



Cohérence et esthétique dans le roman “*Un masque à Berkingalar*” de Louis Kalmogo : esquisse sémio-critique

Bénéwendé Mathias NITIEMA

Enseignant-chercheur au Centre Universitaire de Dori/ Université Thomas SANKARA

Dramane KABORE

Laboratoire littérature, espaces, arts et sociétés, Université Joseph KI-ZERBO (Burkina Faso)

Résumé : La sémio-critique, développée par Algirdas Julien Greimas dans les années 1970, analyse comment les signes et les symboles transmettent des significations à travers les textes littéraires. Elle met l'accent sur la structure formelle, les motifs récurrents, et les transformations symboliques. Dans la littérature, cette approche révèle comment les signes esthétiques et symboliques enrichissent le sens des œuvres. L'article « *Cohérence et esthétique dans le roman “Un masque à Berkingalar” de Louis Kalmogo : esquisse sémio-critique* » explore les aspects sémio-critiques du roman de Louis Kalmogo pour mettre en exergue ses nuances esthétiques et narratives. Nous analysons principalement la structure narrative, les motifs récurrents dans l'œuvre, ainsi que les techniques narratives et stylistiques de l'auteur. En somme, cette étude vise à démontrer comment ces éléments contribuent à la cohérence esthétique de l'œuvre en mettant un accent particulier sur comment Kalmogo utilise les motifs récurrents pour enrichir le récit de significations symboliques. Elle révèle également l'impact des choix narratifs et stylistiques sur l'expérience esthétique du lecteur.

Mots clés : Sémio-critique 1 ; esthétique 2 ; Masque 3 ; Signe 4 ; symbole 5.

Abstract: Semiocriticism, developed by Algirdas Julien Greimas in the 1970s, analyses

how signs and symbols convey meaning through literary texts. It focuses on formal structure, recurring motifs and symbolic transformations. In literature, this approach reveals how aesthetic and symbolic signs enrich the meaning of works. This article, *Cohérence et esthétique dans le roman "Un masque à Berkingalar" de Louis Kalmogo : esquisse sémiocritique*, explores the semiocritical aspects of Louis Kalmogo's novel. It highlights its aesthetic and narrative nuances. We mainly analyse the narrative structure, the recurring motifs in the work, and the author's narrative and stylistic techniques. In short, this study aims to demonstrate how these elements contribute to the aesthetic coherence of the work, with particular emphasis on how Kalmogo uses recurring motifs to enrich the narrative with symbolic meanings. It also reveals the impact of narrative and stylistic choices on the reader's aesthetic experience.

Key words: Semiocriticism 1; aesthetics 2; Mask 3; Sign 4; symbol 5.

Digital Object Identifier (DOI): <https://doi.org/10.5281/zenodo.13345376>

1 Introduction

Le positionnement disciplinaire des études sémiotiques se distingue par sa transversalité par rapport aux autres champs du savoir. Le regard sémiotique est à la fois réflexif et critique : il développe sa propre pensée sur le signe en s'enrichissant des propositions issues d'autres disciplines. La sémio-critique, semblable à la logique, analyse les propositions et se divise en trois branches : la grammaire spéculative (classification des signes), la critique (validité des raisonnements) et la méthodeutique (rhétorique spéculative et méthode scientifique). C'est en étudiant les significations inscrites dans l'œuvre que la critique littéraire parvient à reformuler les questions originales. Mais ces significations ne sont saisissables qu'à partir de la connaissance de l'analyste. La composante esthétique de la fonction sociale de l'œuvre appréhende par sémio-critique qui permet une appropriation de la structure des signes et des systèmes de valeurs associés à ces signes ainsi que des stratégies discursives et des effets de sens produits. Alors, la sémio-critique s'intéresse aux structures profondes du discours et aux modalités par lesquelles les significations sont engendrées. Comment les signes s'interprètent-ils et construisent-ils le sens de l'œuvre ? L'étude sémio-critique permet de répondre à cette question. Elle offre une approche analytique et critique qui permet de comprendre non seulement comment une œuvre génère des significations à travers ses signes, mais aussi comment ses significations sont influencées par divers facteurs contextuels et interprétatifs ?

Cet article intitulé "*Cohérence et esthétique dans le roman 'Un masque à Berkingalar' de Louis Kalmogo : esquisse sémiocritique*", s'inscrit dans cette démarche. Il explore les aspects sémio-critiques du roman de Louis Kalmogo. Nous mettons en évidence les nuances esthétiques et narratives de l'œuvre. Nous nous concentrons principalement sur sa structure narrative, les motifs récurrents, ainsi que les techniques narratives et stylistiques employées par l'auteur.

Notre étude a pour objectif de démontrer comment ces éléments contribuent à formaliser la cohérence et l'esthétique dans l'œuvre. Nous soulignons particulièrement l'utilisation des motifs récurrents par Kalmogo pour enrichir le récit de significations symboliques. Par ailleurs, nous révélons l'impact des choix narratifs et stylistiques sur l'expérience esthétique du lecteur. Ainsi, cette analyse sémio-critique offre une perspective nouvelle et enrichissante sur le roman de Louis Kalmogo, en dévoilant les mécanismes par lesquels les éléments formels et symboliques se combinent pour créer une œuvre littéraire cohérente et esthétiquement captivante.

2 Cadre théorique

Le cadre théorique de cet article repose sur les principes fondamentaux de la sémio-critique, tels qu'élaborés par Algirdas Julien Greimas dans les années 1970. En général, la sémio-critique dans la littérature se concentre sur l'analyse des signes et des symboles pour déceler les significations qu'ils véhiculent dans les textes littéraires. Elle met en évidence la structure formelle des œuvres, les motifs récurrents et les transformations symboliques, tout en soulignant comment ces éléments contribuent à la richesse esthétique et symbolique des textes. Cette approche permet de dévoiler la profondeur des significations cachées dans les œuvres littéraires, en analysant comment les signes esthétiques et symboliques se combinent pour créer des récits construits et cohérents.

Dans notre étude du roman "*Un masque à Berkingalar*" de Louis Kalmogo, nous appliquons cette approche sémio-critique pour explorer la cohérence esthétique de l'œuvre. Nous nous intéressons particulièrement à la structure narrative, aux motifs récurrents et aux techniques narratives et stylistiques utilisées par l'auteur. Ce cadre théorique nous permet de démontrer comment ces éléments interagissent pour enrichir le récit de significations symboliques et influencer l'expérience esthétique du lecteur. Nous aborderons la sémio-critique, l'esthétique puis le rapport entre les deux notions.

2.1 Sémio-critique

La sémiotique est perçue comme une théorie de la signification, du signe et du sens. Ferdinand de Saussure la définit comme « *la science qui étudie la vie des signes au sein de la vie sociale*¹ ». La sémio-critique se veut donc une approche d'analyse littéraire qui se penche sur les signes et les systèmes de signification dans les œuvres. Elle examine comment les éléments textuels (mots, images, symboles) fonctionnent comme des signes pour produire du sens. Dans le contexte du roman, la sémio-critique analyse les interactions entre les signes et leur interprétation par les lecteurs. Elle dévoile les structures profondes de signification et les dynamiques culturelles sous-jacentes.

L'un des précurseurs de cette théorie est Charles Sanders Peirce. Les idées fondamentales de la sémiotique de Charles Sanders Peirce se trouvent principalement dans ses nombreux articles et manuscrits plutôt que dans un seul ouvrage. Ses concepts clés ont été développés tout au long de sa carrière, mais une compilation importante de ses travaux est disponible dans "*Collected Papers of Charles Sanders Peirce*", éditée par Charles Hartshorne et Paul Weiss, publiée en huit volumes entre 1931 et 1958. Charles Peirce a conçu la sémio-critique comme une théorie générale des signes, structurant la communication et la signification. Il a défini trois catégories de signes : l'icône (ressemblance avec l'objet), l'indice (connexion directe avec l'objet) et le symbole (relation conventionnelle avec l'objet). Sa triade sémio-critique inclut le signe, l'objet et l'interprétant. Il met l'accent sur le processus dynamique de la signification, reliant les signes à l'interprétation humaine. Il croit que ce qui existe "*en soi*" et "*phénoménalement*" sont liés par les signes, permettant de connaître l'un à travers l'autre. La sémio-critique peircienne voit les signes comme des véhicules de significations causales, essentiels à la science et à la philosophie. Simon Levesque citant Peirce écrit :

« La sémiotique correspond à la logique ; elle a pour tâche d'analyser logiquement des propositions. Elle repose sur trois branches : (1) une grammaire spéculative, que Peirce appelle aussi *stecheotic* ou *stoicheiology* et de laquelle procède la classification des signes ; (2) la critique, qui étudie la validité des raisonnements ; et (3) la méthodeutique, ou l'étude de la rhétorique spéculative, et incidemment de la méthode scientifique² ».

De plus, Nelson Goodman a développé sa sémio-critique dans son ouvrage "*Languages of Art: An Approach to a Theory of Symbols*". Goodman explore comment les œuvres d'art, y compris les textes littéraires, fonctionnent comme des systèmes symboliques. Sa théorie

¹Saussure Ferdinand de, 1972, *Cours de linguistique générale*, Paris, Payot, p.3.

²Levesque Simon, 2022, *Méthode critique en étude sémiotique: programme pour un laboratoire disciplinaire*, *Cygne noir revue d'exploration Sémiotique*, n°10, p.140.

examine les modes de référence et de signification, en particulier comment les symboles sont utilisés pour représenter et interpréter la réalité. La sémio-critique de Goodman met l'accent sur les processus de construction et de compréhension des symboles dans les œuvres artistiques.

Dès lors, l'investigation sémio-critique se concentre sur le monde tel qu'il est perçu par la cognition, à travers les signes qui le rendent palpable et connaissable par l'interprétation. Les signes sont des éléments du monde, et nos significations se construisent à partir des faits observés dans ce monde. Mais « *“fait”, comme “signification”, est un terme syncatégorématique ; car les faits, après tout, sont manifestement factices³* », prétend Goodman. Une nuance s'impose : la facticité, ou le caractère partiellement artéfactuel des faits, n'entame en rien la connaissance critique, pratique et vraie que ceux-ci peuvent fonder. La facticité est une donnée du signe, une composante intégrante de celui-ci en tant qu'il est saisi par un interprétant humain et à cet égard, tout signe compris dans la logique sémio-critique de Peirce est assimilable à ce qu'on appelle communément aujourd'hui un « *savoir situé* », ou du moins devrait-il être ainsi compris : sa tripartition constitutive pave la voie pour une prise en compte réflexive de la position du sujet interprétant. Ainsi, la sémio-critique ouvre la voie à une réflexion esthétique, où l'appréciation de la beauté et de l'art s'enrichit par l'analyse des signes et de leur interprétation.

2.2 Esthétique

L'esthétique dans la littérature désigne l'étude de la beauté, du style et des effets artistiques dans les œuvres littéraires. Elle se concentre sur la manière dont les auteurs utilisent le langage, les structures narratives, les images et les thèmes pour créer une expérience esthétique chez le lecteur. Cela inclut l'analyse de la forme, de l'harmonie, du rythme et de la symbolique, ainsi que la manière dont ces éléments contribuent à l'émotion, à la réflexion et au plaisir esthétique.

En littérature, l'esthétique explore comment les techniques littéraires et les choix stylistiques influencent la perception et l'interprétation de l'œuvre. Elle examine aussi comment les œuvres reflètent les valeurs culturelles et esthétiques de leur époque et comment elles peuvent provoquer une réponse émotionnelle et intellectuelle chez le lecteur. Autrement dit,

³GOODMAN Nelson, 1968, *Languages de l' art: An Approach to a Theory of Symbols*, Indianapolis: Bobbs-Merrill Co., 1968. Xii, p. 277.

comprendre l'esthétique littéraire est essentiel pour apprécier la profondeur et la richesse de la littérature, de la poésie à la prose, à travers les cultures et les époques.

Selon Gustave Lanson : « dans la lignée des grands hommes du XXe siècle, romanciers, poètes, également voués au culte de l'**idéal** et du **beau**, on a longtemps invoqué les qualités formelles, condition de la survie de l'œuvre littéraire : appartenant au domaine esthétique, produit d'un travail esthétique⁴ ». C'est ainsi que Mikhaïl Bakhtine (1978 : p.32) évoque : « la contemplation du contenu de l'activité esthétique orientée vers l'œuvre, qui constitue ensuite l'objet de l'analyse esthétique⁵ ».

Pour sa part, Jean Pierre Makouta M'Bokou estime :

« L'œuvre ne doit jamais sortir de son contexte (...) ce qui signifie qu'elle ne doit pas être abordée de l'extérieur. Ce contexte à mille facettes qui doivent être embrassées d'un seul coup de regard pour que l'œuvre livre ses secrets, pour que son message soit perçu. Il faut accepter l'idée qu'un texte doit être conçu comme un signe et le livre un code, ou un message codé. Le signe doit être interprété, le texte décodé, décrypté pour mieux permettre l'accès au message. Ce décryptage doit nécessairement passer par les mille facettes du contexte : facette géographique, historico-politique, socio-ethnologique, socioculturelle, linguistique⁶ »

J.P. Makouta codifie le message de l'écrivain. Pour lui, le roman s'insère dans un espace géographique, culturel et linguistique donné. Le contexte linguistique est le premier élément déterminant. L'écrivain africain écrit en fonction de son environnement.

Dans le roman que nous étudions "*Un masque à Berkingalar*" de Louis Kalmogo, cette assertion de Bakhtine trouve parfaitement son sens. Le roman présente une multitude de facettes qui nécessitent une vue d'ensemble pour en révéler les secrets et saisir son message. Evidemment cela nous autorise à classer Louis Kalmogo parmi les romanciers négro-africains qui « rivalisent d'ingéniosité et de créativité en recherchant de nouvelles stratégies romanesques pour créer des œuvres toujours plus originales⁷ ». Nous avons également constaté qu'il est un ardent défenseur de la riche et diverse culture africaine ainsi qu'un

⁴LANSON Gustave, 1979, *Homme et livre* cité par Sylvain AtanganaEssomba (2012), thèse de doctorat: *Esthétique romanesque de Rénéphilombe : Essai d'analyse littéraire*, Université Paris-Est, p.346.

⁵BAKHTINE Mikhaïl (1978), *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, p.32.

⁶MAKOUTA M'bokou Jean Pierre, (1980), *Introduction à la littérature noire*, Yaoundé, Editions CLE, p.17.

⁷COULIBALY Adama, 2010, *Des techniques aux stratégies d'écriture dans l'œuvre romanesque de TiernoMonénembo*, Paris, L'Harmattan, p. 7.

promoteur dévoué du dialogue entre les cultures et de la francophonie. Il a réussi à intégrer des genres oraux dans le discours romanesque. Ainsi, pour mieux comprendre la relation entre sémio-critique et esthétique, il est essentiel d'examiner comment les signes et leur interprétation contribuent à l'expérience esthétique des œuvres littéraires.

2.3 Rapport entre sémio-critique et esthétique

Le rapport entre sémio-critique et esthétique réside dans l'exploration des signes et de leur interprétation comme fondement de l'expérience esthétique des œuvres. La sémio-critique analyse comment les signes littéraires structurent le sens et influencent la perception esthétique, enrichissant ainsi notre compréhension des dimensions formelles et symboliques de la création artistique. De ce fait, l'esthétique dans le contexte africain explore l'ancrage culturel de nos sociétés. Elle s'intéresse à ce que les couleurs symbolisent, comme l'arc-en-ciel le fait. Elle fait et achève la perfection de la beauté des cultures africaines.

Nous partageons le point de vue de Joseph Paré qui souligne que « *l'une des caractéristiques fondamentales de la littérature africaine d'expression française est le biculturalisme africain et occidental. (...) L'ancrage culturel africain des œuvres négro-africaines constitue un écart important par rapport à l'écriture française*⁸ ». Il poursuit en disant : « *la notion d'ancrage culturel pratiquée de façon systématique [...] peut être une piste intéressante dans l'approche d'une stylistique et d'une critique appropriées de la littérature négro-africaine française*⁹ ». A ce propos Millogo Louis soutient qu'il s'agit plutôt d'écritures "hybrides au sens métis", car, « *nous (négro-africains francophones) sommes des métis culturels et si nous nous sentons en nègre, nous nous exprimons en français parce que le français est une langue à vocation universelle*¹⁰ ». Autrement dit, il pense que les négro-africains francophones sont des métis culturels qui s'expriment en français tout en conservant leur identité africaine. Le métis intègre harmonieusement le meilleur de ses deux sources d'origine. Ainsi, pour une approche critique opérationnelle de l'interprétation et de l'évaluation des œuvres littéraires africaines, il est indispensable et fondamental de mettre en lumière l'ancrage culturel africain face à "l'émergence de nouvelles écritures romanesques" (Confer la préface de l'Aventure ambiguë de Cheick Amidou Kane). Alain Joseph Sissao justifie cette nouvelle esthétique dans la littérature négro-africaine en ces termes : « *l'écrivain africain est avant tout héritier de deux*

⁸PARE Joseph, 1997, *Écritures et discours dans le roman africain francophone post-colonial*, Ouagadougou: Kraal, p.4.

⁹Ibid., p.4.

¹⁰MILLOGO Louis (2001), *Ancrage culturel africain d'un roman d'expression française (La langue bwamu dans Crépuscule des temps anciens du Burkina Faso)*, thèse de doctorat nouveau régime, Université de Ouagadougou (BF), p.12.

*cultures, et donc, il ne peut pas quand il crée dans les langues européennes occulter sa culture d'origine*¹¹ ».

L'approche sémio-critique de "*Un masque à Berkingalar*" de Louis Kalmogo consiste à analyser les symboles culturels et identitaires incarnés par le masque sacré. Nous nous concentrons sur l'identité et la tradition à travers la quête des personnages en lien avec ce masque. En nous appuyant sur l'approche sémio-critique de Charles Sanders Peirce, nous élucidons la symbolique du masque, considéré comme un signe complexe : icône par sa représentation visuelle, indice par son lien culturel direct, et symbole par les significations sociales et spirituelles qu'il véhicule. Cette théorie met en lumière comment les signes dans le roman peuvent contribuer à la construction de la réalité culturelle et personnelle des personnages. Par ailleurs, nous utilisons la démarche esthétique de Jean Pierre Makouta M'Bokou pour révéler les multiples facettes de l'œuvre de Louis Kalmogo.

3 Cohérence et esthétique dans le roman « *Un masque à Berkingalar* »

Dans cette partie nous nous intéressons à la couverture du roman présentant l'image du masque, au titre en couleur rouge et au contenu de l'œuvre. Tous ces éléments expriment la cohérence et l'esthétique dans l'œuvre.

3.1 L'image du masque sur la couverture

La couverture du roman présente le masque en couleur noir-blanc. Cette image incarne l'esthétique dans l'œuvre. Le masque est un signe qui symbolise la spiritualité traditionnelle africaine. Il joue un rôle important dans certains rituels et cérémonies traditionnels africains. Il représente le mythe et la communion de l'homme avec le sacré. Le masque sur la couverture reflète la tête d'une antilope à cornes en spirale. L'image décrivant les traits physiques de l'animal associés à la couleur noir-blanc participe à la formation d'une ambivalence esthétique du signe. Cette ambivalence constitutive du symbole est non seulement assumée par le *physiologos*, mais elle est même exprimée explicitement dès la page de couverture par le titre du texte, à la fois comme un principe d'interprétation et, d'une manière générale, comme la nature profonde de l'œuvre. Animal empathique, l'antilope de par ses cornes orientées vers le ciel, manifeste une connexion avec la spiritualité, selon la tradition africaine. Symbole de la résistance et du pouvoir surnaturel, elle empêche de rester prisonnier du passé.

¹¹SISSAO Alain Joseph (2010), *La littérature orale moaaga comme source d'inspiration de quelques romans burkinabè*, Université Mohammed V-Souissi, Publications Institut d'Etudes Africaines de Rabat, série thèse de doctorat (5), p.13.

Elle est le signe des changements inattendus et des occasions positives et stimulantes. Elle aide l'homme à découvrir ce qui est caché et développe chez lui, l'intuition de créer de l'abondance et la prospérité, de mieux comprendre sa place dans l'univers. Associé à la couleur noir-blanc, le masque représente une ambivalence de la spiritualité. En optique, le noir absorbe toutes les longueurs d'onde et se caractérise donc par son absence apparente de couleur, à l'inverse du blanc qui s'obtient en renvoyant toutes les longueurs d'onde qu'il absorbe à parts égales.

En Afrique, le noir est associé au deuil et à la mort. Il fait également échos à l'autorité, à l'austérité et à la rigueur. Il exprime une signification positive qui traduit la profondeur du sacré. Couleur de la nuit et du mystère, le noir est en fait une absence de couleur, alors que le blanc est la somme de toutes les couleurs. En d'autres termes, le noir nous apparaît lorsque toute lumière est piégée, absorbée par la matière. L'absence de lumière et de couleur évoque le caché, l'inconnu, l'invisible. Il est l'incarnation du non-être et de la spiritualité.

Le blanc est la couleur de la perfection spirituelle, mais aussi de la purification et du nettoyage. Il inspire, aide à trouver la paix, la vérité et l'harmonie spirituelle tout en éloignant les malédictions, grâce à ses ondes positives. Noir et blanc sont les deux seules couleurs qui forment une paire complémentaire. Dans la plupart des traditions spirituelles, le noir représente le mystère alors que le blanc est l'énergie positive. Ces deux énergies contraires mais indissociables impactent le monde. Le masque rituel et cérémoniel est une caractéristique essentielle de la culture traditionnelle et de la spiritualité des peuples africains.

3.2 Le titre « *Un masque à Berkingalar* »

Le titre « *Un masque à Berkingalar* » rend compte de l'esthétique dans l'œuvre. De l'italien « maschera », le mot « masque » est formé de radical « maska » qui veut dire « noir ». Il pourrait également venir du latin tardif « masca » signifiant « masque » et aussi « sorcier », « spectre » ou « démon ». Le terme « maskara » est très répandu dans les domaines ibéro-romans. En catalan et en portugais, « mascara » exprime « tache noire, salissure ». En ancien français « maschurer » signifie « barbouiller, noircir ». En italien, le mot « maschera » signifiant « noir » s'explique par le fait que les plus anciens déguisements consistaient simplement à se noircir le visage et parfois le corps.

Les concepts de masques occidental et traditionnel africain rendus en français par le même mot « masque » sont fondamentalement différents. Le « masque » dans la perception de la

culture française, voire occidentale renvoie à certaines notions fondamentales propres. Le masque se présente essentiellement comme un objet matériel avec lequel on dissimule le visage. Il peut être aussi une vêtue qui recouvre tout le corps à partir de la tête. Par extension de l'usage du mot, on peut concevoir le masque comme la totalité de la vêtue et de l'homme revêtu. Puisqu'il s'agit fondamentalement de se couvrir la figure, tous les objets de protection recouvrant le visage sont des masques comme le masque à gaz, le masque contre les abeilles. La fonction du masque n'est pas spirituelle. Elle est protectrice ou ludique (carnaval). Le masque peut même servir à dissimuler l'individu qui veut faire du mal. Il découle même de tout ceci une connotation péjorative du mot. Il tend à traduire l'immoralité dans bien des cas. Ainsi, on démasque les malfaiteurs, les hypocrites, les trompeurs, etc.

Les traits définitoires du masque occidental constituent la description négative du masque traditionnel africain, c'est-à-dire ce qu'il n'est pas ou ce qu'il ne peut pas se contenter d'être. Dans la tradition africaine, le masque n'est plus l'homme revêtu : c'est un objet sacré en relation avec le monde invisible. C'est un autre être doté de pouvoir divin. L'homme revêtu par un faire transformateur cognitif du masque devient un esprit qui a des fonctions hautement spirituelles, religieuses et aussi souvent esthétiques.

Le signe principal est la divinité qu'on appelle « masque » et qui s'appréhende à travers des sous signes (analysables en signes plus petits) : l'objet sculpté et peint, l'ensemble de la vêtue et l'homme revêtu, la totalité de l'être physique, iconographique, représenté et créé, l'être spirituel.

Le système graphique en rouge sur la couverture permet d'appréhender plus largement le concept de masque. Il ne s'agit donc plus d'écriture au sens ordinaire mais d'une technique esthétique, celle de l'inscription du sens. Le titre de l'œuvre en rouge est associé aux émotions fortes, quelles qu'elles soient. C'est un fait connu et désormais exploité dans certains hôpitaux : la lumière rouge accélère le rythme cardiaque. On l'associe à la violence et à la colère : c'est la couleur du sang. La couleur rouge est celle du danger, de l'excitation, mais aussi du principe vital même. Le titre en rouge est une forme d'esthétique qui renvoie à la colère des dieux contre les vivants. Le masque des habitants de Zam à Mankarga se retrouvent contre toute attente à Berkingalar. Un malheur s'abat sur Berkingalar. Les dieux s'attaquent à l'économie du pays et tourmentent la quiétude des habitants. Un conflit éclate entre Mankarga et Berkingalar. Ni les balles, ni les pièges ne peuvent l'arrêter. Le titre du roman en rouge révèle le pouvoir troublant du masque antilope à Berkingalar.

3.3 Cohérence et esthétique dans le roman

Nous partons du postulat que l'écriture est un système de signes et que le rôle de l'analyste est de démontrer l'existence de signification sous-jacente à celle-ci. Nous montrerons dans cette partie comment le système est construit, ce qui signifie qu'il faut dégager les éléments/signes qui, de par leur disposition/organisation permettent de soutenir qu'il y a une structure cohérente rendant compte de l'esthétique dans l'œuvre.

3.3.1 Organisation du système graphique

Le système graphique fait partie des différentes modalités qui rendent compte de l'écriture dans le roman. Il permet la rupture épistémologique, en changeant notamment l'approche du concept d'écriture, qui peut s'entendre comme « inscription du sens » englobant tous les systèmes d'écrit : le mot masque est associé à des figures et à des thèmes. Cette prise en compte du fait littéraire vient renforcer les codes de lecture, ceux privilégiant la linéarité comme moyen d'accéder au sens. Dans le roman, le masque est associé aux figures suivantes : « antilope », « cérémonie » à la page 13 ; « symbole du peuple », « cadeau du ciel » à la page 22 ; « masque sacré des ancêtres » à la page 25 ; « *sacrifices de coq et de bouc* » ; « *sang* », « *bière de mil* », « *offrande* » à la page 26. Ces énoncés figuratifs combinent des énoncés thématiques dans la réalisation du système graphique. A la page 25, faisant référence au masque, nous notons les énoncés thématiques suivants : « *Si tu nous couvres de bénédictions, si nos voisins nous envient à cause de notre prospérité, nous te rendrons tes bienfaits en te traitant dignement. Mais si un être vivant, issu de mon sang ou allié venait à franchir la mort à cause d'une exigence venant de toi, alors je saurai franchir la mort à mon tour, mon destin étant lié au tien* », à la page 25.

Ces énoncés ci-dessus performent le sacré dans le masque. Comme nous le savons, le sacré est cet univers saturé d'êtres et de puissances. Il se manifeste toujours à travers quelque chose. Il apparaît dans des objets, des mythes ou des symboles, mais jamais tout entier et d'une façon immédiate dans sa totalité. Il est encore et toujours « à venir ». Le sacré est insaisissable, dans le sens où nous ne savons jamais ce à quoi il est consacré. Il peut prendre toutes les formes ou changer complètement de nature d'un instant à l'autre. Qualitativement supérieur et différent de ce à travers quoi il s'exprime, il ne se laisse jamais réduire à ses manifestations. C'est dans ce sens qu'il est le « Tout-Autre » qui se manifeste dans l'horizon phénoménologique de l'être. L'absolu étant infini, il est incarné en partie dans l'objet qu'il consacre. Bien que le

masque reste et s'affirme pour lui-même, il renvoie toujours simultanément au-delà de lui-même. Il signifie aussi toujours quelque chose « d'autre ». Nous pouvons donc le concevoir comme un symbole tant qu'il nous permet de communier avec le monde spirituel. Il devient comme un médiateur entre les deux plans de réalité : le monde visible et celui invisible. Le masque en tant que symbole est le lieu d'une communication qui empêche le divin de rester séparé de l'homme et l'homme d'être replié sur lui-même. Lorsqu'un objet est sacralisé, il devient alors un signe, car il est perçu comme « incarnant » ou « révélant » une réalité transcendante.

C'est dans cette optique que le roman « *Un masque à Berkingalar* » va s'imposer comme un élément déterminant dans la pratique d'écriture où on établit alors une relation parfaite entre énoncés figuratifs et énoncés thématiques, entre le visible et l'invisible, entre le connu et l'inconnu.

3.3.2 Organisation grammaticale des phrases

Nous attestons l'existence d'une grammaire au regard de la disposition des phrases exprimant la particularité du masque. L'auteur fait ressortir des mécanismes de construction mettant en exergue les attributs de l'objet sacré. A la page 22, nous notons une cohérence esthétique traduite par une alternance des phrases affirmatives versus négatives. Les passages suivants sont illustratifs : « *Le masque de Zam n'était pas né du désir d'un artiste. Il n'était pas le résultat d'un amas de fibres de baobab ou de quelques produits synthétiques. C'était le symbole d'un peuple, la protection d'un clan. Il leur avait été offert par le ciel et nul n'était capable de parler avec certitude de ses premières origines* », (page 22).

Dans le paragraphe ci-dessus, nous relevons deux phrases négatives suivies de deux autres à la forme affirmative. Les deux formes au lieu de s'opposer participent à rendre compte du caractère spécifique de l'objet sacré.

A la page 102, nous notons les effets néfastes du masque à Berkingalar au deuxième paragraphe : « *Le masque antilope ne resta pas longtemps inactif. Il se rendit sur l'autoroute du sud où il détraqua tous les systèmes de contrôle. Les péages ne marchaient plus, ainsi que les feux de signalisation. Les barrières s'étant levées, la voie était libre, et tous les automobilistes qui faisaient la queue passèrent sans rien payer* ». Dans cet exemple également, les phrases négatives et affirmatives mettent en évidence le pouvoir néfaste du masque sur l'économie de Berkingalar.

A la page 94, nous constatons une abondance de phrases négatives exprimant la différence entre Berkingalar et Mankarga : « *Qu'est-ce qui faisait donc que Berkingalar était différent de Mankarga ? C'était simplement que des valeurs ou celles admises comme telles avaient disparu à Berkingalar. La famille étant réduite au minimum, il n'y avait à vrai dire plus d'ethnies, plus de solidarité, ni de sentiments collectifs en dehors de ceux inspirés par la loi. Il paraît qu'on ne donne plus à manger à un malheureux en dehors des structures officielles adéquates* ».

Ces signes organisés en textes sont des formes d'écriture pour rendre compte de la réalité dans le roman. Nous soulignons une forme d'esthétique construite autour de l'écriture, notamment l'alternance des phrases affirmatives/négatives. Au point suivant, nous développerons la dichotomie entre écriture et oralité.

3.3.3 La dichotomie écriture/oralité

Le projet de valoriser les systèmes graphiques présents dans le roman se traduit par une approche minimaliste de l'écriture. Une oralité se construit et s'articule autour d'une série de stratégies narratives qui à la citation pure et simple, préfère différentes procédures comme l'interférence, le calque structural, la surcharge burlesque, la théâtralisation, le recours au code de l'énigme et du merveilleux, la charge sémantique des patronymes africains. Les passages suivants sont illustratifs : « *A coup de billet de banque, monsieur Cartouche convainc Titenga de l'introduire auprès des anciens de Zam* » ; « *Au hasard des rencontres, monsieur Cartouche lia amitié avec Titenga* », à la page 13 ; les toponymes comme « *Zam* », « *Mankarga* », « *Zanga* », « *Berkingalar* » et les patronymes comme « *Bila* », « *Titenga* », « *Koudbi* », « *Tiibo* » des extraits du roman, participent à cette nature.

Toutefois, il ne s'est pas agi de nier l'apport du fait colonial dans la vulgarisation de l'écriture parce que l'on pourrait reconnaître qu'une telle entreprise a également permis de transcrire certaines langues africaines. C'est grâce à l'écriture héritée, en partie, qu'aujourd'hui le roman africain s'est développé et permet aux auteurs d'implémenter leurs langues et leur culture. Conscients de la pensée de la totalité dans leur univers, les écrivains conçoivent des systèmes d'écriture qui pourraient traduire au mieux l'essence de l'objet ou de l'idée représentée et sans doute la raison pour laquelle on verra que les écritures traditionnelles s'éloignent des règles de l'écriture alphabétique principalement la séparation conventionnelle entre le signe et son référent (arbitraire du signe).

L'oralité joue un rôle fondamental dans la littérature africaine, et ce, à plusieurs niveaux. Dans le roman africain, elle se manifeste de manière complexe influençant tant la forme que le contenu des œuvres. Elle est un vecteur essentiel pour la préservation et la transmission des traditions, des croyances, et des histoires africaines. Le roman « *Un masque à Berkingalar* » intègre des éléments de la tradition orale, tels que les chants, les proverbes, et les formules rituelles. Ces éléments apportent une profondeur culturelle et historique aux récits écrits, créant un lien entre le passé oral et le présent écrit.

Les structures narratives du roman reflètent des techniques orales. Les récits sont linéaires mais avec des digressions et des répétitions qui rappellent la manière dont les histoires sont racontées oralement. La voix narrative imite le style des conteurs traditionnels, avec des interventions directes du narrateur et des dialogues vivants. Le style linguistique est fortement influencé par les langues locales et les formes orales. L'auteur incorpore des expressions idiomatiques, des rythmes, et des structures linguistiques qui sont caractéristiques de la langue parlée. Cela donne au texte une musicalité et une vivacité qui évoquent l'expérience orale. Les dialogues dans le roman reflètent la richesse des échanges oraux dans les sociétés africaines. Ils sont utilisés pour exprimer des pensées et des émotions, et pour mettre en lumière les dynamiques sociales et culturelles de la communauté. Les personnages, dans le roman, s'expriment de manière vivante et expressive, ce qui est un reflet de la manière dont les gens parlent dans les contextes oraux. Cette expressivité permet de donner une voix aux expériences et aux perspectives des personnages de manière engageante.

4 Conclusion

En somme, les signes inscrits sur le masque dans le roman relèvent donc à la fois de la cohérence et de l'esthétique parce que le système des valeurs fondées sur l'objet est ce qui va permettre aux africains de vivre en harmonie tout en respectant le rôle assigné à chaque groupe. La sémiotique permet une prise en compte du support dans la compréhension du sens. En effet, nous avons pu constater que le roman est perçu comme un condensé d'éléments d'esthétique dans l'inscription du sens. Le masque est indissociable des figures et des thèmes qui l'accompagnent et qui lui donnent vie. Tous ces aspects démontrent le caractère pluri-code de cette écriture. Il y a une circulation de cohérence et de signes analysables à travers la critique littéraire. L'écriture du masque se pose comme tout autre phénomène graphique qui a vocation d'inscrire le sens à des fins de communication, de conservation de la pensée

collective. Elle porte la mémoire du peuple au-delà du temps et est à ce titre, une configuration culturelle et sociale des peuples africains.

REFERENCES

- [1] BAKHTINE Mikhaïl, (1978), *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 490 p.
- [2] COULIBALY Adama, (2010), *Des techniques aux stratégies d'écriture dans l'œuvre romanesque de Tierno Monémbo*, Paris, L'Harmattan, 284p.
- [3] GOODMAN Nelson, (1968), *Languages de l' art: An Approach to a Theory of Symbols*, Indianapolis: Bobbs-Merrill Co., 1968. Xii, 277 p.
- [4] KALMOGO Louis, (2008), *Un masque à Berkingalar (Roman)*, Paris, L'Harmattan, 120 p.
- [5] LANSON Gustave, (1979), *Homme et livre* cité par Sylvain Atangana Essomba (2012), thèse de doctorat: *Esthétique romanesque de René philombe : Essai d'analyse littéraire*, Université Paris-Est, p.346.
- [6] LEVESQUE Simon, (2022), « Méthode critique en études sémiotiques : programme pour un laboratoire disciplinaire », *Cygne noir, Revue d'exploration sémiotique*, n°10 pp.136-169, <https://id.erudit.org/iderudit/1100685ar>, article consulté le 26 -06-2024 à 8h 05 mn.
- [7] MAKOUTA M'boukou Jean Pierre, (1980), *Introduction à la littérature noire*, Yaoundé, Editions CLE.
- [8] MILLOGO Louis, (2001), *Ancrage culturel africaine d'un roman d'expression française (La langue bwamu dans Crépuscule des temps anciens du Burkinabé Nazi Boni*, thèse de doctorat nouveau régime, Université de Ouagadougou (BF).
- [9] PARE Joseph, (1997), *Ecritures et discours dans le roman africain francophone post-colonial*, Ouagadougou: Kraal, 218p.
- [10] SISSAO Alain Joseph, (2010), *La littérature orale moaaga comme source d'inspiration de quelques romans burkinabè*, Université Mohammed V-Souissi, Publications Institut d'Etudes Africaines de Rabat, série thèse de doctorat (5),471p.
- [11] SAUSSURE, Ferdinand de, (1972), *Cours de linguistique générale*, Paris, Payot.