

Print ISSN: 2617-4766

E-ISSN: 2617-4774

Đamá Nínau

REVUE INTERDISCIPLINAIRE
LETTRES, ARTS ET SCIENCES HUMAINES



Revue trimestrielle - N° 17, MARS 2025

REVUE TRIMESTRIELLE - N° 17 Đamá Nínau | 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



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 aiguisé 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

Directeur de rédaction :

SILUE Lèfara (Maître de Conférences), Université Félix Houphouët Boigny

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.

Comité de rédaction

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

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.

-**Bibliographie** (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 », *Diogenes*, 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

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. Les frais d'instruction de l'article sont de **20000f** payables immédiatement au moment de l'envoi de l'article. À l'issue de l'instruction, si l'article est retenu, l'auteur paie les frais d'insertion qui s'élèvent à **30.000f**. Les frais d'instruction et d'insertion s'élèvent donc à **50.000f** payables par transfert, frais de

transfert y compris. 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. 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 ou visitez le site de la revue : www.revuedamaninao.net.

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 aiguisé 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. **DIDACTIQUE DE L'ELOGE DANS L'ENSEIGNEMENT SECONDAIRE TCHADIEN ET SON IMPACT SUR LE DEVELOPPEMENT DES COMPETENCES ARGUMENTATIVES/EXPRESSIVES DES ELEVES p. 9-25**
HINFIENE Kebkiba, Université de Pala (Tchad)
DAGUE Abraham, Cabinet d'Études (Tchad)
2. **LES RADIODIFFUSIONS LOCALES ET LA GOUVERNANCE CLIMATIQUE DURABLE AU TOGO ----- p. 26-42**
GNASSEMBE Adri Dibaba M., Université de Lomé (Togo)
NAPO Gbati, Université de Lomé (Togo)
DJANGBEDJA Minkilabe, Université de Lomé (Togo)
3. **LA BATAILLE DU LOKLIN ET LA MISE EN SERVITUDE DES VAINCUS DANS LE TAKPININ (AU NORD DE LA CÔTE D'IVOIRE) (1890-1914)----- p. 43-64**
VIDO Agossou Arthur, Université d'Abomey-Calavi (Bénin)
COULIBALY Dognima Lassina, Université Félix Houphouët-Boigny (Côte d'Ivoire)
4. **DE L'HISTORIQUE DANS LE ROMANESQUE : L'EXEMPLE DE ROMOLA, OU LE REVE INACHEVÉ DE GEORGE ELIOT ----- p. 65-79**
IBOURAHIMA BORO Alidou Razakou, Université de Parakou (Bénin)
SEGUEDEME Hergie Alexis, Université d'Abomey-Calavi (Bénin)
5. **ACCES A L'EDUCATION PRESCOLAIRE CHEZ LES ENFANTS EN MILIEU RURAL AU MALI : DEFIS ET ENJEUX ----- p. 80-95**
Dr Bassy KANOUTE, Université des Sciences Sociales et de Gestion de Bamako (USSGB) (Mali)
6. **MUTATIONS SOCIO-SPATIALES ET ENVIRONNEMENTALES DANS LA COMMUNE DE BONDOUKOU (NORD-EST, CÔTE D'IVOIRE): UNE ENTORSE AU DÉVELOPPEMENT DURABLE-----p. 96-115**
DIARRASSOUBA Bazoumana, Université Alassane Ouattara (Côte d'Ivoire)
SECREDOU Kouakou Kra Romaric, Université Alassane Ouattara (Côte d'Ivoire)

- 7. MECANISMES SOCIOCOGNITIFS DE L'ORIENTATION
PROFESSIONNELLE ET RECHERCHE D'EMPLOI DES DIPLOMES DE
L'UNIVERSITE DE DOUALA ----- p. 116-137**
DOUANLA Djiala Adéline Merlyne, Université de Douala, (Cameroun)
COMMANDE Bayaba Schadrac, Université de Douala, (Cameroun)
- 8. ANÁLISIS SEMÁNTICO-PRAGMÁTICO DE LA PALABRA «PERDÓN» EN
BAOULÉ, LENGUA KWA DE COSTA DE MARFIL ----- p.138-151**
KOUAME Fréjuss Yafessou, Université Alassane Ouattara de Bouaké (Côte
d'Ivoire)
- 9. DETERMINANTS ET EFFETS DU PARRAINAGE SUR LES
PERFORMANCES SCOLAIRES DES ECOLIERS DES COMMUNAUTES
AGRO-PASTORALES DE NIKKI AU NORD-BENIN ----- p. 152-179**
DJOHY Georges, Université de Parakou (Bénin)
- 10. PESANTEURS SOCIOCULTURELLES ET FREQUENTATION DES
MUSEES EN CÔTE D'IVOIRE : CAS DU MUSEE DES CIVILISATIONS DE
CÔTE D'IVOIRE ----- p. 180-195**
OUATTARA Gnouobere Affou, Institut National Supérieur des Arts et de
l'Action Culturelle (INSAAC), (Côte d'Ivoire)
DALLY Jean François, Institut National Supérieur des Arts et de l'Action
Culturelle (INSAAC), (Côte d'Ivoire)
- 11. INVESTIGATING THE CAUSES AND MANAGEMENT OF INDISCIPLINE ACTS
AMONG SECONDARY SCHOOL STUDENTS IN BENIN: A CASE STUDY OF CEG
TANKPÈ AND CEG HOUÈTO IN ABOMEY-CALAVI ----- p. 196-215**
SAKPOLIBA Goudjinou Innocent, Université d'Abomey-Calavi (Bénin)
EZIN Ohô Emmanuel, Université d'Abomey-Calavi (Bénin)
- 12. COMMUNICATION CITOYENNE ET GESTION DURABLE DES
INFRASTRUCTURES ROUTIÈRES ET D'ASSAINISSEMENT EN CÔTE
D'IVOIRE : CAS DE LA VILLE DE BOUAKÉ ----- p. 216-237**
KPANGBA Boni Hyacinthe, Université Alassane Ouattara (Côte d'Ivoire)
KOFFI Yao Maurice, Université Alassane Ouattara (Côte d'Ivoire)
KODJO Béné Marie-Ange Christel, Université Alassane Ouattara (Côte
d'Ivoire)

13. **LES FESTIVALS : OUTIL DE VALORISATION DU PATRIMOINE ET D'ATTRACTIVITE TOURISTIQUE DANS DISTRICT AUTONÔME DES MONTAGNES (CÔTE D'IVOIRE)**----- p. 238-252
OUATTARA Djamanatigui, Université de San Pedro (Côte d'Ivoire)
14. **CARACTERISTIQUES SOCIODEMOGRAPHIQUES ET TRAITS DE PERSONNALITE DES ADOLESCENTS SOUFFRANT DU TROUBLE DU JEU VIDEO A LOME AU TOGO** ----- p. 253-270
DEKPO-KPONKOU Josiane A., Université de Lomé (Togo)
BAWA Ibn Habib, Université de Lomé (Togo)
KPASSAGOU L. Bassantéa, Université de Lomé (Togo)
15. **ANALYSE SEMIOTIQUE DU LOGO DE L'ALLIANCE DES ETATS DU SAHEL (AES)**----- p. 271-292
BEREMWIDOUYOU Issouf, Université Joseph KI-ZERBO (Burkina Faso)
16. **INTERNET COULLISSE DE L'ANONYMAT : LES STRATEGIES POUR S'EXPRIMER LIBREMENT** ----- p. 293-308
MBONDZI Jeannette Yolande, Université Omar Bongo (Gabon)
17. **FROM SELFHOOD TO SURVIVAL: POSTCOLONIAL REFLECTIONS ON PAUL LAURENCE DUNBAR'S "WE WEAR THE MASK"** ----- p. 309-322
BEGEDOU Komi, Université de Lomé (Togo)
18. **DE L'ECRITURE POSTCOLONIALE DANS L'ŒUVRE DE MOHAMMED DIB : POUR UNE SUBVERSION DES SCHEMES NARRATIFS**----- p. 323-341
DOUKOURE Madja Odile, Université Alassane Ouattara (Côte d'Ivoire)
19. **LE FESTIVAL SAINT PIERRE DE SAN PEDRO : ENTRE VALORISATION TOURISTIQUE ET VOLONTE DE CONJURATION DE LA « MALEDICTION » DU PROPHETE HARRIS** ----- p. 342-364
YEO Mamadou, Université Polytechnique de San Pedro (Côte d'Ivoire)
SAGNON Ibrahima, Université Polytechnique de San Pedro (Côte d'Ivoire)
OUATTARA Aboubacar Adama, Université Polytechnique de San Pedro (Côte d'Ivoire)
20. **LA CRISE DU DIALOGUE ET DES REPLIQUES DANS LE THEATRE CONTEMPORAIN : L'EXEMPLE DE LA REINE ET LA MONTAGNE DE MAURICE BANDAMA ET DE RAMSES II, LE NEGRE DE THIAM**
ABDOUL KARIM ----- p. 365-381

- BOMBOH BOMBOH** Maxime, Ecole supérieure de théâtre, cinéma et l'audio-visuel, (Côte d'Ivoire)
- 21. LA CHUTE DE MOUAMMAR KADHAFI ET L'EXPANSION DU TERRORISME EN AFRIQUE DE L'OUEST (2011-2023)----- p. 382-401**
SILUE Nahoua Karim, Université Alassane Ouattara (Côte d'Ivoire)
- 22. L'IMMIGRATION DANS *DESTIN DE CLANDESTINS : JEUX ET ENJEUX D'UNE HYBRIDITE SPECIFIQUE* ----- p. 402-418**
KANON Nancy Mireille, Université Alassane Ouattara (Côte d'Ivoire)
- 23. LA POÉTISATION DU SILENCE CHEZ MICHEL DEGUY OU LA FABRIQUE D'UNE SIGNIFIANCE DU VIDE DANS DONNANT DONNANT ----- p. 419-436**
KOUASSI Oswald Hermann, Université Alassane Ouattara (Côte d'Ivoire)
- 24. CIRCUITS DE DISTRIBUTION DE POISSONS PAR LES FEMMES A N'DJAMENA (TCHAD)----- p. 437-458**
MAHAMAT Bello Yaro, Université de N'Djaména (Tchad)
Dr MADJIGOTO Robert, Université de N'Djaména (Tchad)
- 25. LE TOHOUROU BÉTÉ : ENTRE MUSICALITÉ ET THÉÂTRALITÉ----- p. 459-476**
MABA Tagbo Victo, Institut National Supérieur des Arts et de l'Action Culturelle (INSAAC), (Côte d'Ivoire)
ATTOUNGBRÉ Kouadio Félix, Institut National Supérieur des Arts et de l'Action Culturelle (INSAAC), (Côte d'Ivoire)
- 26. LA BIOÉTHIQUE Á L'EPREUVE DE L'INTELLIGENCE ARTIFICIELLE EN AFRIQUE ? ----- p. 477-493**
TANOH Yoman Alexandre, Université Alassane Ouattara (Côte d'Ivoire)
- 27. INFLUENCE DES STRATEGIES D'APPRENTISSAGE DES ELEVES ATTEINTS DE HANDICAP MOTEUR SUR LES PERFORMANCES SCOLAIRES : CAS DES ELEVES DE 3^E INSCRITS AU COLLEGE BESSIEUX DE LIBREVILLE-GABON ----- p. 494-510**
YEKE PENDI Ulrich Ariel, Université Omar Bongo (Gabon)
NTSAME MBA Flora, Université Omar Bongo (Gabon)
BOULINGUI Ninon-Léa, Université Omar Bongo (Gabon)

- 28. LE CORPS HUMAIN : UN MYSTÈRE CACHÉ DE L'ÉTERNITÉ -- p. 511-526**
VAÏDJIKÉ Dieudonné, Université de N'Djamena (Tchad)
VOUNSOUNA Thomas Henri, Université de N'Djamena (Tchad)
- 29. DU ROMAN AFRICAÏN FRANCOPHONE COLONIAL AU ROMAN AFRICAÏN FRANCOPHONE POSTCOLONIAL : LES TRAJECTOIRES D'UN GENRE (DÉS)OCCIDENTALISÉ ----- p. 527-545**
GNAGNON Wonouvo Kossi, Université de Lomé (Togo)
- 30. CAMEL DE HENRI DUPARC, UN SYSTEME METAPHORIQUE PROLEPTIQUE----- p. 546-564**
N'DRI Yao, Université Félix Houphouët-Boigny, (Côte d'Ivoire)
OUE Gonseu Casimir, Institut National Supérieur des Arts et de l'Action Culturelle (Côte d'Ivoire)
- 31. LA DIALECTIQUE DANS LA PAROLE LIBATOIRE CHEZ LES BAOLÉ : TYPOLOGIE, FONCTIONNALITÉ ET IDÉOLOGIE ----- p. 565-582**
N'GORAN Kouassi Honoré, Université Alassane Ouattara (Côte d'Ivoire)
- 32. PERCEPTIONS PSYCHOSOCIOLOGIQUES DE L'UNIFORME SCOLAIRE CHEZ LES ELEVES DU DISTRICT D'ABIDJAN ----- p. 583-600**
N'CHO Yéby Ignace, Institut National Supérieur des Arts et de l'Action Culturelle (Côte d'Ivoire)
NYWLE Tintéou Olivier, Ecole Normale Supérieure (ENS), (Côte d'Ivoire)
- 33. MUSEES ET IDENTITE NATIONALE : LE CAS DU BENIN ----- p. 601-621**
KODOWOU Dodji Yohanès, Université de Lomé (Togo)
TANAÏ Aboubakar, Université de Lomé (Togo)

**CARAMEL DE HENRI DUPARC, UN SYSTEME METAPHORIQUE
PROLEPTIQUE**

Yao N'DRI

Université Félix Houphouët-Boigny

ndri_y@yahoo.fr

&

Gonseu Casimir OUE

Institut National Supérieur des Arts et de l'Action Culturelle

avecasimir@yahoo.fr

Résumé : *Caramel*, œuvre filmique de Henri Duparc est un véritable laboratoire d'expérimentation de la métaphore cinématographique. Dans cette fiction, le cinéaste y construit des analogies filmiques à travers les ressources visuelles et sonores du langage cinématographique. Ses personnages sylleptiques comme Caramel, Fred et Maria, mi dieux, mi-hommes, se meuvent dans des espace-temps quotidiens sanctuarisés, en permettant au spectateur de franchir, subtilement, le mur qui sépare les vivants et les morts. Ainsi, à travers la sémio-pragmatique, cette étude vise à mettre en relief les procédés cinématographiques mis en jeu pour certainement favoriser l'émergence d'un nouveau cinéma symboliste à l'ivoirienne.

Mots clés : *Caramel*, Fiction, métaphore cinématographique, nouveau cinéma, symbolisme

Caramel by Henri Duparc, a proleptic metaphorical system

Abstract : *Caramel*, a film work by Henri Duparc, is a laboratory for experimenting with true cinematographic metaphor. In this fiction, the filmmaker constructs filmic analogies through the visual and sound resources of cinematographic language. His sylleptic characters like Caramel, Fred and Maria, half gods, half men, move in sanctified daily space-times, allowing the viewer to subtly cross the wall that separates the living and the dead. Thus, through semiopragmatics, this study aims to highlight the cinematographic processes involved to certainly promote the emergence of a new Ivorian symbolist cinema.

Keywords: *Caramel*, Fiction, cinematic metaphor, new cinema, symbolism

Introduction

Considéré comme un moyen technique d'enregistrement et de projection d'images en mouvement de réalités existantes ou construites au début par les frères Lumière, le cinéma a progressivement revêtu le manteau d'art, doté d'un langage et

d'une grammaire. En tant qu'Art, le cinéma trouve son fondement dans la fabrication d'œuvres documentaires ou de fictions qui privilégient la dimension esthétique de son être. Dans cette perspective, Henri Duparc, membre du trio des débuts du cinéma ivoirien (Victor Bachy, 1983, p. 43), s'inscrivant dans la droite ligne de cette acception du cinéma, a fait de son long métrage *Caramel* un laboratoire d'expérimentation de la métaphore cinématographique.

La métaphore cinématographique est définie par Jacques Gerstenkorn (1995, p. 8) comme un exercice rhétorique. En ce sens, il écrit que :

Au seuil de cette étude rhétorique, il me paraît préférable de prévenir les malentendus : le terme métaphore qui figure en couverture est trompeur...à plus d'un titre. Tout mon propos, s'agissant des films de fiction, vise précisément à substituer à cette figure emblématique, devenue au fil des siècles la star des traités de rhétorique, l'idée d'un champ métaphorique comme on parle de champ magnétique, autrement dit d'un ensemble d'opération aimantées par un principe commun : le travail de ressemblance. Il ne s'agit pas pour autant de proscrire la métaphore, mais de proposer d'en circonscrire l'usage (...) à type d'analogies filmiques.

Cette définition loin d'être prescriptive, décrit plutôt l'atmosphère ou l'ambiance dans laquelle la métaphore cinématographique se formalise.

A côté de lui, Marcel Martin (1992) s'engage prudemment aussi dans une explication cohérente de ce qu'est la métaphore cinématographique. Il prévient que toute réalité, évènement ou geste au cinéma, est symbole ou plus exactement signe à quelque degré que ce soit. D'ailleurs, la signification d'une image, qu'elle soit iconique, indicielle ou sonore, dépend beaucoup de sa confrontation avec les voisines. A la suite de cette précaution épistémologique, il déclare enfin que : « J'appelle métaphore la juxtaposition par le moyen du montage de deux images dont la confrontation doit produire dans l'esprit du spectateur un choc psychologique dont le but est de faciliter la perception et l'assimilation d'une idée que le réalisateur veut exprimer par le film » (Marcel Martin, 1992, pp. 104-105). Contrairement à Jacques

Gerstenkorn, Marcel Martin décrit non seulement ce qu'est concrètement la métaphore cinématographique, mais en plus, prescrit fermement ce qu'elle est, à savoir un processus analogique et de rapprochement entre donnés matériels et donnés cognitifs.

Ainsi, Henri Duparc, suffisamment imprégné de cette approche à la fois conceptuelle et pragmatique de la métaphore cinématographique, en développe plusieurs aspects dans *Caramel*, un film dont le titre éponyme évocateur, puissamment imagé, annonce tout le système symbolique exploré par le cinéaste. Dans cette fiction longue de 88 minutes, sortie en 2005, perçue comme son testament, il est question d'une jeune fille de 25 ans, Sonia, appelée affectueusement « Caramel » par son défunt père, qui perd la vie brutalement, percutée par un chauffard après avoir rencontré le grand amour de manière inespérée. Mais, ce décès brutal ne l'empêchera pas d'honorer le rendez-vous nuptial avec son prince charmant, Fred, un jeune homme de 32 ans, célibataire endurci, gérant d'une salle de cinéma en difficulté. Cependant, elle disparaîtra étonnamment à travers la porte close de la chambre d'hôtel à l'insu de ce dernier, épuisé et endormi après leurs ébats sexuels. Le mystère de cette union hallucinante, sera découvert par Maria, la grande sœur de Fred, qui s'était installée chez lui pour 15 jours, pour lui trouver une femme. Tétanisée par cette découverte, elle retourne d'où elle est venue comme un zombie.

Il apparaît clairement dans cette fiction que le cinéaste propose un mélange du naturel au surnaturel en créant un univers symbolique, où les morts et les vivants peuvent se rencontrer et partager des expériences communes. Cette démarche cinématographique s'inscrivant judicieusement dans les définitions que donnent Marcel Martin et Jacques Gerstenkorn de la métaphore cinématographique, à savoir le « montage » et la « confrontation » d'images et de sons, afin de produire dans l'esprit du spectateur un choc psychologique, il en découle les interrogations qui suivent : Comment fonctionne le pôle métaphorique du langage cinématographique dans cette œuvre filmique hautement mystérieuse ? Pourquoi une telle empreinte filmique spiritualiste à une œuvre pourtant si proche du vécu quotidien ?

L'objectif de cette étude est de dévoiler le fonctionnement de la métaphore cinématographique dans *Caramel*. Dans cette logique, la méthode sémiopragmatique cinématographique s'impose comme le chemin à suivre pour dévoiler les ressorts de son exploration par Henri Duparc dans cette fiction. Cette méthode consiste, selon Francesco Casetti (1999, p 176), André Gardies et Jean Bessalel (1992, pp. 170-171) à mettre l'accent, aussi bien sur le texte filmique et ses propres dynamiques, que sur la signification de ses éléments substantiels en contexte.

A cet effet, cette analyse s'articulera en deux parties. Au premier abord, elle examinera comment les phénomènes visuels et sonores cinématographiques construisent un réseau de représentations métaphoriques proches des réalités quotidiennes. En second lieu, il s'agira de mettre en évidence les références conceptuelles auxquelles ces représentations conduisent, tout en dévoilant la nature de la nouvelle tendance cinématographique sous-jacente envisagée par Henri Duparc.

1- Les phénomènes cinématographiques visuels et sonores, une tentative de reproduction d'un réel en réseau

Caramel est une œuvre cinématographique quasi réaliste. Elle montre des lieux et des moments familiers au spectateur. Ainsi, bien que ces milieux et ce temps *afilmiques* soient rendus *profilmiques*, ils demeurent des réalités vérifiables dans le quotidien de spectateurs ayant vécu dans le cadre spatio-temporel exploité dans et pour la production de ce film. Selon André Gardies et Jean Bessalel (1992, pp. 19-20), l'on peut qualifier d'*afilmique*, soit la réalité dans son ensemble, soit de manière plus restrictive ce que la caméra peut enregistrer sans mise en scène. En revanche, le *profilmique* désigne tout ce qui figure devant la caméra et qui a été mis en scène afin d'être filmé (Vincent Pinel et Christophe Pinel, 2016, p. 230). Le « transport » (Jacques Gerstenkorn, 1995, p. 127) de ces éléments de l'existence quotidienne vers le monde artificiel de l'univers filmique, constitue effectivement les prémices du procès métaphorique dans *Caramel*. Ainsi, le cinéaste va donc bâtir un réseau du réel, à partir des éléments filmiques qui s'inscrivent soit dans la matière de l'image ou du sonore.

1-1 Les sanctuaires du quotidien : les domiciles, les lieux de spectacles, des funérailles et les restaurants

Caramel est une œuvre cinématographique qui s'ancre dans la réalité à l'aide de subterfuges filmiques organisés en réseau. Un réseau est un ensemble d'éléments qui communiquent ou s'entrecroisent. Cette définition basique permet de mettre en évidence dans le langage cinématographique utilisé par *Caramel* d'une part, une matière visuelle et, d'autre part, une matière sonore, favorisant l'édification de ce réseau complexe. Dans le visuel, Peter Wollen (cité par Francesco Casetti, 1999, p. 156) distingue l'iconique et les mentions verbales écrites. A cette distinction, Christian Metz (2013) et Yannick Vallet (2016) ajoutent d'autres opérations visuelles de transition et de trucages cinématographiques comme les fondus, les ouvertures, les surimpressions, les volets, les flous, les flashes et autres effets visuels.

Ainsi, mettant en place ce réseau, Henri Duparc explore les procédés spatiaux et scalaires qui ne sont autres choses que l'échelle des valeurs de plan, les angles de prises de vues et les mouvements de caméra, mis au service de ce réalisme cinématographique méthodique. Le film *Caramel* s'ouvre, à ce propos, en douceur, avec un Plan Général horizontal de la ville. Cette image introductive présente au spectateur, en amorce, une vue lagunaire prégnante et, dans le lointain, une agglomération impressionnante d'immeubles. Cette présentation se déploie dans un travelling avant, charrié par ce plan général horizontal qui achève son parcours, fluide et régulier, par un plan d'Ensemble de cette concentration fascinante d'immeubles bien connus de tous ceux qui connaissent la ville d'Abidjan.

En revanche, à la fin du même film, le cinéaste suit une trajectoire spatiale et scalaire inverse. Dans cette perspective, il désamorçait son périple filmique grâce à un travelling arrière qui laisse voir en début de mouvement, en plan d'Ensemble, ladite agglomération d'immeubles. Puis, le même plan décrit le plan d'eau lagunaire enchantant, sur lequel surfe ce mouvement de caméra aussi fluide que régulier. Ledit plan termine sa course comme préalablement exécutée, c'est-à-dire sous la forme d'un plan général horizontal. La circularité filmique institué insidieusement par le

réalisateur, ressemble fort bien à un chiasme linguistique. Selon Jean-Jacques Robrieux (1993, p. 81), le chiasme est une figure de construction qui joue sur la symétrie des termes des propositions contenues dans un énoncé bien défini. Il consiste, pour ce faire, à placer consécutivement et en ordre inverse deux syntagmes construits de manière identique, facilitant dès lors l'expression d'un parallélisme des formes. En l'occurrence, Henri Duparc invite le spectateur à assimiler que le début de l'histoire et la fin de celle-ci s'opèrent dans un lieu identique. En véritable adepte du détournement subtil de la valeur sémantique initiale du travelling avant et arrière dont l'essence est descriptive et présentative, Henri Duparc leur assigne désormais une dimension onirique. Comme au sein d'un cercle ésotérique où l'expérience et la connaissance restent l'apanage des seules initiés, la ville où a vécu Caramel, notamment Abidjan, résiste au temps et préserve ses mystères naturels.

Ainsi, entre l'exposition et la fin de son œuvre cinématographique, le réalisateur meuble cet univers filmique de détails de la vie quotidienne. Les détails de la vie quotidienne de Caramel et de Fred, en interaction avec leurs amis, leurs parents, leurs adversaires, leurs détracteurs, sont présentés à travers leurs domiciles, les salles de spectacles, les lieux de funérailles et restaurants qu'ils sillonnent chaque jour. La fréquentation régulière de ces endroits se révèle comme une procession journalière, avec le projet sous-jacent de perpétuer les modes de vie des habitants de cette grande ville vivante.

Ce faisant, tour à tour, le spectateur découvre, d'abord, la maison qu'habite Fred et sa décoration artistique (les tableaux de son ami peintre et les figurines de caméra et de caméraman en miniature). Ensuite, il peut apprécier celle de Tatiana, sa « dépanneuse » et sa simplicité unique. Enfin, le spectateur se fait sa propre idée des maisons de Léa et de Lanciné, le cousin de Caramel. Ces endroits clos, donc intimes, dévoilés par ces plans voyeurs, décrivent les rituels quotidiens de ses occupants. Selon Christian Baylon et Xavier Mignot (2010, p. 248), les rituels du quotidien apparaissent comme une sorte de code normatif facilitant la communication et structurant les relations sociales. La transgression ou le respect de cette mise en scène

de la vie quotidienne (Erving Goffman, cité par Christian Baylon et Xavier Mignot, 2010, p. 248) peut être perçu comme une agression ou une forme d'allégeance. Donc, le spectateur se rend compte que Fred est au centre de la bienveillance de sa servante, Tatou, et sa grande sœur, Maria, malgré les difficultés financières liées à la chute de la fréquentation de la salle de cinéma qu'il gère. Par contre, Caramel se bat pour sortir de la pauvreté.

A côté de ces lieux intimistes, à la fois dysphoriques et euphoriques, ces procédés spatiaux et scalaires peignent des lieux plus ouverts, à l'instar des sites de spectacle et de funérailles. Ainsi, la salle de cinéma que gère Fred, s'offre tristement quasi vide de spectateurs quand les plans de demi ensemble la montrent. A l'opposé, la foule de choristes présents lors des répétitions de chants qui précèdent les funérailles de Caramel, ainsi que la densité de l'assistance venue exprimer sa compassion à la famille éplorée, la nuit des funérailles, dénotent de l'engouement extraordinaire suscité par ce rituel social. Les funérailles mobilisent la population plus que le cinéma. C'est ce que confirme Antoine, le fournisseur de films, dans un dialogue avec son ami Fred : « (...) Actuellement, c'est très en vogue pour draguer (...) Une veillée, ce n'est pas la mort. C'est la joie, la résurrection (...) ».

En plus des procédés spatiaux et scalaires, le réalisateur utilise certains effets visuels explicatifs comme dans l'un des deux flash-backs que comporte *Caramel*. L'action de ce flash-back située à la 55^{ème} minute, dévoile comment Caramel a rompu sa précédente relation sentimentale. La scène indique que Caramel a quitté son ex conjoint à cause de sa violence, de son infidélité et de son refus de remplir ses devoirs conjugaux. Or, le devoir conjugal, selon les usages inhérents à la vie de couple, est un acte faisant partie intégrante de la procession habituelle, et la chambre où se déroule le conflit reste le lieu de prédilection du respect de ce rituel : un sanctuaire avec ses principes, ses objectifs et les moyens de les atteindre bien connus de ces deux contractants.

La sanctuarisation se poursuit avec le jaillissement d'images de mentions écrites qui captivent le regard du spectateur, parfois au détriment de l'aspect

dramatique pour souligner la particularité du site de l'action filmique. Ainsi, lorsque Fred part au travail, on le voit arriver sur le parking de la salle de cinéma qu'il exploite, dans une voiture personnelle estampillée « Le cinéma, c'est le rêve ». Puis, quand il parvient au niveau du hall de la salle de cinéma, dans le dédale d'affiches de films au programme, les mentions écrites « MANGALA, fille des Indes » interpellent le spectateur. Ce procès cinématographique ostensible, se révèle comme un conditionnement inéluctable du spectateur (Christian Baylon et Xavier Mignot, 2010, pp. 172-174).

Le renforcement de cette atmosphère de sanctuaire du quotidien que dégagent ces lieux, s'opère aussi grâce aux phénomènes auditifs relevant de la matière sonore.

1-2 Les phénomènes auditifs comme leviers de la sanctuarisation des espaces en réseau

Ces phénomènes auditifs cinématographiques consacrent la spécificité culturelle de chaque lieu investi par les protagonistes de *Caramel*. Un sanctuaire est un lieu protégé contre toutes formes d'agression extérieures. Partie la plus intime de la vie personnelle, elle se trouve, sauf exception, être construite à partir d'éléments matériels physiquement tangibles, mais également d'autres composantes sonores qui en renforcent l'architecture. Ainsi, les conversations entre les différents personnages mettent en évidence leur nature d'inviolabilité et de sûreté. Ce sont les cas des conversations entre Fred et sa grande sœur Maria, dans l'exposition du film, et entre Fred et Caramel dans le nœud.

En effet, Maria, la grande sœur germaine de Fred séjourne depuis une semaine chez son petit frère afin de lui trouver une femme qu'elle-même doit adouber. Mais, Fred trouve que cette initiative est totalitaire et mérite d'être étouffée dès ses premières manifestations :

Maria : Tu vas dire que je me répète hein, Fred, mais je trouve qu'il manque une femme dans cette maison ! »

Fred : (*agacé*) Ecoute Maria, tu es là depuis une semaine et je ne peux rien faire sans que tu ne parles de femmes, d'enfants et descendance ! Que ce

soit le matin, à midi ou le soir, c'est toujours pour toi le bon moment pour toi de me trouver une femme !

Ce dialogue familial de se déroule durant le petit déjeuner dans le salon du domicile de Fred. Ce lieu est un endroit de convivialité entre le frère et la sœur. Les champs contre champs qui se succèdent à un rythme régulier, interviennent dans des plans rapprochés poitrines ou des plans américains qui mettent en valeur leurs émotions. Qui plus est, leur horizontalité dévoile la quiétude olympienne qui y règne. C'est, à l'avenant, le lieu de la fraternité entre ce frère et sa sœur, mais aussi le cadre de l'expression de leurs passions collectives et de leurs égos individuels. Partant, Fred exprime clairement son ras-le-bol à sa grande sœur dépitée. Au total, la nature de la conversation et les modes d'expression en usage dans ce dialogue chaleureux et bienveillant, confèrent à ce lieu d'expression un caractère apprivoisé.

Dans la même dynamique, les bruits naturels et ceux qui sont conçus par les soins du réalisateur en post production, de même que les morceaux musicaux *intradiégétiques* ou ajoutés d'une manière égale après coup, prennent d'assaut ces endroits pour consacrer leur aura mythique. Ainsi, les chants de la chorale dirigée par le pasteur Dieudonné s'inscrivent parfaitement dans cet horizon de sanctuarisation.

En effet, Fred vient de manquer Caramel à son restaurant situé à la « croix rose ». Effondré, il repart des lieux, déboussolé. C'est sur ce désarroi, à la 61^{ème} du film, que s'exécutent les premières notes du chant de la chorale du pasteur Dieudonné. Au moment où il arrive sur les lieux des répétitions de ladite chorale, son ami Antoine, le distributeur de films, propriétaire de la chorale, a déjà instruit le chœur dirigé par ledit pasteur de travailler sur la chanson mortuaire « Sur le seuil de ta maison » en vue d'animer, le lendemain, la veillée funèbre d'une jeune fille décédée. Après avoir été informé de cette désolante nouvelle, Antoine, son ami, l'invite à la veillée de cette jeune dame décédée pour qu'il s'évade. Le temps que dure cette scène, la chorale du pasteur Dieudonné exécute en fond sonore « Sur le seuil de ta maison », ce chant religieux mortuaire.

Ce doux imbroglio filmique pétrifié par ces chants successifs et ces bruits, alourdit l'atmosphère en faisant allusion aux différents aspects d'une levée de corps : le silence de Fred devant le restaurant vide de Caramel, d'une part, les répétitions de la chorale dirigée par le pasteur Dieudonné, d'autre part, rappellent en filigrane une levée de corps habituelle.

Par conséquent, le cinéaste donne une dimension fortement symbolique à ce qu'il pose comme réel. Cela conduit précisément au dévoilement de la représentation de l'humanité et du divin qu'il effectue à travers ces analogies et ces allégories anthropomorphiques.

2- Les territoires de l'imaginaire dans Caramel : une représentation du l'humanité et du divin

Caramel offre une structure profonde (Noam Chomsky, 1969, pp. 49-50) dont les piliers sont la représentation de l'humanité et du divin, érigée à partir des réalités sociales déjà vues. Cette traversée artistique, intellectuelle et émotionnelle du connu vers l'inconnu, a ses manifestations, non seulement, dans les portraits de Caramel, Fred et Maria, mais également dans des sphères concrètes où sont célébrés les modes de vie en vigueur. Ainsi, il faut à présent mettre en relief ces figures du quotidien qui investissent ces dimensions spirituelles. Dans cette perspective, il sera question de voir ces représentations à l'aune d'une entreprise anthropomorphique, puis de révéler l'enjeu principal de cette opération au strict plan cinématographique.

2-1 Les représentations de l'humanité, un pragmatisme symbolique

Caramel d'Henri Duparc met en avant tout le paradoxe de la création cinématographique de ce grand cinéaste ivoirien, qui repose son travail de réalisateur sur les caractéristiques du néoréalisme pour permettre l'émergence frappante de la dimension symbolique de ce film. C'est pourquoi, pour mieux saisir la subtilité filmique en œuvre, qui en fait le creuset de la métaphore cinématographique, il s'impose de lire *Caramel* à l'aune du néoréalisme qui s'y développe, à première vue, avant de basculer dans le symbolisme cinématographique auquel il aboutit.

En effet, Henri Duparc est, sans conteste, un produit du néoréalisme (Victor Bachy, 1983, pp. 43-48) qui a décidé, dans le cadre de l'intérêt de la démarcation du cinéma ivoirien, de s'inscrire fondamentalement dans un projet cinématographique post néo réaliste. Le néoréalisme est le nom du mouvement cinématographique qui fait son apparition en Italie au lendemain de la deuxième guerre mondiale. Il visait l'objectivité à travers l'observation des réalités quotidiennes insérées dans leur contexte social (Marie-Thérèse Journot, 2011, p. 83). La principale caractéristique de ce courant est de présenter le quotidien en l'état. Ce principe fondateur apparaît dans *Caramel* à travers le réseau de décors exposés par le film. On y découvre, dès lors, des plans d'ensemble, des quartiers d'Abidjan comme la riviera Golf où se trouve le domicile de Fred, des plans demi-ensemble de Cocody centre, avec les domiciles de Tatiana « la dépanneuse » de Fred, le restaurant-chawarma chez Ali, le quai de bateau-bus de la commune de Treichville au sud d'Abidjan etc.

De plus, les adeptes du courant néo réaliste tournent dans les rues pour pallier la pénurie de moyens et l'indisponibilité de plateau de tournage. D'ailleurs, cela devient une sorte de code stylistique de ce mouvement cinématographique selon le dictionnaire encyclopédique Larousse¹¹⁸. Henri Duparc, faisant écho à cette autre particularité, montre Fred, Maria et Caramel dans des rues bien connues des habitants de la ville d'Abidjan. Fred est perçu, à ce propos, devant l'entrée de la « Croix rose », en plan américain, quand il se rend au restaurant, la première fois, pour rencontrer Caramel et, une seconde fois, en plan italien, lorsque celle-ci disparaît mystérieusement alors que les deux avaient un rendez-vous amoureux. Quant à Maria, on la voit successivement noyée dans des plans d'ensemble de quartiers de Cocody, et aussi des plans moyens dans les rues, surtout quand elle se rend chez Tatiana, « la dépanneuse » de Fred, et chez Léa une des candidates au mariage avec Fred. Somme toute, Fred, Maria et Caramel avant sa mort, ressemblent à des gens ordinaires. Leurs aspects physiologiques correspondent à des personnes que chaque

¹¹⁸ Cf Encyclopédie Larousse, *Néo réalisme*, <https://www.larousse.fr/encyclopedie/divers/n%C3%A9or%C3%A9alisme/73036>, consulté le 16/10/2024, 09h56 minutes.

habitant d'Abidjan peut rencontrer au détour d'une rue à Cocody, dans un Bus, dans les minicars de transport en commun qui desservent les différentes communes de cette métropole.

En conséquence, le portrait physique et moral de Fred et Caramel, ainsi que celui de Maria sa grande sœur biologique, restent les exemples les plus édifiants de cette représentation de l'Homme. Dans cette optique Fred est décrit comme un jeune homme de 32 ans, passionné du cinéma, courageux, méthodique, mais célibataire et agnostique. On le voit, dans cette dynamique, dans la salle de cinéma qu'il gère, dans les locaux d'Antoine, un distributeur de films qui est son ami. Pour le cinéma, il a démissionné du ministère ivoirien de l'information et de la fonction publique comme le révèle son dialogue avec Caramel, au restaurant où travaille cette dernière. Quant à Caramel, elle est le symbole de toutes ces jeunes filles qui ne baissent pas les mains devant les obstacles, afin de réaliser leur rêve dans une ville aussi difficile qu'Abidjan.

Le cadre de ces différentes révélations met en évidence la passion, la détermination et la rigueur aussi bien de Fred que de Caramel dans leur quête individuelle et collective du bonheur. D'ailleurs, Fred a transformé le salon de son domicile en une galerie où sont exposées les figurines d'un caméraman assis derrière une caméra en train de filmer et une caméra factice. Toujours présents, au premier ou au second plan des images de son domicile, ces deux gadgets deviennent les indices de son attachement indéfectible au cinéma tout comme à Caramel. C'est aussi avec cette même énergie indestructible et les valeurs y afférentes, qu'il organise rigoureusement ses activités quotidiennes inscrites dans son agenda. C'est, également, grâce à cet agenda que sa grande sœur Maria maîtrise son emploi du temps qui lui permet d'arranger les rendez-vous entre Fred et des femmes.

Par contre, tout montre dans le film que Fred est agnostique. L'on comprend pourquoi le film commence un dimanche où presque toute la ville est à l'église, mais que Fred, issu d'une famille fondamentalement chrétienne, est au travail. Aussi, lorsque Léa, la première candidate au mariage avec Fred, arrive-t-elle chez lui avec

la complicité de sa grande sœur Maria, elle fait remarquer que Fred préfère les portraits de femmes aux fortes corpulences, à celui de la Sainte vierge selon les « Saintes écritures ». Cette remarque apparemment anodine est révélatrice de la dimension agnostique de Fred. En somme, comme la plupart des jeunes de leur âge de cette époque, ce qui compte pour eux, ce sont leurs passions.

Quant à Maria, elle est perçue comme la figure de cette grande sœur protectrice ou la reine mère dépositaire d'un pouvoir politique, social et culturel bénéfique, qui lui permet d'influencer les décisions de Fred.

Cependant Fred, Maria et Caramel ne sont pas que des visages humains, ils sont aussi les figures humaines de dieux populaires chez les peuples africains et européens.

2-2 Les représentations du divin, un symbolisme anthropomorphique

Bien qu'Henri Duparc tire son style cinématographique du néo réalisme, il le renverse et le dépasse pour imprimer en fin de compte une valeur fortement symbolique à *Caramel*, un testament filmique aux allures de leçon de cinéma. Ainsi, en considérant les dimensions néo réaliste et symbolique de *Caramel*, Fred devient, d'une part, une synecdoque du jeune prêtre envoûté dans *La Morte amoureuse*¹¹⁹ de Théophile Gautier, en tant qu'être humain amoureux d'une revenante et, d'autre part, une allusion à Prométhée en tant que représentation divine. Cet alliage syllepse se dessine dans *Caramel* avec un tact cinématographique insoupçonné.

Mais, avant d'aller plus loin dans l'analyse de ces techniques cinématographiques métaphoriques en usage dans ces différentes représentations, il convient de mettre la lumière, succinctement, sur les concepts de synecdoque, d'allusion et de syllepse cinématographiques. Dans cette perspective, Jean-Jacques Robrieux (1993, pp. 49-50) définit la synecdoque comme une relation d'inclusion qui

¹¹⁹ Cette nouvelle raconte l'histoire d'un jeune prêtre, tombé amoureux fou d'une courtisane, Clarimonde morte depuis longtemps qui lui est apparue lors de son ordination en tant que prêtre. Ainsi, Romuald, prêtre le jour, se retrouve, la nuit, riche seigneur de Venise jusqu'à ce qu'il découvre avec l'aide d'un autre prêtre, Abbé Sérapion, la tombe de cette dernière qu'il continue d'aimer.

existe entre un signifié « Sé₁ » et un signifié « Sé₂ ». Cette relation inclusive peut s'opérer dans les deux sens, à savoir la partie pour le tout, le genre pour l'espèce, le singulier pour le pluriel, le nom commun pour le nom propre, et vice-versa. Claude Peyroutet (1994, p. 62) explicite cette pensée de Jean-Jacques Robrieux en soulignant que la synecdoque correspond à une perception du monde qui procède du particulier au général ou du général au particulier. Mais, il précise aussi que le bon fonctionnement de cet écart, repose fondamentalement sur l'appartenance des deux éléments au même secteur du réel, c'est-à-dire à la même isotopie. En ce qui concerne l'allusion, elle est une figure par laquelle l'on évoque une chose au moyen d'une autre qui y fait penser, sans la dire explicitement (Bernard Dupriez cité par Nicolas Laurent, 2012, p. 87). Quant à la syllepse, elle consiste à prendre un mot ou une expression à la fois dans son sens propre et son sens figuré (Jean-Jacques Robrieux, 1993, p. 57). Au cinéma, selon Jacques Gerstenkorn (1995, p. 34) elle procède d'une double référence, ce qui veut dire qu'elle peut concentrer en une incarnation anthropomorphique deux figures humaines ou une figure humaine et une figure divine, comme c'est le cas de Fred.

Ainsi, Fred est pareillement préoccupé par le bien-être des cinéphiles aussi bien que Prométhée¹²⁰ l'est pour les êtres humains. Au plan divin donc, Fred renvoie ou fait allusion à Prométhée par la nature de leur combat. Les deux veulent apporter leur aide à leur cible par tous les moyens requis, parfois même au détriment de leurs vies familiales respectives. Prométhée défie l'autorité de son père et met à mal la situation de sa mère auprès de celui-ci. De même, Fred, à cause du cinéma, a presque mis de côté ses obligations familiales. C'est ce qui lui vaut la visite impromptue de sa grande sœur Maria. Donc, Fred est le fruit d'une syllepse cinématographique visant à mettre fin à l'interstice entre l'humain et le divin.

¹²⁰ Prométhée est ce héros grec dont la légende dit qu'il a dérobé le feu aux dieux. D'abord patron des arts et des sciences chez les Grecs, il est devenu le symbole du progrès, de l'homme à la fois conquérant et victime de sa démesure. Cf Encyclopédie Agora, *Prométhée*, <http://agora.qc.ca/dossiers/promethee>, consulté le 15/01/2025, 14h52mns.

L'écho de ce procès cinématographique irradie, pareillement, le portrait de Caramel en suivant le détour allusif à *Mami Watta*¹²¹ et le renvoi métonymique à Polymnie¹²² dans la mythologie gréco-romaine. Effectivement, une approche onomastique du surnom « Caramel » délivre la teneur métaphorique de la grâce et de la bonté qu'incarne Sonia, de son vrai nom dans le film. Bien qu'elle soit soumise aux rudes épreuves quotidiennes qui lui assombrissent la vie, Caramel illumine celle de Fred d'un coup de foudre. Ce faisant, elle incarne pour Fred une nouvelle source d'inspiration qui renouvelle son énergie, la décuple, comme Polymnie le serait pour les auteurs, en vue de conquérir, non seulement, le monde avec le cinéma africain, mais aussi et surtout de s'offrir le plaisir de faire d'elle l'épouse tant attendue.

Toutefois, derrière cette apparence bénéfique, Sonia, alias Caramel, se métamorphose par la force des choses en un être mystérieux dont la beauté va perdre Fred, à l'image de ce qu'a fait la revenante au jeune prêtre dans *La Morte amoureuse* de Théophile Gautier. Comme une sirène des eaux, à cause des mêmes attributs, Caramel est sur le point d'effectuer avec Fred ce très long voyage dans son royaume paradisiaque, après sa mort accidentelle ignorée par ce dernier. Elle se confond ainsi à la revenante et à Mami Watta, car elle n'est pas uniquement l'une de ces belles filles ordinaires du quotidien abidjanais. Mais, elle évoque plutôt le revers de la médaille de l'imprudence de jeunes gens en quête d'âmes sœurs, enclins à mettre dans leurs lits la première venue, en violation des usages sociaux et religieux en la matière.

En résumé Caramel, Fred et Maria, sont mi-hommes, parce qu'ils sont humainement semblables à des gens ordinaires, et mi-dieux, dans la mesure où ils incarnent des dieux connus dans les civilisations africaines et européennes, en l'occurrence Mami Watta, Polymnie et Prométhée. Ils évoluent dans un double

¹²¹ Mami Watta est une divinité aquatique de culte africain qui vient séduire les êtres humains. Cf Victor Bachy (1983, p. 38)

¹²² Dans la mythologie grecque, Polymnie ou Polhymnie (en grec ancien Πολυμνία / Polymnía ou Πολύμνια / Polymnia « nombreux chants, aux chants multiples, abondance, bonne chère ») de Polyhymnie (Πολύμνια nom composé de deux mots grecs qui signifient beaucoup et hymne ou chanson) est la Muse de la Rhétorique. On lui prêtait la faculté d'inspirer les aèdes et auteurs des poèmes et des récits les plus admirables. Cf lesdioscures.com, *Polymnie*, <https://lesdioscures.com/polymnie/>, consulté le 15/01/2025, 15h09mns.

monde à la fois visible et parallèle à celui que croit saisir le spectateur. D'où cette approche métaphorique forgée dans le moule du symbolisme cinématographique.

Conclusion

Au terme de cette étude, on comprend que la métaphore cinématographique désigne un ensemble de techniques cinématographiques de substitution ou de glissement sémantiques, mais aussi et surtout d'analogies et d'allusions filmiques, opérées tant au niveau de la narration et de ses catégories, de la thématique, que de l'enchaînement des plans. A ce titre, *Caramel* révèle qu'Henri Duparc, au triple plan iconique, phonique et linguistique, formalise la métaphore cinématographique (métaphore, synecdoque, métonymie et syllepse filmiques) en tentant de reproduire un univers, à la fois, proche et lointain du quotidien des spectateurs dans une tendance néoréaliste, chère à Robert Rossellini, qu'il renverse et transcende à partir des phénomènes filmiques visuels et sonores pour parvenir à faire de *Caramel* un film profondément symboliste.

Ainsi, il présente à l'intérieur de plans en adéquation avec les objets filmés, le réseau de lieux et d'espaces quotidiens sanctuarisés par des codes comportementaux et des usages moraux ou éthiques. En ce sens, il dévoile les domiciles de Fred, de Caramel et des candidates au mariage avec Fred ; des lieux de spectacles cinématographiques comme la salle de cinéma gérée par Fred ; des locaux funéraires, à l'instar du site des répétitions de la chorale du pasteur Dieudonné et la place des funérailles de Caramel ; des centres de loisirs comme le restaurant-chawarma de Ali ou celui dans lequel travaille Caramel ; et des lieux de promenades comme le cimetière des bateaux de la baie des millionnaires durant la ballade lagunaire de Fred et Patricia. Ces lieux semblables à ceux du quotidien du spectateur, se posent comme des symboles d'une vie parallèle dont ils ne sont que des représentations familières.

Ce faisant, l'atmosphère euphorique ou dysphorique qui les anime, est alimentée par des paroles, des musiques ou des bruits aux couleurs des tensions

dramatiques et psychologiques qui les fondent. Cependant, les personnages de Caramel, Fred et Maria, par leur double référentialité, situés entre des divinités et des êtres humains, permettent de franchir le mur qui sépare les vivants et les morts. Car, Caramel n'est qu'une revenante et une muse, Fred, un artiste avorté et un mécène idéal au service du cinéma, et Maria, la sainte vierge et le mentor espéré de Fred. Donc, Caramel, Fred et Maria ne sont ni héros, ni victimes : ils sont plutôt mi dieux, mi-hommes dans un univers, en réalité, parallèle à celui des spectateurs qui les découvrent, peut-être, avec des sensibilités hétérogènes.

Bibliographie

- BACHY Victor (1983), *Le cinéma ivoirien*, Bruxelles, OCIC/L'Harmattan.
- BAYLON Christian et MIGNOT Xavier (2010), *La communication*, 2^{ème} édition, Paris, Armand Colin.
- BAZIN André (2011), *Qu'est-ce que le cinéma*, Paris, CERF.
- CASETTI Francesco (1999), *Les théories du cinéma depuis 1945*, Paris, NATHAN.
- CAUQUELIN Anne (1998), *Les théories de l'Art*, 2^{ème} édition, Paris, PUF.
- CHOMSKY Noam (1996), *Le langage et la pensée*, France, Petite bibliothèque Payot.
- GARDIES André et BESSALEL Jean (1992), *200 mots clés de la théorie du cinéma*, Paris, CERF.
- GERSTENKORN Jacques (1995), *La métaphore au cinéma*, Paris, Méridiens Klincksieck.
- JOURNOT Marie-Thérèse (2011), *Le vocabulaire du cinéma*, Paris, Armand Colin.
- MARTIN Marcel (1992), *Le langage cinématographique*, Paris, CERF.
- METZ Christian (1966), « La grande syntagmatique du film narratif », in *Communication 8, L'analyse structurale du récit*, Paris, Seuil, pp. 126-130.

METZ Christian (2013), *Essais sur la signification au cinéma*, Paris, KLINCKSIECK.

MONTEBELLO Pierre (2016), *Deleuze, Philosophie et Cinéma*, Paris, Librairie philosophique J. Vrin.

PINEL Vincent et PINEL Christophe (2016), *Dictionnaire technique du cinéma*, 3^{ème} édition, Paris, Armand Colin.

ROBRIEUX Jean-Jacques (1993), *Eléments de Rhétorique et d'Argumentation*, Paris, DUNOD.

SOURIAU Etienne (1990), *Vocabulaire d'Esthétique*, Paris, PUF.

VALLET Yannick (2016), *La grammaire du cinéma, de l'écriture au montage : les techniques du langage filmé*, Paris, Armand Colin.

Corpus filmique

DUPARC Henri (2005), *Caramel*, Fiction, 88 minutes.

Filmographie

DUPARC Henri (1969), *Mouna ou le rêve d'un artiste*, Fiction, 55 minutes.

DUPARC Henri (1994), *Rue princesse*, Fiction, 88 minutes.

Extraits de sites web

ALTHUSSER Louis (1970), « Idéologie et appareils idéologiques d'État », in *La Pensée*, no 151, juin 1970, <http://gesd.free.fr/althu70.pdf>, consulté le 07/10/2024, 20 h 40 minutes GMT.

CHABANNE Marie-Pierre (2022), « La Morte amoureuse, ange romantique de la Beauté, et les dispositifs pré-cinématographiques de Gautier ». *Le dépassement des limites. Au-delà de l'humain*, édité par Laurent Gourmelen, Presses universitaires de Rennes, <https://doi.org/10.4000/books.pur.162001>, consulté le 01/10/2024, 13 h 10 mns GMT.

ENCYCLOPEDIE LAROUSSE, « *Néo réalisme* »,
<https://www.larousse.fr/encyclopedie/divers/n%C3%A9or%C3%A9alisme/73036>,
consulté le 16/10/2024, 09 h 56 minutes GMT.

MONTAZ Léon (2023), *Abidjan : Rue Princesse, une histoire de la nuit*, <https://pan-african-music.com/rue-princesse/>, publié le 5 avril 2023, consulté le 06/10/2024, 18 h 02 minutes GMT.

MUSAGORA (2019), *Les Muses*,
<https://odysseum.eduscol.education.fr/introduction-les-muses>, consulté le
01/10/2024, 11 h 07 mns GMT.