

Print ISSN: 2617-4766

E-ISSN: 2617-4774

Đamá Nínau

REVUE INTERDISCIPLINAIRE
LETTRES, ARTS ET SCIENCES HUMAINES



Revue trimestrielle - N° 22, JUIN 2026

REVUE TRIMESTRIELLE - N° 22 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 2026 = 7.918 (Scientific Journal Impact Factor Value for 2026).

SJIF Impact Factor Evaluation [SJIF 2026 = 7.918]

"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 :

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

Comité Scientifique

Professeur Yaovi AKAKPO, Université de Lomé (Togo), Professeur Kodjona KADANGA, Université de Lomé (Togo), Professeur Xavier GARNIER, Université Paris 3 (France), Professeur Norbert VIGNONDE, Université de Bordeaux (France), Professeur Adama COULIBALY, Université Félix Houphouët-Boigny (Côte d'Ivoire), Professeur Okri Pascal TOSSOU, Université d'Abomey-Calavi (Bénin), Professeur Mamadou KANDJI, Université Cheikh Anta Diop (Sénégal), Professeur Komla Messan NUBUKPO, Université de Lomé (Togo), Professeur Amadou LY, Université Cheikh Anta Diop (Sénégal), Professeur Kazaro TASSOU, Université de Lomé (Togo), Professeur Dotsè YIGBE, Université de Lomé (Togo), Professeur Kodjo AFAGLA, Université de Lomé (Togo), Professeur Alain-Joseph SISSAO, Institut des Sciences des Sociétés (Burkina Faso), Professeur Komla Essowè ESSIZEWA, Université de Lomé (Togo), Professeur Gneba KOKORA, Université Félix Houphouët-Boigny (Côte d'Ivoire), Professeur Louis OBOU, Université Félix Houphouët-Boigny (Côte d'Ivoire), Professeur Ataféï 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, Professeur Gbati NAPO, Université de Lomé, Professeur Didier AMELA, Université de Lomé, Professeur Komi KOUVON, Université de Lomé, Dr Komi BEGEDOU, Université de Lomé, Dr Koffi Dodzi NOUVLO, Dr Kpatimbi TYR, Université de Lomé, Dr Madis KROUMA, Université de Lomé, Professeur Arthur MUKENGUE, Université de Rhodes (Afrique du Sud), Professeur Xolali MOUMOUNI-AGBOKE, Université de Lomé, Dr Anoumou AMEKUDJI (MC), Université de Lomé, Professeur Raphaël YEBOU, Université d'Abomey-Calavi (Bénin), Professeur Essodina Kokou PERE-KEZIMA, Université de Lomé, Professeur Follygan HETCHELI, Université de Lomé, Dr Ernest BASSANE (MC), Université Norbert Zongo de Koudougou (Burkina Faso), Professeur Komi Xolali AVEGNON, Ecole Normale Supérieure d'Atakpamé, Dr Ulrich-Ariel YEKE, Université Omar Bongo (Gabon), Dr Kokou AWOKOU (MC), Université de Lomé, Dr Gnabana PIDABI (MC), Ecole Normale Supérieure d'Atakpamé (Togo), Dr Bilakani TONYEME (MC), Dr Banabia LONGA, Université de Lomé, Dr Bantchin NAPAKOU (MC), Université de Lomé, Candide Achille Ayayi KOUAWO (MC) Université de Lomé, Dr Kossi Wonouvo GNAGNON, Université de Lomé, Dr Lodegaena Bassantea KPASSAGOU, Université de Lomé, Dr Weinpanga A. ANDOU (MC), Université de Lomé, Dr Napo GNANE (MC), Université de Lomé, Professeur Cal Komla AVONO, Université de Lomé, Dr Mohsen ZAMANI, Université de Tehran (Iran).

Revue Dama Ninao Print-ISSN 2617-4766 E-ISSN 2617-4774

E-mail : revuedamaninao@gmail.com; infos@revuedamaninao.net

Revue Dama Ninao

Comité de rédaction

Professeur Koutchoukalo TCHASSIM, Dr Wonouvo GNAGNON, Dr DOUHADJI Kossi, Dr Mohsen ZAMANI, Université de Tehran.

Secrétariat : HOGNON Komi Mosé

Contact : revuedamaninao@gmail.com

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

LIGNE EDITORIALE DE LA REVUE DAMA NINAO

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

La taille des articles

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

Ordre logique du texte

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

- AMIN Samir, 1996, *Les défis de la mondialisation*, Paris, L'Harmattan.

- BERGER Gaston, 1967, *L'homme moderne et son éducation*, Paris, PUF.

- DIAGNE Souleymane Bachir, 2003, « Islam et philosophie. Leçons d'une rencontre », *Diogène*, 202, p. 145-151. (Pour les articles).

Typographie française

- La Revue Dama Ninao s'interdit tout soulignement et toute mise de quelque caractère que ce soit en gras.

- Les auteurs doivent respecter la typographie française concernant la ponctuation, l'écriture des noms, les abréviations...

Tableaux, schémas et illustrations

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

Soumission des manuscrits

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

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

Professeur Koutchoukalo TCHASSIM

Université de Lomé

SOMMAIRE

1. **IMPACT DE L'AUTONOMISATION DE LA FEMME SUR LA PRATIQUE CULINAIRE DANS LE GRAND LOME. ----- 12**
HEYOU Assinam Essodéké, IRES-RDEC (Togo)
2. **TRADITIONS ET POUVOIR FEMININ DANS LE ROMAN AFRICAIN FRANCOPHONE : UNE ETUDE COMPAREE DE *SOUS L'ORAGE* ET *L'AVENTURE AMBIGUE* ----- 34**
KONTOGOM Koudougou Frédéric, Université Norbert Zongo (Burkina Faso)
3. **LE ROMAN COMME ESPACE DE SOCIALISATION DE L'ENFANCE : CAS DE *LES SILLONS D'UNE ENDURANCE* DE AROUNA DIABATE ET *CREPUSCULE DES TEMPS ANCIENS* DE NAZI BONI. ----- 51**
ZONOU Zoulcoufouli, Université Norbert Zongo (Burkina Faso)
KOLONGO Djiblrirou, Université Norbert Zongo (Burkina Faso)
KONTOGOM Koudougou Frédéric, Université Norbert Zongo (Burkina Faso)
4. **EXCELLENCE PROFESSIONNELLE ET DÉVELOPPEMENT DURABLE 64**
KOUAKOU Koffi Landry, Université Alassane Ouattara (Côte d'Ivoire)
5. **À PROPOS DES DIFFICULTÉS DE LA CRITIQUE TOWAÏENNE DE SENGHOR : PROLÉGOMÈNES PHILOSOPHIQUES À UNE RÉCONCILIATION ----- 86**
BITANG Adoulou N., Université de Bertoua (Cameroun)
6. **WOMEN AND ENTREPRENEURSHIP EDUCATION IN PEACE ADZO MEDIE'S *HIS ONLY WIFE* ----- 104**
N'DRI Agnan Eugène, INSAAC Abidjan, Côte d'Ivoire
7. **GÉNÉTIQUE ET SAUVEGARDE DE L'ENVIRONNEMENT DANS LA CONSOLIDATION DU VIVRE-ENSEMBLE ----- 124**
KOFFI Amenan Valérie, Université Alassane Ouattara (Côte d'Ivoire)
8. **LA CONDITION DE LA FEMME ET L'ECRITURE DU TRAGIQUE : UNE LECTURE DECOLONIALE DE *LA FOLIE ET LA MORT* DE KEN BUGUL ----- 144**
BIKET Josué Vivien, Université de Douala (Cameroun)

9. **YAMOOUSSOUKRO : ESPACES PUBLICS ET ÉCONOMIE CRÉATIVE-- 157**
BISSOU Guikahué Daniel, Université de San Pedro (Côte d'Ivoire)
10. **LA CULTURE DU NUMÉRIQUE ET LA RÉALISATION DU CONSTAT
NIETZSCHÉEN DE LA MORT DE DIEU ----- 171**
Dr (MC) DAGNOGO Baba, Université Alassane Ouattara (Côte d'Ivoire)
11. **L'INCLUSION EDUCATIVE A L'ERE DU NUMERIQUE EN AFRIQUE
SUBSAHARIENNE : DEFIS, INNOVATIONS ET PERSPECTIVES
DURABLES ----- 191**
DOSSA Dansou Félix, Bénin
12. **LA MENDICITE DANS LES ÉTATS SAHELIENS : UNE ILLUSTRATION
DES LIMITES DE LA REPRESSION PENALE FACE A UN PHENOMENE
SOCIAL STRUCTUREL ----- 212**
HAROUNA ZAKARI Ibrahim, Université Djibo HAMANI de Tahoua (Niger)
13. **AMENAGEMENTS URBAINS ET INONDATIONS RECURRENTES A
BAMAKO AU MALI : UNE ANALYSE SPATIALE DU PHENOMENE ---- 232**
**Dr DEMBELE Oumar, Centre de Recherche sur le Savoir Local - Point Sud
(Mali)**
Dr OUATTARA Issa, Laboratoire de Recherche en Sciences Sociales (Mali)
**Dr TOGOLA Seydou A., Centre de Recherche sur le Savoir Local - Point Sud
(Mali)**
**Dr KONE Adama, Centre d'Etudes, de Recherche et de Formation sur les
Dynamiques Economiques, Environnementales et Sociales (Mali)**
14. **LE ROMAN HOUELLEBECQUIEN OU LE JEU DE LA DOUBLE
TRANSGRESSION : LE CAS DE LA CARTE ET LE TERRITOIRE ET DES
PARTICULES ÉLÉMENTAIRES ----- 249**
KOUADIO Joachim Kouadio, Université Alassane Ouattara (Côte d'Ivoire)
15. **PARCOURS MIGRATOIRES, RETOUR CONTRAINT ET ENGAGEMENT
ASSOCIATIF AU MALI : UNE ANALYSE QUALITATIVE DES
EXPERIENCES DE MIGRANTS DE RETOUR ----- 268**
**BERTHE Kassoum, Ecole Doctorale Droit, Economie, Sciences Sociales, Lettres
et Arts (Mali)**
Pr DICKO Bréma Ely, Université Yambo Ouologuem (Mali)

16. PHONETISCHE KONTRASTE ZWISCHEN DAN UND DEUTSCH UND
IHRE RELEVANZ FÜR DEN FREMDSPRACHENERWERB----- 286
KONE Tchima Rolland, Université Alassane Ouattara (Côte d'Ivoire)
KOFFI Kouadio, Université Alassane Ouattara (Côte d'Ivoire)
GUEU Monti Evelyne Michelle, Université Alassane Ouattara (Côte d'Ivoire)
17. ENTRE INVISIBILITÉ ET RÉSISTANCE : TRAJECTOIRES
D'AUTONOMISATION DES FEMMES EN SITUATION DE HANDICAP À
KORHOGO (CÔTE D'IVOIRE) ----- 301
KOUASSI Koffi Noël, Université Peleforo GON COULIBALY(Côte d'Ivoire)
18. DEVELOPPEMENT HOTELIER ET RECOMPOSITION TERRITORIALE :
DYNAMIQUES SPATIALES A KORHOGO, NORD DE LA COTE
D'IVOIRE.----- 325
KOUAKOU Koffi Stanislas, Université Peleforo GON COULIBALY(Côte
d'Ivoire)
OUATTARA Founignué Robert, Université Peleforo GON COULIBALY(
Côte d'Ivoire)
KOFFI Yéboué Stéphane Koissy, Université Peleforo GON COULIBALY(Côte
d'Ivoire)
19. EL SIMBOLISMO DE LA CEGUERA EN *EL TÚNEL* E "INFORME SOBRE
CIEGOS" DE ERNESTO SÁBATO ----- 341
PALANGUE Kouassi Abraham, Université Alassane Ouattara (Côte d'Ivoire)
20. ANALYSE SOCIOLOGIQUE DES FACTEURS DE LA MORTALITE
INFANTILE DANS LE CERCLE DE YOROSSO, REGION DE SIKASSO AU
MALI----- 358
BERTHE Lassina, Université Yambo Ouologuem (Mali)
TIMBINE Malick, Institut des Sciences Humaines (Mali)
CAMARA Oumar, Université Alassane Ouattara (Côte d'Ivoire)
21. HOBBS ET L'INDÉPENDANCE DES ÉTATS AFRICAINS FACE AUX
DÉFIS DU DÉVELOPPEMENT DU CONTINENT----- 376
N'GUESSAN Kouadio Louis, Université Alassane Ouattara (Côte d'Ivoire)

22. DE L'EXOFICTION A L'AUTOFICTION : ANALYSE DE LA DIVINE CHANSON ET POURQUOI TU DANSES QUAND TU MARCHES ?
D'ABDOURAHMAN WABERI.----- 395
NYAMAKOU Koffi Henoc, Université de Lomé (Togo)
Pr TCHASSIM Koutchoukalo, Université de Lomé (Togo)
23. AGENTIVITE MASCULINE ET POSTURE FEMININE DANS L'ŒUVRE ROMANESQUE *LES IMPATIENTES* DE DJAÏLI AMADOU AMAL----- 415
Pr TCHASSIM Koutchoukalo, Université de Lomé (Togo)
D'ALMEIDA Ayélé, Université de Lomé (Togo)
24. LA PRÉDATION DU CAPITALISME, LA LIBÉRATION DE L'HUMANITÉ ET DE LA NATURE CHEZ MARX ----- 437
DIOMAND Aïkpa Benjamin, Université Péléforo Gbon Coulibaly (Côte d'Ivoire)
25. INCIDENCES DU CONFLIT ARMÉ EN CASAMANCE SUR L'ORGANISATION SOCIALE DANS LA COMMUNE DE SANTHIABA MANJAQUE (RÉGION DE ZIGUINCHOR, SUD-OUEST DU SÉNÉGAL) 454
COLY Roger, Université Assane Seck, Ziguinchor (Sénégal)
SECK Henri Marcel, Université Assane Seck, Ziguinchor (Sénégal)
MANSALY El Hadji Mamadou, Université Assane Seck, Ziguinchor (Sénégal)
26. DU SENS DE L'INTÉRÊT DE L'ÉTAT POUR LA RELIGION CHEZ NIETZSCHE ----- 474
YEO Sizongui Daniel, Université Alassane OUATTARA (Bouaké, Côte d'Ivoire)
27. IMPÉRIALISME ET TERRORISME EN AFRIQUE ----- 493
YAHAYA FOUOUNGOU Ibrahim, Université Abdou Moumouni (Niger)
28. TRANSLANGUAGING AS A DIDACTIC CONCEPTUAL MODEL FOR TEACHING ENGLISH IN MULTILINGUAL CLASSROOMS IN TOGO - 509
TEKPETI Afaïtom, Université Norbert Zongo (Burkina Faso)
Dr SOMÉ GUIÉBRÉ Wen -Yam Esther, ENS/Koudougou (Burkina Faso)
Dr KOUAWO Candide Achille Ayayi, Université de Lomé (Togo)

29. DIRE LA FOLIE PAR LES MOTS, REGARD SUR L'ALTERITE DANS L'ŒUVRE ROMANESQUE *MOAH LE FILS DE LA FOLLE* DE CLEMENT ZONGO ----- 529
DAILA Babou, Université Joseph KI-ZERBO (Burkina Faso)
30. POUR UNE DÉMYSTIFICATION DES SUBTILITÉS GRAMMATICALES DE L'ACCORD DU PARTICIPE PASSÉ EN LANGUE FRANÇAISE : UNE APPROCHE DIDACTIQUE----- 544
OUATTARA Lassina, Université Joseph Ki-ZERBO (Burkina Faso)
OUEDRAOGO Salifou, Université Joseph Ki-ZERBO (Burkina Faso)
31. DÉMATÉRIALISATION DES SERVICES ET COMMUNICATION RELATIONNELLE DES MICROFINANCES IVOIRIENNES À L'ÈRE DE LA TRANSITION NUMÉRIQUE ----- 567
GBODJÉ Gahoun Brice Aubain, Université Alassane Ouattara (Côte d'Ivoire)
32. LA PRODUCTION ANCIENNE DU FER A KANONO (PROVINCE DU SANGUIE/BURKINA FASO) ----- 586
BIRBA Noaga, Université Norbert ZONGO (Burkina Faso)
BADO Sévérin, (Burkina Faso)
OUEDRAOGO Sombéwendin Hubert, Université Faustin Sié SIB (Burkina Faso)
33. DISCOURS ET GOUVERNANCE SECURITAIRE AU BURKINA FASO-- 608
Dr KABORE Anicet Tounwendsida, UCAO-UUT (Togo)
DIABAGATE Abdel Aziz Younous, UCAO-UUB (Burkina-Faso)
34. RESILIENCE ET MOTIVATION INTRINSEQUE DES ELEVES ISSUS DE MILIEUX SOCIALEMENT DEFAVORISES : FACTEUR DE REUSSITE SCOLAIRE PARADOXALE AU TOGO ----- 628
KASSA Raïmou, Université de Lomé (Togo)
KOUAWO Candide Achille Ayayi, Université de Lomé (Togo)
AMOUZOU-GLIKPA Amévor, Université de Lomé (Togo)
35. MOBILITÉS URBAINES ET CONTRAINTES D'ACCESSIBILITÉ À VÉLINGARA (SÉNÉGAL) ----- 647
DIALLO Yaya, Université Assane Seck de Ziguinchor (Sénégal)
COLY Roger, Université Assane Seck de Ziguinchor (Sénégal)

- SY Oumar, Université Assane Seck de Ziguinchor (Sénégal)
36. CALIGULA OU LA FIGURE DU CHEF ABSURDE : LES EXCÈS D'UN
POUVOIR SANS LIMITE ----- 670
SILUÉ Laragnon, Université Alassane Ouattara (Côte d'Ivoire)
37. COMMUNICATION SOCIALE ET REPOSITIONNEMENT DE LA
MÉDIATION INSTITUTIONNELLE EN CÔTE D'IVOIRE POUR UNE
LÉGITIMATION SOCIALE DURABLE. ----- 684
SILUE Nibé Dramane, Université Alassane Ouattara (Côte d'Ivoire)
38. POLÍTICAS PÚBLICAS Y ATENCIÓN A LA DEPENDENCIA EN ESPAÑA
----- 702
SORO Kassoum, Université Alassane Ouattara (Côte d'Ivoire)
TRAORE Zanon Yacouba, Université Alassane Ouattara (Côte d'Ivoire)
39. LE LIEN ENTRE L'ENVIRONNEMENT ET LA DURABILITÉ : UNE
QUESTION DE FINITUDES ----- 720
SORO Fampiémin, École Normale Supérieure d'Abidjan (Côte d'Ivoire)
SORO Torna, Université Félix HOUPHOUËT-BOIGNY (Abidjan, Côte
d'Ivoire)
40. EVALUATION COMPARATIVE DES ACQUIS EN DICTEE DES
APPRENANTS DES ECOLES BILINGUES DE LA REGION DE OUBRI - 741
OUEDRAOGO Yamnékré Marguérite, Université Norbert ZONGO (Burkina
Faso)
LINGANI Oumar, CNRST/INSS (Burkina Faso)
41. AUTORITÉS TRADITIONNELLES ET CONFLITS FONCIERS À
DANGUIRA DEPARTEMENT D'ALÉPÉ ----- 759
YAPI Assamoi Omer, Université de Bondoukou (Côte d'Ivoire)
42. DE LA SYNTAXE CINÉMATOGRAPHIQUE DANS L'ŒUVRE POÉTIQUE
DE VICTOR HUGO ----- 780
ADJASSOH Christian, Université Alassane Ouattara (Côte d'Ivoire)
43. DÉSENCLAVEMENT AUTOROUTIER ET MUTATIONS SPATIALES ET
SOCIO-ÉCONOMIQUES À BOUAKÉ ET SA PÉRIPHÉRIE (CÔTE
D'IVOIRE) ----- 801
SYLLA Makémissa, Université Alassane Ouattara (Côte d'Ivoire)

- KONATE Trémagan, Université Alassane Ouattara (Côte d'Ivoire)
- FROUMAN Ouattara Bourahima, Université Alassane Ouattara (Côte d'Ivoire)
44. LES TROIS FREINS À L'AUTONOMISATION SOCIO-ÉCONOMIQUE DES JEUNES MARAÎCHERS DE TANGHIN-DASSOURI, BURKINA FASO --- 819
- OUEDRAOGO Payaïssédé Salfo, Université Joseph KI-ZERBO (Burkina Faso)
45. ÉLÈVES DÉPLACÉS INTERNES EN ZONE DE CONFLIT : ENTRE PROMESSES D'INCLUSION ET RÉALITÉS D'EXCLUSION DANS LES ÉTABLISSEMENTS SECONDAIRES DU BURKINA FASO ----- 839
- ZONGO Koudougou, Université Norbert Zongo (Burkina Faso)
- ZONGO Kouliga, Université Norbert Zongo (Burkina Faso)
46. LA SACRALISATION DES FIGURES FÉMININES CHEZ SCHOLASTIQUE MUKASONGA, LEONORA MIANO ET CARMEN FIFAME TOUDONOU : UN CONTRE-DISOURS A L'IDEOLOGIE FÉMINISTE OCCIDENTALE ----- 858
- AGBESSI Akpéné Délalom, Université de Kara (Togo)
- GNENGBA Koffi Victoire, Université de Kara (Togo)
47. ÉDUCATION INCLUSIVE AU SECONDAIRE GENERAL DANS LA REGION DE KARA (TOGO) : PERCEPTIONS DES ELEVES HANDICAPES ET DES ENSEIGNANTS ----- 881
- KPANTE Ounone, Université de Lomé (Togo)
- DZAMAYOVO Mensan Azadzi, Togo
- GNINOUBassa Edem, Togo
48. DÉPÔT MONOSPÉCIFIQUE À *SENILIA SENILIS* (LINNAEUS, 1758), FAMILLE *ARCIDAE* DANS LA LAGUNE DJOLOWÉ (MANDJI, GABON) : TAXONOMIE, TAPHONOMIE ET STRATÉGIES DE COLLECTE ----- 895
- MATOUMBA Martial, Institut de Recherche en Sciences humaines (Gabon)
49. L'ALLÉGORISME COMME STRATÉGIE DE COMMUNICATION DE CRISE ÉCOLOGIQUE DANS LE CHAMP LITTÉRAIRE FRANCOPHONE : LECTURES ÉCOSÉMIOTIQUE ET STYLISTIQUE DE *PROCÈS DANS LES ENTRAILLES DE LA TERRE* (2017) DE CAMARA NANGALA ET *LE PARLEMENT DE L'EAU* (2025) DE WENDY DELORME ----- 917
- MONGA Arthur Dénos , Université Peleforo Gon Coulibaly (Côte d'Ivoire)
- YRO Timbo Adler Vivien, Université Peleforo Gon Coulibaly (Côte d'Ivoire)

50. LES PRATIQUES MÉTHODOLOGIQUES DES ENSEIGNANTS DE SVT AU GABON À L'ÉPREUVE DU CONTEXTE CONTRAINT : UNE ÉTUDE QUALITATIVE ----- 937

MOUSSAVOU Raymonde, ENS (Gabon)

ENDAZOKOU Astride, (Gabon)

51. COLLABORATION INTELLIGENCE ARTIFICIELLE ET INTELLIGENCE HUMAINE, SOURCE DE PERFORMANCE CRÉATIVE POUR LES INFOGRAPHISTES : L'EXEMPLE DE LA CÔTE D'IVOIRE ----- 963

N'TAYE Adjé Blaise, Institut des Sciences et Techniques de la Communication, Côte d'Ivoire

YOBOUE Kouamé Wiliam, Institut des Sciences et Techniques de la Communication (Côte d'Ivoire)

AHOUMAN Zahoua Roland, Université Virtuelle de Côte d'Ivoire, (Côte d'Ivoire)

DE LA SYNTAXE CINÉMATOGRAPHIQUE DANS L'ŒUVRE POÉTIQUE DE VICTOR HUGO

ADJASSOH Christian
Département de lettres Modernes
Université Alassane Ouattara
adjassohchristian@yahoo.fr

Résumé : Le présent article se propose d'analyser comment l'expression poétique hugolienne articule les images pour traduire sa vision du monde. L'hypothèse du travail est que Victor Hugo, dans son écriture poétique, déploie les procédés de l'art du cinéma pour figurer les drames du peuple français. L'analyse s'éclaire à partir de la grammaire normative, la stylistique, la sociocritique et de l'analyse filmique. L'étude révèle à terme que les procédés de figuration par les plans cinématographiques déterminent la syntaxe dans la poésie hugolienne pour produire du sens. Cette technique scripturale a pour effet de générer l'intellection dans sa poésie. Les différents plans adoptés par le poète visent à amplifier ses ressentiments et ceux du peuple, face à la situation socio-politique française délétère, tout le long du XIX^e siècle.

Mots-clés : syntaxe, cinéma, image, plan, sens, expression poétique.

Abstract : This article analyzes how Victor Hugo's poetic expression articulates images within his poetry to convey his worldview. The hypothesis is that Hugo, in his poetic writing, employs cinematic techniques to depict the tragedies of the French people. The analysis draws upon normative grammar, stylistics, sociocriticism, and film analysis. Ultimately, the study reveals that the techniques of representation through cinematic shots determine the syntax of Hugo's poetry to produce meaning. This writing technique generates intellectual expression in Hugo's work. The various shots adopted by the poet aim to amplify his own resentment and that of the people in the face of the deteriorating socio-political situation in France throughout the 19th century.

Keywords: syntax, cinema, image, shot, meaning, poetic expression.

Introduction

La poésie s'élabore à partir d'images dont émergent des tableaux pour exposer la vision du poète. En cela, certaines de ses figurations présentent de vastes panoramas qui les accommodent aux plans du cinéma. Cela sous-tend une accointance entre la technique picturale poétique et le montage des images

cinématographiques. Cet effet des techniques du cinéma, perçu comme un art majeur, se reflète dans l'écriture poétique. Si la poésie fonctionne à partir de la figuration comme mode d'expression, le cinéma dans son articulation procède de même par la mobilisation d'une suite d'images pour traduire ou partager des sentiments et des visions. Dans cette perspective, l'expression poétique de Victor Hugo, en bien des points, arbore une syntaxe au sein de laquelle les techniques du cinéma transparaissent. Elles participent à la structuration de son langage poétique pour établir une interconnexion entre la poésie et l'art du cinéma avant la lettre. Ce constat infère la question principale qui est de savoir comment la cinématographie contribue à produire du sens dans la poésie hugolienne. Pour répondre à cette préoccupation, il convient de répondre à un ensemble de questions subsidiaires qui sont de savoir comment l'expression cinématographique imprègne la poésie de Victor Hugo. Quels sont les facteurs qui apparentent la poésie de Victor Hugo au cinéma et quel effet vise le poète en intégrant les modalités des images cinématographiques dans son expression poétique ? L'élucidation de ces interrogations qui constituent la problématique de notre sujet, se fera à la lumière de la stylistique⁶⁴, de la sociocritique⁶⁵ et de l'approche des théories fondées sur l'art du cinéma.

1- Une approche théorique de la notion de syntaxe et cinématographie

Littré définit la syntaxe comme la « partie de la grammaire qui traite de l'arrangement, de la construction de propositions, des rapports logiques des phrases entre elles, et de lois générales et particulières que l'on doit observer pour rendre son langage et son style corrects » (Littré, 1963, p.1225). Quant à Noam Chomsky (1969,

⁶⁴ Nous approcherons la stylistique selon la perspective de Georges Molinié. Il la définit comme une discipline et une étude visant à établir tout ce qui, dans un texte, détermine son caractère littéraire. Il s'agit notamment des postes du lexique, du système figuré, de la caractérisation et de l'organisation phrastique. Ce dernier poste sera mis à contribution dans cette étude relative au traitement du verbe dans la poésie de Mallarmé. Notre démarche consistera à décrypter les différents modes de concaténation de la séquence des mots en rapport avec le monde de la musique dans le langage poétique baudelairien et l'effet de sa praxis sur le sens de son expression poétique.

⁶⁵ La sociocritique est une méthode de lecture qui s'attache au social pour féconder le sens du texte. Selon Claude Duchet, elle part du texte pour détecter tout indice de la société qui participe à la construction du sens de celui-ci et à travers lequel l'auteur véhicule certaines valeurs. Elles sont liées à la société qui voit émerger le texte ou qui détermine l'auteur dans son édification

p.16), il appréhende la syntaxe comme « l'étude des principes et des processus selon lesquels les phrases sont construites dans des langues particulières ». De fait, c'est la syntaxe qui détermine les modalités pour l'agencement des unités signifiantes dans des groupes syntaxiques. Dans la pratique linguistique, à travers toute énonciation, la syntaxe est le vecteur de la logique et de la clarté dans une phrase. Selon Michèle Arrivé (1966, p.665), « Traditionnellement, la syntaxe, comme étude des combinaisons des mots en groupe et en phrases, est opposée en tant que partie de la grammaire à la fois à la phonétique, à la morphologie. Plusieurs théories traitent la syntaxe. Elles partent de la grammaire distributionnelle, générative pour aboutir à la grammaire normative. Selon Michèle Arrivé (1966, p.665), « La distinction essentielle entre les théories syntaxiques modernes oppose les syntaxes à base sémantique aux syntaxes à base formelle ».

Quant au mot cinématographique, il désigne l'ensemble des procédés visuels et sonores par lesquels l'art du cinéma construit du sens et communique avec le spectateur. Selon Marcel Martin (2017, p. 21-24), il s'agit d'un véritable système d'expression fondé sur l'utilisation des plans, des mouvements de caméra, de l'éclairage, du son et du montage. Il considère le plan comme l'unité fondamentale du langage filmique, tandis que le montage constitue le principe organisateur permettant d'articuler les images en un discours cohérent. Cette perspective présente l'art du cinéma comme régi par une codification qui détermine sa syntaxe du point de vue de l'agencement des images. Précisant les modes d'articulation et d'expression des images dans les films, Jacques Aumont *et al.*, (2016, p. 63-71) souligne que le langage cinématographique ne relève pas uniquement d'une syntaxe technique, mais également d'une construction esthétique et d'une perceptive. Pour lui, en effet, le film produit du sens à travers la relation entre les images, le temps, l'espace et le regard du spectateur. Ainsi, l'agencement des plans participe à une mise en scène qui oriente l'interprétation et l'expérience esthétique d'un film. Dès lors, le montage, tout comme les normes grammaticales, a une fonction essentielle dans la structuration du récit filmique. En cela, du point de vue syntaxique, comparant

l'expression cinéma à l'art poétique, Jean Mistry (1967, p.1540) postule qu'« Un film est d'abord une suite d'images liées de façon à décrire ou à narrer une réalité temporelle concrète, une représentation du monde. Il acquiert toutes ses valeurs linguistiques « à la faveur de cette représentation ». La syntaxe filmique assure la continuité narrative, organise le rythme et crée des associations d'idées entre les images.

Pour Marcel Martin comme pour Aumont, le langage du cinéma apparaît donc comme un système complexe où la signification naît de l'interaction entre les différents éléments de la représentation audiovisuelle. Bien que le langage filmique ne soit pas régi par une grammaire augurant une syntaxe fixe, qui détermine le mode d'articulation stable des images pour mettre en place un récit, il n'en demeure pas moins que la logique d'agencement des tableaux au fondement de la signification est perçue comme une syntaxe cinématographique, qui pose le film comme une production artistique. En effet, ce procédé filmique présente le cinéma comme un langage articulé à partir d'images auxquelles l'on associe des voix. Le langage cinégraphique produit du sens à partir de l'intrication d'images liées à un contexte, par le biais d'un montage spécifique. Il apparaît, du point de vue cinématographique, avec Lewis Brian, que le signifiant n'est pas fixe. À tout le moins, « une syntaxe peut, tout au plus décrire les signes ou les mouvements historiques : elle ne peut prétendre régir des constructions cinématographiques » (Brian, 1982, p.34). Au demeurant, selon Christian Metz (Metz, 1964, p.63.), malgré le fait que cette syntaxe ne soit pas structurée et stable, « Passer d'une image à deux images, c'est passer de l'image au langage ». En effet, la succession de plusieurs suites d'images logiques constitue une narration dans l'art du cinéma. Par ce mécanisme, « [Le] film nous conte des histoires suivies ; il nous « dit » bien des choses que l'on pourrait confier aussi au langage des mots ; il [...] dit autrement [...] » (Metz, 1964, pp.51-52) ce que traduit le langage par les mots. Ainsi, la syntaxe cinéma est déterminée par l'articulation de plusieurs séquences d'images pour produire du sens en vue d'élaborer un récit. De ce qui précède, la syntaxe est définie comme un ensemble de règles prescrivant le mode de

liaison de termes dans un univers de signification pour produire du sens. Alors, comment infère la technique cinématographique dans la poésie de Victor Hugo ?

2-La syntaxe filmique dans la poésie hugolienne

À l'observation, si le mode d'expression de l'art du cinéma s'éloigne en bien des points de l'art poétique, il n'en demeure pas moins que ces deux arts, par moment, se découvrent des similarités dans la mobilisation des images qui constituent leur essence. En effet, demeurant un mode d'expression dont la combinaison des images diffère de celle de l'art poétique, le cinéma a un langage dont les tableaux, tout comme un ensemble d'idées, s'agencent pour produire du sens. L'art du cinéma apparente les images à un langage verbal condensé. Par le truchement des plans, et à l'instar des mots mobilisés dans la phrase poétique, le metteur en scène au cinéma construit un récit qui présente des faits réels ou imaginaires. L'émotion ou le plaisir suscité par les plans du cinéma, tout comme les figurations poétiques, est lié à l'angle de prise de vue et à la sensibilité du cinéaste ou du réalisateur. Elle permet de partager sa vision avec le spectateur à travers un langage iconographique. À cet effet, comparant le langage cinématographique au langage verbal, Christian Metz (1964, p.88) soutient que

« Le cinéma, comme le langage verbal, a beaucoup à dire ; [...] il procède par phrases comme le panonceau, mais ses phrases sont en nombre illimité, comme celles du langage verbal ; seulement, celles du langage verbal admettent un découpage ultérieur en mots, contrairement à celles du cinéma : le cinéma se laisse tronçonner en unités syntagmatiques (les « plans »), mais non pas réduire (au sens de R. Jakobson) en unités paradigmatiques ».

Il va sans dire que Christian Metz, dans son rapprochement du langage cinématographique et du langage poétique, pose le plan comme une unité syntagmatique à l'instar du mot dans une phrase discursive. Ce faisant, il faut noter que la syntaxe cinématographique n'opère pas de la même manière que la syntaxe du langage verbal. Elle n'articule pas les plans comme des mots appartenant à des classes de mots (« unité syntagmatique ») qui peuvent se substituer les uns aux autres. De fait, les « unités syntagmatiques » du langage du cinéma constituent des plans. Elles représentent une vision captée par le cinéaste à un moment précis du récit.

Constituées en tableaux, ces unités visent à amplifier un sentiment ou une perception. Elles constituent les éléments systémiques du langage ou d'une parole dans l'art cinéma. Ainsi, le cinéaste doit les encoder avec dextérité pour produire du sens. À cet effet, Christian Metz (1964, p.78.), abordant les plans comme paroles d'un film, écrit que : « Message riche à code pauvre, texte riche à système pauvre, le cinéma est d'abord parole. Tout y est assertion. Le mot, unité de langue, fait défaut ; la phrase, unité de parole, est souveraine. Le cinéma ne sait parler que par néologismes, toute image est un « apax ». [...] ». Bien que les mots fassent défaut au langage cinématographique, il apparaît que le cinéma s'exprime plus à travers des paroles qui constituent les plans. En effet, les plans sont les éléments systémiques du cinéma à partir desquels se fonde et structure son langage. Alors, comment les plans du cinéma irriguent l'univers poétique de Hugo pour induire la poéticité ? La réponse à cette préoccupation procédera à l'identification des différents plans cinégraphiques et leurs effets dans le montage des films. Cette démarche n'est pas exhaustive, mais elle a l'avantage de relever les plans les plus significatifs qui sous-tendent la poésie hugolienne. À cet effet, l'analyse se bornera à l'étude de trois plans majeurs dont le plan d'ensemble, le plan moyen et le gros plan.

2-1-Le plan d'ensemble

Fondé sur le traitement de l'image, le cinéma produit des effets et du sens à partir du traitement que le réalisateur fait des images et des plans choisis pour leur capacité expressive et leur charme. En cela, le traitement de l'espace et le temps est au fondement de la structuration de l'image. Ce faisant, il faut signifier que le charme de l'image tient en partie du cadrage et de la diffusion lumineuse dont bénéficient les objets et les personnages. À cet effet, Léon Moussinac (1946, p.36.) postule que

« Si le cinéma, parce que plastique, donc art de l'espace, tire une part de sa beauté de l'ordre et de la forme des images, il ne faut donc pas oublier que, art du temps également, - puisque les parties de ses œuvres sont successives - il tire le complément de sa beauté de l'expression de ses images [...] ».

Ainsi, le traitement de l'espace relevant de la perception et le rythme de la succession des images sous-tend en partie la beauté du récit et du langage

cinématographique. En effet, le plan est le cadre diégétique qui permet de saisir un fragment de l'action durant le déploiement du récit filmique. Selon Jean Epstein (1921, p.35), explicitant le rôle de l'espace-temps qui structure le plan dans le système cinégraphique,

On peut concevoir un système espace-temps ou cette direction passé-avenir passe aussi par le point d'intersection des trois directions admises à l'espace, à l'instant où elle est en outre le passé et l'avenir, le présent, point du temps, instant sans durée comme les points, comme les points de l'espace géométrique sont sans dimension. [...] on peut donc dire que l'aspect photogénique est une résultante de ses variantes dans l'espace-temps. [...] Le cinéma est une langue animiste ; c'est-à-dire qu'il prête apparence de vie à tous les objets qu'il désigne.

Pour lui en effet, le dynamisme dans tout plan convoque deux facteurs du réel que sont l'espace et le temps. Ceux-ci contribuent au réalisme de réalisme du récit tout en implantant un temps et un espace. C'est ce réceptacle temporel et spatial dans lequel se déroule la diégèse qui donne une apparence de réalité et de vivacité aux faits ou objets représentés dans le film. La capacité du plan à traduire le temps et l'espace, à travers la lumière qui imprègne l'espace, détermine le caractère photogénique et sémantique du plan. Ces deux facteurs contribuent à rendre vivant la trame du récit, en impulsant un flux temporel qui impulse le mouvement et connote le présent, le passé et le futur. Ainsi, c'est à partir de l'interconnexion de plusieurs plans par le truchement du cadrage que le réalisateur tisse les séquences filmiques. En effet, le plan sert à fixer une action et les paroles y afférentes pour traduire une pensée ou une idée sous son aspect le plus expressif. C'est de la succession de plusieurs plans que le réalisateur matérialise une séquence narrative augurant une idée ou une pensée dans le film. Ainsi, l'art du cinéma dans la pratique adopte plusieurs plans dont le gros plan, le plan moyen et le plan d'ensemble. Dans le cadre de la présente réflexion portant sur l'insertion de la syntaxe du cinéma dans la poétique hugolienne, l'on observe la présence récurrente de ces trois plans. À quoi ramènent-ils objectivement ?

Le plan d'ensemble est une prise de vue qui déploie un cadrage qui tend à focaliser la vision sur un actant de manière à amplifier son action. Il expose une personne ou un groupe de personnes dans le décor. Ce plan a la particularité de

présenter des scènes limitées à un nombre réduit de personnages. Son cadrage occulte les autres éléments du décor pour centrer la vision sur un nombre restreint de personnages. Dans la plupart des cas, il s'agit de ceux dont l'action va influencer le récit en début de film ou la personne qui reflète les implications des actions multiples qui ont contribué à séquencer le film pour rythmer le récit. Le poème de Victor Hugo (2019, p.57) intitulé « Cette nuit-là » campe un plan d'ensemble :

Trois amis l'entouraient. C'était à l'Élysée.
On voyait du dehors luire cette croisée.
Regardant venir l'heure et l'aiguille marcher,
Il était là, pensif ; et, rêvant d'attacher
Le nom de Bonaparte aux exploits de Cartouche,
Il sentait approcher son guet-apens farouche.
D'un pied distrait dans l'âtre il poussait le tison.
Et voici ce que dit l'homme de trahison :
— « Cette nuit vont surgir mes projets invisibles.
Les Saint-Barthélemy sont encore possibles

Dans cette exemplification, Victor Hugo mobilise le plan d'ensemble. L'on est en présence d'un cadrage large du cinéma. Il montre d'un décor dans lequel évoluent un ou plusieurs personnages. Ces derniers sont, en réalité, ceux qui vont déterminer l'avenir politique et social de la France dans la deuxième moitié du XIX^e siècle. Dans ce cas de figure, le plan présente la fin d'une journée et annonce une nuit durant laquelle la République française va s'affaïsser à travers son coup d'État, sous l'action de Louis-Napoléon Bonaparte. À l'entame, le poète présente une vue globale de l'espace où se joue le destin funeste (« Cette nuit vont surgir mes projets invisibles ») de la jeune République française. Il s'agit, comme par paradoxe, de l'espace où l'on est censé veiller, protéger et appliquer les principes de la République. Ce lieu réfère à la ville de Paris (« On voyait du dehors luire cette croisée ») et au siège du pouvoir (« C'était à l'Élysée. »). Le temps dévolu à cette action est la nuit (« Cette nuit-là). Il symbolise la perfidie et connote un moment crucial de l'histoire de la France. Ainsi, comme dans le gros plan, Victor Hugo présente un espace qui est

« l'Élysée », un temps qui est menaçant, la nuit annonçant des moments graves pour la France à la suite de l'instauration de la République. Réellement, il est question de la nuit du 4 mai 1853 qui précède le coup d'État de Napoléon III.

Concomitamment à l'espace et au temps qui structurent le plan d'ensemble, le poète convoque dans l'univers de la politique un groupe restreint de personnages. Même si ces derniers ne sont pas nommés, ils sont évoqués dans le plan d'ensemble (« Trois amis l'entouraient »). Ils se réduisent à une poignée de personnes. Ce sont eux qui vont chambouler le destin de la France à travers le coup d'État du 2 décembre 1851 avec Louis-Napoléon Bonaparte. Ces derniers engagent le destin de la France sur la voie de l'autocratie. Leur tête de file est Louis-Napoléon Bonaparte qui prendra le nom de Napoléon III après le coup d'État. Les conjurés sont Charles de Morny, demi-frère de Louis-Napoléon. On a aussi Victor de Persigny, un fidèle de Louis-Napoléon, Eugène Rouher, Émile Fleury, Pierre Carlier, préfet de police de Paris, le général de Saint-Arnaud, ainsi que le général Magnan, commandant de la place de Paris (Anceau Éric, 2009, pp.42-44). Ce rappel de l'histoire réelle de la France, à travers la fiction poétique, chez Victor Hugo, vise à mettre en lumière des personnes et leurs actes cruciaux. Il s'agit des facteurs qui ont déterminé de manière durable et dramatique l'avenir du peuple français.

Ainsi, annonçant une période houleuse dans l'histoire de la France, en vue de présenter les acteurs majeurs des changements à venir, le poète fait un plan d'ensemble sur Louis-Napoléon Bonaparte et ses acolytes dans une pièce du pouvoir (« l'Élysée »), durant la nuit. En effet, le temps et la nature des personnages témoignent de la gravité des moments à venir. Comme un cinéaste, Hugo mobilise les symboles de la félonie et du brigandage pour poétiser ce moment annonciateur de la chape de plomb qui va s'abattre sur la France. En réalité, ce plan matérialise la pensée lugubre de Louis-Napoléon Bonaparte et ses compagnons dans l'obscurité.

En réalité, le plan d'ensemble permet à Victor Hugo de poétiser un moment grave de l'histoire de France. Cette image évoque une nuit cruciale (« Trois amis l'entouraient ») qui porte sur quatre personnages. Il procède par une figuration qui

met à contribution la lumière crue de l'imaginaire de Hugo. Cette figure assimile Louis-Napoléon Bonaparte au personnage de Cartouche (« Le nom de Bonaparte aux exploits de Cartouche »). En effet, dans l'histoire de la ville de Paris du XVIII^e siècle, Cartouche est un bandit des grands chemins. Il écume Paris et ses environs en commettant des actes de brigandage et des meurtres. Il est arrêté et exécuté le 28 novembre 1721 à la suite de sa dénonciation. En assimilant le personnage de Louis-Napoléon Bonaparte à celui de Cartouche, le poète en fait un personnage de peu de valeur. Celui qui spolie le peuple de sa victoire sur la monarchie après avoir été élu comme le premier président de la deuxième de la République française. En cela, le poète l'assimile à un traître, à un personnage hors la loi et peu recommandable (« Cartouche »). À travers l'adoption du plan d'ensemble, Hugo dépeint le personnage de Napoléon III en donnant à voir un homme cynique. Il est celui qui fait sombrer la France dans des troubles politiques et sociaux sanglants.

Le plan d'ensemble, comme procédé par Hugo, a l'avantage d'éviter les longues descriptions. Il permet au langage cinégraphique de condenser la signification par l'entremise de l'espace, du temps de l'action et de la nature du ou des personnages. Ce plan amplifie les défauts des personnages, de l'espace et du temps. En dehors du plan d'ensemble, le poète mobilise le plan moyen.

2-2-Le plan moyen

Le plan moyen est un cadrage de l'art du cinéma. Il présente un personnage de la tête aux pieds. Il fixe une part significative des personnages et de leur environnement. C'est en réalité un plan intermédiaire entre le plan d'ensemble et le plan américain. Dans cette perspective, Jacques Aumont (2016, p.138-140) souligne que le plan moyen offre au spectateur une perception de l'ensemble du corps et de ses gestes des personnages. Il crée une proximité pour saisir les intentions dramatiques du personnage. Ce plan est idéal pour mettre en valeur à la fois l'action du personnage et l'espace où il évolue. Précisant la fonction du plan moyen, Marcel Martin (2017, p. 44-45) note qu'il « cadre le personnage en pied » et établit un équilibre entre l'individu et le décor. Son rôle principal est de favoriser la lisibilité de

l'action et des relations spatiales. Ce type de plan est fréquemment utilisé pour présenter un personnage, suivre ses déplacements ou montrer ses interactions avec son environnement. De fait, le plan moyen focalise le spectateur sur le personnage et son évolution du point de vue de développement d'une action à un moment donné de la diégèse.

Par ailleurs, ce plan est plus approprié pour permettre au réalisateur de mettre en exergue le décor en donnant plus d'informations secondaires. L'autre fonction du plan moyen dans la syntaxe cinématographique est d'identifier les personnages avec plus de détails relativement à leur aspect physique, leur posture et leur allure. En réalité, son rôle principal est d'introduire un personnage dans un espace en cours de déploiement en le distinguant du décor. La durée de présentation d'un plan moyen est fonction de la masse d'informations que le réalisateur veut communiquer au spectateur ou de l'importance du jeu d'acteur. L'angle de vue le plus utilisé est la position à l'horizon au niveau des yeux du personnage. Victor Hugo (2019, p.212.) se sert du plan moyen dans son poème intitulé « Souvenir de la nuit du quatre » :

L'enfant avait reçu deux balles dans la tête.
Le logis était propre, humble, paisible, honnête ;
On voyait un rameau bénit sur un portrait.
Une vieille grand-mère était là qui pleurait.
Nous le déshabillions en silence. Sa bouche,
Pâle, s'ouvrait ; la mort noyait son œil farouche ;
Ses bras pendants semblaient demander des appuis.
Il avait dans sa poche une toupie en buis.
On pouvait mettre un doigt dans les trous de ses plaies.
Avez-vous vu saigner la mûre dans les haies ?
Son crâne était ouvert comme un bois qui se fend.
L'aïeule regarda déshabiller l'enfant,
Disant : "Comme il est blanc ! approchez donc la lampe !
Dieu ! ses pauvres cheveux sont collés sur sa tempe !"
Et quand ce fut fini, le prit sur ses genoux.
La nuit était lugubre ; on entendait des coups

De fusil dans la rue où l'on en tuait d'autres.

Dans ce poème évoquant les éléments du coup d'État du 2 décembre 1851, le poète présente les personnages victimes du coup d'État et le décor dans lequel se déploie l'action poétique en adoptant le plan moyen. D'abord, ce plan donne des détails sur le niveau de vie des protagonistes. Il expose un décor caractérisé par sobriété et la pauvreté des habitants (« Le logis était propre, humble, paisible, honnête ; / On voyait un rameau bénit sur un portrait. »). Ensuite, le poète introduit les personnages qui animent cet espace. Il s'agit d'une femme, d'un enfant, du poète-narrateur et de bien d'autres compagnons de fortune. Ce tableau permet d'identifier avec de forts détails les personnages principaux autour desquels se déploie la description. Il s'agit de la grand-mère et de son petit-fils tué. L'âge avancé de ce personnage est relevé à travers sa posture familiale et son aspect physique. Ces facteurs présentent une femme très âgée (« Une vieille grand-mère »). Sa vieillesse extrême est postulée par le rang de matriarche qu'elle occupe au sein de la cellule familiale (« L'aïeule »). Elle est décrite comme la dernière de sa lignée.

Après le personnage de la grand-mère, le poète se focalise sur l'enfant qu'il décrit avec parcimonie. En effet, le plan moyen dans l'espace poétique donne à voir un enfant mort. L'absence de vie chez l'enfant est traduite par l'aspect de son corps inerte et flasque. Il a la bouche béante (« s'ouvrait ») et ses bras sont suspendus le long de son corps (« Ses bras pendants semblaient demander des appuis »). Son aspect physique est insoutenable du regard, car son corps est couvert de blessures béantes (« On pouvait mettre un doigt dans les trous de ses plaies. »). Quant à sa tête, elle est fendue sans doute par l'impact des balles assassines du coup d'État (« Son crâne était ouvert comme un bois qui se fend. »). La description minutieuse du corps de l'enfant mort se poursuit par le regard du narrateur qui fouine dans la poche du mort pour découvrir la présence d'un jouet (« Il avait dans sa poche une toupie en buis. ») et ses cheveux qui collaient à sa tempe (« ses pauvres cheveux sont collés sur sa tempe ! »). En somme, le plan moyen permet au poète de poétiser la mort pour la rendre poignante. Ce procédé filmique a pour but d'affecter l'âme du lecteur par le

caractère violent du coup d'État du 2 décembre 1851. Cet acte d'usurpation du pouvoir n'épargne même pas les enfants.

En outre, le poète présente personnes qui portent le corps de l'enfant dans un logis. On y trouve la grand-mère qui est la dernière de sa lignée, quand le dernier mâle de la famille est l'enfant porté par le groupe d'hommes après avoir été tué par les sbires de Napoléon III. De fait, la description de ce décor sommaire de la maison présente tout le drame que vit cette famille au moment fort du coup d'État de Napoléon III. Ce plan informe que le prix à payer est lourd pour le peuple français. Le coup d'État ôte la vie au peuple et surtout aux enfants. Ainsi, le jouet (« une toupie en buis ») découvert dans la poche de l'enfant atteste de son innocence comme un acteur social qui subit les affres du coup d'État en jouant dans la rue.

En réalité, le plan moyen tel que présenté à travers les détails physiques portant sur le corps du jeune défunt par le poète et l'action des personnages qui portent le corps, sert à traduire que l'enfant et la grand-mère, bien que n'étant pas des acteurs politiques paient le prix fort de la folie meurtrière de Napoléon III qui prend le pouvoir avec violence.

Par ailleurs, l'espace et le temps convoqués dans le poème, à travers la nuit et le rayonnement blafard de lampe (« Approchez donc la lampe ! »), projettent une lumière crue qui amplifie la pauvreté et la douleur de cette famille. Ce tableau, loin de taire leurs meurtrissures l'illumine pour la rendre plus poétique en dehors des mots. Ainsi, leur malheur ne s'interprète plus. Le plan moyen révèle l'intensité de l'aspect macabre et la déchirure sociale connotés par les plaies profondes de l'enfant mort à cause du coup d'État. À ce sujet, Epstein (1921, p.35) postule que

[...] on peut donc dire que l'aspect photogénique est une résultante de ses variantes dans l'espace-temps. [...] Le cinéma est une langue animiste ; c'est-à-dire qu'il prête apparence de vie à tous les objets qu'il désigne. [...] Un gros plan de revolver, c'est le personnage-revolver, c'est-à-dire le désir ou le regard du crime, de la faillite, du suicide.

Dans ce cas de figure, l'exposition des plaies profondes de l'enfant et les pleurs de la grand-mère expose la violence du coup d'État et l'expressivité du plan

moyen. Il se grave profondément dans l'esprit et marque la sensibilité du lecteur. L'ensemble de ces images allant du visage de la grand-mère à la posture de leurs compagnons d'infortune, visent à révéler toutes les subtilités de la signification que peut véhiculer la syntaxe filmique. Elle cumule avec la figuration des mots une signification qui affecte immédiatement le lecteur sans recourir à une abondance de mots pour signifier. Elle expose tout l'aspect effroyable de la mort de l'enfant mort et la douleur de la grand-mère. Par cette exposition minutieuse des détails, le plan moyen qui rend le récit poétique plus vivant et plus poignant. Parallèlement au plan moyen, le poète mobilise le gros plan dans sa syntaxe poétique.

2-3-Le gros plan

Le gros plan est un type de cadrage dans l'art du cinéma qui isole une partie du sujet. Il se centre généralement sur le visage d'un personnage ou un objet significatif. Son but est d'attirer l'attention du spectateur sur un détail précis. Il réduit considérablement la place accordée au décor et privilégie l'expression des émotions, des sentiments ou des informations essentielles à la compréhension du récit. Selon Marcel Martin (2017, p. 45-47), le gros plan constitue l'une des caractéristiques les plus expressives du langage cinématographique. Lorsqu'il porte sur un objet, on parle alors de gros plan serré. Quand il s'agit d'une personne, d'abord, le gros plan présente une image amplifiée qui part de la tête et s'arrête au-dessus de l'épaule. De fait, il sert à isoler le visage du personnage pour exposer les impressions qui l'affectent. Il est employé par le réalisateur pour mettre en avant son regard en vue de permettre au spectateur de pénétrer ses pensées intimes. Il est souvent employé dans les scènes de dialogue. Malgré son temps court, le gros plan peut exposer la tristesse, la colère ou encore la surprise d'un personnage. Comme vecteur de l'émotion, ce plan dans la syntaxe du cinéma scrute les moindres expressions du visage (regard, rictus...) à partir desquels le spectateur interprète les sentiments du personnage. Ensuite, comme signe iconique, il favorise l'identification d'un personnage en vue de provoquer de la sympathie ou de la répulsion. En effet, l'agrandissement du visage ou l'objet filmé met en lumière des détails souvent imperceptibles dans la réalité pour renforcer

l'intensité dramatique de la scène. Le gros plan génère ainsi une forme d'intimité entre le personnage et le spectateur. En outre ; selon Jacques Aumont, le gros plan est un procédé qui modifie le rapport perceptif du spectateur à l'image. En isolant un élément de l'univers représenté, il lui confère une valeur narrative, symbolique ou émotionnelle particulière. Pour finir, le gros plan ne se limite donc pas à une fonction descriptive. Il participe activement à la production du sens filmique. À bien des égards, ce plan est prégnant dans le tableau du poète. Chez Victor Hugo (2021, p.170), à travers son poème intitulé « Chose vue au cours du printemps », le gros plan procède au balayage rapide de plusieurs visages les uns à la suite des autres dans un espace donné :

Entendant des sanglots, je poussai cette porte.
Les quatre enfants pleuraient et la mère était morte.
Tout dans ce lieu lugubre effrayait le regard.
Sur le grabat gisait le cadavre hagard ;
C'était déjà la tombe et déjà le fantôme.
Pas de feu ; le plafond laissait passer le chaume.
Les quatre enfants songeaient comme quatre vieillards.
On voyait, comme une aube à travers des brouillards,
Aux lèvres de la morte un sinistre sourire ;
Et l'ainé, qui n'avait que six ans, semblait dire :
-Regardez donc cette ombre où le sort nous a mis ! –

Le regard englobant de Hugo fonctionne comme une caméra. Il parcourt successivement l'ensemble des visages présents dans la pièce mortuaire. À travers le gros plan, il balaie d'abord le visage des enfants (« Les quatre enfants pleuraient »), ensuite elle fixe la face de la défunte (« le cadavre hagard »), puis revient sur les faces des enfants (« Les quatre enfants songeaient comme quatre vieillards »). Balayant de nouveau la pièce et les personnages présents de son regard, il fixe une seconde fois le faciès de la morte (« Aux lèvres de la morte un sinistre sourire »). Dans cet espace affecté par la mort, les visages sont marqués par la meurtrissure, en témoigne l'emploi du champ lexical de l'abattement. Le lexique de la tristesse et de la douleur irrigue le

poème. En effet, la tristesse marque la face de chaque protagoniste par la meurtrissure qui se perçoit sur leurs joues et leur front. Cela se traduit par l'usage des verbes « pleuraient » et « songeaient » qui présentent des tableaux de personnes affectées en rapport avec les enfants de la défunte. Référant au visage de la défunte, l'on note l'emploi de l'adjectif « hagard » affecté au visage et le groupe nominal « un sinistre sourire » qui illustre l'absence de toute vie sur le visage de la morte à la source de la tristesse des enfants.

Il apparaît que l'ensemble de ces termes renvoyant aux visages des personnages traduit la douleur qui régit tout l'univers de la pièce. Par ce procédé du cinéma qui insère le gros plan dans ce poème, Hugo, par le tableau des différentes images des visages, permet au lecteur de pénétrer l'esprit et leur intimité des personnages pour décrypter et s'approprier le sentiment de tristesse qui les enserme. Pour amplifier ce tableau de tristesse, il observe une démarche paradoxale. Elle consiste à projeter sur la face de la défunte un rictus qui connote un pied de nez aux enfants éplorés. Tandis que la morte donne des signes de joie en témoignant aux orphelins le bonheur que lui procure la mort (« Aux lèvres de la morte un sinistre sourire »), ceux-ci ne partagent son contentement factice, sont affectés par la douleur (« Les quatre enfants pleuraient »). Ainsi, les va-et-vient rapides entre les visages des personnages communiquent la douleur et la tristesse des enfants aux lecteurs dans le texte poétique hugolien.

Par ailleurs, Victor Hugo (2021, p.170), à travers son poème « Écrit sur un exemplaire de la divina commedia », donne accès au rêve du protagoniste par le truchement du gros plan pour effectuer un voyage mystique :

« Un soir, dans le chemin je vis passer un homme
Vêtu d'un grand manteau comme un consul de Rome,
Et qui me semblait noir sur la clarté des cieux.
Ce passant s'arrêta, fixant sur moi ses yeux
Brillants, et si profonds qu'ils en étaient sauvages,
Et me dit : — J'ai d'abord été, dans les vieux âges,

Une haute montagne emplissant l'horizon ;
Puis, âme encore aveugle et brisant ma prison,
Je montai d'un degré dans l'échelle des êtres,
Je fus un chêne, et j'eus des autels et des prêtres,
Et je jetai des bruits étranges dans les airs ;
Puis je fus un lion rêvant dans les déserts,
Parlant à la nuit sombre avec sa voix grondante ;
Maintenant, je suis homme, et je m'appelle Dante.

Dans le relevé textuel ci-dessus mentionné, le gros plan qu'opère la poète fixe le visage d'un inconnu dans l'obscurité (« Un soir »). Ce plan mue le visage du passant sur un chemin lors d'une balade nocturne en un prétexte de voyage. En réalité, le plan du visage du passant (« fixant sur moi ses yeux ») s'apparente à une porte ouverte sur l'infini. Il permet au poète de voyager à travers le temps (« dans les vieux âges ») et l'espace (« Une haute montagne emplissant l'horizon »). Cet angle de vue englobant le visage de l'inconnu opère comme un tourbillon qui happe le poète à travers le regard du passant. Ainsi, en s'arrimant au regard et à la personne du passant, le poète effectue une expérience du dépassement du réel. Il se laisse guider à travers le regard du passant qui conduit simultanément le passant, le poète et le lecteur dans un univers où l'onirisme et la réalité se confondent. Dès lors, sans bouger, ce plan permet au poète d'accéder à plusieurs univers attestant les sentiments qui affectent l'âme du passant nocturne. Le passant, à travers ces plans mouvants, reflète plusieurs sentiments corrélés à des tableaux incarnant des réalités diverses. En effet, le passant se mue successivement en un relief (« Une haute montagne emplissant l'horizon »), un esprit (« âme encore aveugle », un arbre mystique (« Je fus un chêne ») vénéré (« j'eus des autels et des prêtres ») et un animal (« je fus un lion rêvant dans les déserts »). Ces différents plans présentent un élément naturel qui assimile l'état du passant à un moment de sa pérégrination. En effet, à travers le gros plan, en rapport avec un aspect du réel, le regard du poète déploie des tableaux montés les uns à la suite des autres pour représenter certains moments de l'existence du passant. Ces

plans donnent à voir les émotions et des états du passant que reflète un aspect de la nature. Cela procède de transfigurations mystiques qui affectent son âme et son esprit.

En réalité, selon l'incarnation ou l'univers dans lequel le conduit le regard du passant, à travers des sous-gros-plans emboîtés dans le gros plan de la vision du passant, la face de l'objet ou de l'être dans lequel il se fond progressivement ou s'incarne, présente une charge émotionnelle traduisant l'état d'âme du passant à divers moments de ses transfigurations mystiques. En effet, le passant se fait à la fois végétation, faune et relief. Le pendant de son image mystique peut traduire la puissance ou la férocité acquise à travers des moments de méditation (« je fus un lion rêvant dans les déserts »), la robustesse et la longévité (« un chêne ») ou l'élévation et la sublimation du réel lié à l'ascétisme (« Une haute montagne emplissant l'horizon »). Quelle que soit la forme empruntée par le passant lors de son voyage mystique, l'ensemble des plans qui manifestent ses visions mises les unes à la suite des autres, fait office d'une séquence narrative filmique. À travers ses différentes approches, cette chaîne de plans affecte l'état d'âme du passant. Ce qui dénote une forte intellection dans l'écriture cinématographique de Victor Hugo.

3-De l'intellection poétique chez Victor Hugo

En prospectant la technique du cinéma dans la poésie de Victor Hugo, il apparaît que, chez lui, l'édification des concepts et la matérialisation de ses pensées procèdent par un regard d'ensemble. Ils se formalisent à partir d'images fonctionnant comme un tableau qui condense sa pensée à travers des plans cinégraphiques visant à rendre son expression poétique plus poignante. En cela, sous divers angles, son imaginaire saisit un aspect du réel ou de son rêve pour rendre sa pensée et ses perceptions plus expressives. Ainsi, avec Victor Hugo, l'image est plus éloquente que la prose qui structure sa vision à partir de mots savamment articulés. Ce qui présente sa poésie comme un panorama de son univers et de sa société. Cette modalité de la figuration, chez le poète, détermine Jean Mitry à confirmer l'approche du cinéma dans la vision hugolienne en ces termes, en rapprochant l'art cinématographique au langage verbal : « Spectacle comme [...] le cinéma n'en est pas moins

essentiellement langage ou écriture - comme l'expression verbale. Mais un langage d'une toute autre sorte... » (Mitry, 1967, p.91). Bien qu'étant non verbal, le langage du cinéma selon le plan adopté et intégré à la création poétique hugolienne apporte un maximum d'effet à son expression poétique.

Victor Hugo fait l'économie de la parole en insérant dans les interstices de ses vers des plans cinématographiques. Ainsi, le silence des tableaux, par leur iconicité, affecte profondément et durablement l'esprit du lecteur. Cette technique lui permet de dire davantage et en moins de mots, par l'enchaînement des plans adoptés pour pallier certains silences du vers. En effet, selon Jean Mitry (1967, p.140.), « Un film est d'abord une suite d'images liées de façon à décrire ou à narrer une réalité temporelle concrète, une représentation du monde. Il acquiert toutes ses valeurs linguistiques « à la faveur de cette représentation ». Il va sans dire que les plans filmiques amplifient l'expression poétique chez Hugo. Ils connotent et s'arrogent des valeurs linguistiques à même de traduire une expression ou un sentiment que les mots à eux seuls ne sauraient exprimer suffisamment toute la subtilité.

Conclusion

L'étude de la poésie de Victor Hugo met en lumière plusieurs moyens pour conférer une efficacité dans la construction du sens. Dans cette perspective, les plans cinématographiques sont régulièrement déployés pour structurer son expression poétique. Il apparaît que le gros plan, le plan moyen et le plan d'ensemble de la cinégraphie participent à la structuration de sa vision à travers son langage poétique. Cette démarche obéit à une volonté d'amplification du sens et de recherche de plusieurs procédés poétique pour traduire ce que les vers rebutent à traduire avec le maximum d'efficacité. Ainsi, les tableaux iconographiques, par le biais de l'approche cinématographique, permettent au poète d'amplifier ses sentiments et sa vision dont sa poésie pour exposer une partie de l'histoire douloureuse du peuple français.

Bibliographie

Anceau Éric, 2009, « Le coup d'État du 2 décembre 1851 ou la chronique de deux morts annoncées et l'avènement d'un grand principe », in *Parlement[s], Revue d'histoire politique*, 2 (n° 12), p. 24-42, Paris, Harmattan.

Arrivé Michel, Gadet François, Galmiche Michel, 1986, *La grammaire d'aujourd'hui, Le guide alphabétique de la linguistique française*, Paris, Librairie Flammarion.

Aumont Jacques, Alain Bergala, Michel Marie et Marc Vernet, 2016, *Esthétique du film*. 7e éd. Paris, Armand Colin, p. 138-140.

Aumont Jacques, Bergala Alain, Michel Marie et Marc Vernet, 2016, *Esthétique du film*. 7e éd. Paris, Armand Colin, p. 63-71.

Epstein Jean, 1921, *Bonjour cinéma*, Paris, Edition de la Sirène.

Hugo Victor, 2021, *Les Contemplations*, Éditions présentée et annotée par Ludmila Charles-Wurtz, coll. « Classiques », Paris, Livre de Poche.

Hugo Victor, *Les Châtiments*, Préface, commentaires et notes de Guy Rosa et Jean-Marie Gleize, Paris, Livre de Poche, coll. Classique, 2019.

Littré Emile, 1963, *Dictionnaire de la langue française*, Paris, Editions Universitaires.

Martin Marcel, 2017, *Le Langage cinématographique*, Paris, Armand Colin, p. 21-24.

Metz Christian, 1964, « Le cinéma : langue ou langage ? » In : *Communications*, 4. Recherches sémiologiques. pp. 52-90, DOI : <https://doi.org/10.3406/comm.1964.1028>

Mitry Jean, 1965, *Esthétique et psychologie du cinéma*, Vol. 2, Paris, Éditions Universitaires.

Moussinac Léon, 1946, *Âge ingrat du cinéma*, Paris, Sagittaire.

Robert Paul, 2009, *Le Nouveau Petit Robert de la langue française*, Paris, Nouvelle éditions Millésime.