmique révèle un pan narratif de l'histoire du mouvement migratoire (K. R. Allouh, 2012) du peuple akan de Côte d'Ivoire, entre la fin du XVII^{ème} et le XVIII^{ème} siècle, parti du Ghana pour cause de querelle fratricide. La mise en image du conte participe à la conservation de l'histoire, des us et coutumes et de leurs valeurs. Le cinéma, en adaptant le conte, se présente comme l'expression des légendes africaines et permet de transmettre aux générations futures les icônes de nos sociétés. Tout comme le conte, il s'adjuge cette double fonction de distraction et d'instruction. La production cinématographique, pour nous, se présente comme ce « musée virtuel », assurant le rôle de conservatoire du patrimoine immatériel africain qu'est le conte.

Souvent accompagné de chants et de proverbes, le conte peut rendre compte de toutes les situations vécues par la communauté. Cette capacité à rendre vivante notre tradition fait du conte un art qui occupe une place de choix dans la production cinématographique ivoirienne. Dans nos sociétés traditionnelles, le conte était un moyen de retrouvailles, de divertissement et d'enseignement. Toute l'actualité de la société était passée au peigne fin et autour des membres de la communauté. La parole animait et revivifiait les âmes, comme le montrait l'enthousiasme que le public-auditoire manifestait au sortir d'une séance de conte. Ainsi, Georges Gusdorf (Op. cit., p.54) estime que la parole est une réalité humaine telle qu'elle se fait jour dans l'expression. La parole est le socle du conte et par elle, le message est véhiculé. La promotion du conte se pratiquait et les âmes trouvaient un réconfort dans l'écoute. Les éléments du décor et de la culture y trouvent leur force. Ainsi, le cinéma pourrait être le support idéal pour véhiculer le patrimoine culturel africain.

Conclusion

Le conte est un genre oral, qui conformément à son caractère traditionnel, populaire, voire folklorique, privilégie la parole et l'écoute. Toutefois, bien que millénaire, il se veut atemporel et intemporel grâce à sa force d'adaptation. Il se présente comme un genre littéraire à la fois ouvert et malléable. Populaire à l'origine, il est passé très tôt à la littérature, avec un auteur et un courant, et se veut de plus en plus matériau cinématographique. Substantiellement, cette étude révèle que le conte se prête aux migrations transtextuelles et transgénériques. Aussi la conversion des récits vocalisés en images et en sons a besoin de prendre en compte les exigences des deux arts. La réécriture des contes en scénario doit adopter les théories d'adaptation existantes, des thématiques inscrites dans la vision des peuples africains comme c'était le cas pour l'adaptation des contes de fées en Occident. En effet, un conte africain, choisi selon la pertinence du thème développé pour son adaptation, tenant compte des techniques et stratégies dramaturgiques propres au récit et au cinéma, est capable de battre le record des représentations filmiques. Partant de la célébrité d'un film comme « Kirikou et la sorcière »¹¹⁵, nous pouvons dire que le conte et le cinéma constituent aujourd'hui une industrie culturelle promotionnelle des valeurs africaines. Cette volonté scientifique de rapprochement des arts, montre que la modernité peut s'inspirer de la tradition selon l'objectif à atteindre. La préservation du patrimoine culturel immatériel africain par l'entremise du cinéma fait partie des actions entreprises par le politique qui place au cœur de son schéma de promotion des arts, le conte comme une activité qui se retrouve dans le système d'enseignement.

Références Bibliographiques

ALLOUH Kouamé René (2012), *Les Populations akan de Côte d'Ivoire : Brong, Baoulé Assabou, Agni*, Paris, L'Harmattan, 188p.

ARON Paul et al. (2002), *Le Dictionnaire du littéraire*, Paris, Presses Universitaires de France, 635p.

BARTHES Roland (1973), *Le Plaisir du texte*, Paris, Les Editions du Seuil, 110p.

¹¹⁵ Ce film adapté d'un conte africain, issu du livre de François-Victor Equilbecq, a été réalisé par Michel Ocelot, en 1998. <https://www.brut.media>. Consulté le 15-08-2025, à 13h42.

- BERGEZ Daniel et al. (1994), *Vocabulaire de l'analyse littéraire*, Paris, Dunod, 232p.
- DADIE Bernard Belin (1955), *Le Pagne noir*, Paris, Présence Africaine, 158p.
- DEFRANCE Anne, « Introduction : les contes classiques au cinéma », in *Conte et cinéma*, <https://doi.org/10.4000/feeries.4981>, consulté le 13-03-2025 à 8 h 00.
- ETERSTEIN Claude (1998), *La Littérature française de A à Z*, Paris, Hatier, 481p.
- GENETTE Gérard (1982), *Palimpseste. La littérature au second degré*, Paris, Les Editions du Seuil.
- GUSDORF Georges (1968), *La Parole*, Paris, Presses Universitaires de France, 144p.
- HENault Anne (2002), *Questions de sémiotique*, Paris, Presses Universitaires de France, 758p.
- KOTCHY Barthélemy (1979), « Les sources du théâtre négro-africain », in *Revue de littérature et d'esthétique négro-africaines*, Abidjan, Nouvelles Editions Africaines, pp.91-103.
- KOUAME Abel (2013), *Pokou, princesse ashanti*, Afrkatoon, 65 min.
- KRAMO Fadika Laciné (1981), *Djéli, conte d'aujourd'hui*, Dubass production, 85 mn.
- KRISTEVA Julia (1969), *Séméiotikè : recherches pour une sémanalyse*, Paris, Les Editions du Seuil, 384p.
- PAVIS Patrice (2015), *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Armand Colin, 448p.
- SEMUIJANGA Josias (2001), « De l'africanité à la transculturalité : éléments d'une critique littéraire dépolitisée du texte », in *Etudes françaises*, pp.133-156.
- SENGHOR Léopold Sédar, SADJI Abdoulaye (1990), *La belle histoire de Leuk-le-Lièvre*, Dakar, Les Nouvelles Editions Africaines, 192p.
- TODOROV Tzvetan, BAKTINE Mikhaïl (1981), *Le Principe dialogique*, Paris, Les Editions du Seuil, 320p.
- WALTER Benjamin (2000), « Le conteur. Réflexions sur l'œuvre de Nicolas Leskov », in *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, Vol. III, pp.114-151.