

CONTRIBUTION DES LANGUES NATIONALES DANS LA PRODUCTION LITTÉRAIRE BURKINABÈ

CONTRIBUTION OF NATIONAL LANGUAGES IN BURKINABE LITERARY PRODUCTION

Ignace SANGARE

Université Joseph KI-ZERBO, Burkina Faso

sangare20052000@yahoo.fr

&

Yves ZONGO

Université de Banfora, Burkina Faso

zongive@yahoo.fr

Résumé : Les langues, éléments endogènes de vulgarisation de la culture, la pérennissent et permettent aux populations de transmettre leur vision et de conserver leurs traditions. En effet, toute culture qui apparaît dans une production, qu'elle soit littéraire ou artistique, est un moyen de valorisation et de divulgation du savoir ancestral. Les populations burkinabè, au regard des bouleversements socio-politiques, ne sont pas restées en marge de cet état de fait. Cela s'est fortement réellement ressenti dans sa création artistique. A l'occasion des cent ans de son histoire, une immersion dans la création littéraire et artistique du Pays des hommes intègres permettra de cerner son histoire, de faire ressortir son évolution, sa valeur et son dynamisme. A travers donc un questionnement sur l'apport de ces langues nationales dans la littérature et comment et par quels moyens ces productions prennent en charge ces langues pour les valoriser, il est évident que l'oralité joue un rôle important dans la variété créatrice. Ainsi, les langues locales, qui ont pour base l'oralité, rendre dynamiques la production. Il s'agira, dans cet article, de montrer que les langues nationales apparaissent dans la création des auteurs burkinabè, à travers des écrivains comme Pacéré TITINGA avec le langage du tam-tam et le langage des masques perçu dans son œuvre « *Le langage des tam-tams et des masques en Afrique* », de l'utilisation de mots ou expressions en langues nationales comme titres de livre, en témoignent « *Rougbeïngä* » de Norbert ZONGO, ou de films tels « *Wend Kuuni* » de Gaston KABORE, « *Tasuma* » de Kollo Emmanuel SANOU ou simplement de l'utilisation de la glottographie comme technique expressive filmique. Cela permet l'appréciation de leur place dans la production littéraire et artistique de même que les perspectives de leur valorisation.

Mots clés : langues -nationales – littérature-glottophagie- valorisation-oralité

Abstract : The languages, endogenous elements of popularization of the culture, perpetuate it and allow the populations to transmit their vision and to preserve their traditions. In fact, any culture that appears in a production, whether literary or artistic, is a means of valorisation and disclosure of ancestral knowledge. The people of Burkina Faso, in view of the socio-political upheavals, have not remained on the sidelines of this state of affairs. This was strongly felt in his artistic creation. On the occasion of the hundredth anniversary of its history, an immersion in the literary and artistic creation of the Land of Honest Men will allow us to identify its history, to highlight its evolution, its value and its dynamism. By questioning the contribution of these national languages in literature and how and by what means these productions take charge of these languages in order to value them, it is obvious that orality plays an important role in the creative variety. Thus, local languages, which have orality as their basis, make

production dynamic. This article will show that national languages appear in the creation of Burkinabé authors, through writers such as Pacéré TITINGA with the language of the tam-tam and the language of masks perceived in his work "The language of drums and masks in Africa", the use of words or expressions in national languages as book titles, as shown in Norbert ZONGO's "Rougbéinga", or in films such as Gaston KABORE's "Wend Kuuni", Kollo Emmanuel SANOU's "Tasuma" or simply the use of glottogaphy as an expressive filmic technique. This allows the appreciation of their place in literary and artistic production as well as the perspectives of their valorisation.

Key words: languages -national - literature-glottophagy- valorization-orality

Introduction

Les langues, véritables vecteurs de développement et de transmission d'une culture, se présentent comme des moyens endogènes qui permettent aux peuples de conserver leur âme, de transmettre leur vision et d'assurer leur pérennité. En effet, toute tradition se retrouve ragaillardie à travers sa langue valorisée dans toute production. Les populations du Burkina Faso, au regard des bouleversements socio-politiques, ne sont pas restées en marge de cette vision. Cela s'est réellement ressenti dans la création artistique. A l'occasion donc des cent ans de son histoire, une introspective permettra de faire ressortir une évolution tant dans la production littéraire que dans les productions artistiques tous azimuts. Cela nous amène à nous interroger sur l'apport des langues nationales dans la littérature d'une part et d'autre part par quels moyens ces productions prennent en charge la valorisation des langues nationales ?

Il ressort de prime abord que l'oralité occupe une place de choix dans la variété créatrice littéraire et artistique. Ainsi, les langues nationales, basées sur l'oralité, apparaissent à tout point de vue et dynamisent, à n'en pas douter, la production. Il s'agira, dans cet article, de montrer que les langues nationales apparaissent dans la création des auteurs burkinabè, ce qui permettra aussi de cerner leur place dans la littérature et de mettre en évidence les perspectives qui pourront valoriser les productions intellectuelles dans nos langues.

Pour bien appréhender la question langues et littérature nous ferons tout d'abord un aperçu sur la littérature burkinabè ensuite interviendra une présentation des langues nationales et leur apport dans la littérature et enfin nous montrerons la valorisation de la littérature orales dans les langues nationales.

1. Aperçu sur la littérature burkinabè

La littérature dans sa globalité est l'ensemble des productions orale et écrite d'une société donnée par l'esthétique. Elle prend en compte la littérature orale (tels les proverbes, devinettes, chansons etc.), de même que la littérature écrite qui, elle, se donne à voir dans les différents genres (roman, poésie, théâtre, nouvelle).

Les littératures (orale ou écrite) pour s'exprimer utilisent un canal qui est la langue. Au niveau de la littérature orale, nous retrouvons les langues nationales (moore, jula, fulfulde...) dans les proverbes, chansons, les devinettes, etc. Mais, en ce qui concerne la littérature écrite, elle est produite en majorité en français, langue héritée de la colonisation. L'on constate que beaucoup de textes oraux comme les proverbes, devinettes se disent en langues nationales tandis que la production écrite a peu d'éléments en langues nationales. Il faudra ainsi pour une meilleure maîtrise du sujet, présenter les langues nationales du Burkina.

2. La présentation des langues nationales et leurs apports dans la littérature

Tout d'abord de la présentation des langues nationales du Burkina, il ressort qu'il existe une panoplie de langues, environ la cinquantaine, variées, diversifiées, qui se répartissent sur tout le territoire les langues se retrouvent dans des aires géographiques. Cette diversité des langues est fonction des ethnies, ce qui constitue un brassage culturel. En effet, les langues sont dynamiques par ce qu'elles constituent un maillon fort de nos cultures. C'est d'ailleurs pour cela que leur utilisation dans la littérature est très prépondérante pour le développement de nos nations.

2.1. L'utilisation des langues dans la littérature écrite et orale

L'utilisation des langues nationales est très perceptible dans la littérature burkinabè. Dans la littérature orale, les devinettes, proverbes, contes, se disent en langues nationales. Au cours des soirées de contes les langues d'usages sont celles de la communauté. Nous avons les mythes et les épopées des différentes communautés en langues nationales sans oublier les formules de salutations, les prières et les invocations. Tous ces éléments de l'oralité trouvent leur expression en langues nationales.

Au niveau de la littérature écrite, on note la présence des langues dans les productions écrites.

Les ouvrages de Pacéré TITINGA et Norbert ZONGO le prouvent assez aisément. En effet, dans le livre de Pacéré TITINGA intitulé « *Le langage des tam-tams et des masques en Afrique* »¹, il parle de deux domaines spécifiques qu'il a transcrit, à savoir le langage des tam-tams et le langage des masques.

Le langage des tam-tams est très spécifique. Dans la parole, l'écriture, la phrase est toute simple. Elle se ramène à sujet, verbe, complément. Le langage du tam-tam n'est pas du même genre. Il s'agit d'un métalangage, d'un langage de langage. Le tambour émet des sons qui sont intelligibles et qui forment un langage, le langage tambouriné appelé *bendrologie*. La bendrologie désigne la science, les études méthodiques, les méthodes de pensée, de parler, les figures de rhétorique, relatives au tam-tam, voire à la culture des messages tambourinés notamment d'Afrique.

¹ Pacéré TITINGA, *Le langage des tam-tams et des masques en Afrique* » l'Harmattan, Paris, 1991.

Dans «*Le langage des tam-tams et des masques en Afrique*» Pacéré TITINGA innove en s'insurgeant contre nombre de concepts et d'idées reçus de l'Occident. La virulence de sa dénonciation est à la mesure de leur inaptitude à traduire les profondes réalités du continent noir.

Ses nombreuses recherches sur le terrain lui auraient révélé que «... le langage tambouriné était fondé sur une juxtaposition savante de devises (zabyouga ou soanda) selon le milieu; leur institution étant fonction du contexte économique, culturel, social, politique, leur interprétation permet de refaire l'histoire du peuple et tous les aspects de la vie sociale (culture, politique, lettre, etc.)». Les « Soanda», en langue nationale moore, sont des qualifications portant sur les divisions sociales (mosse, yunyose, forgerons, guerriers, captifs, devins, peuhls ou yarse)

Alors, la phrase du tambour, c'est prendre par exemple la devise de Ouagadougou, associée à celle de Ouahigouya, des armoiries etc., ce qui crée la conjonction des devises permettant de développer le thème.

Pour une meilleure illustration, il fait cas du tambour développant le thème de la colonisation et de l'indépendance. En langue moore, il transcrit tout en suivant la rythmique du tam-tam de la manière suiavnte :

« *Voog wok yaa goanga ;
kosenkond lall s'a aga...* »

En langue française, cela signifie :

« *Le haut kapotier est incliné,
Le huppard est adossé au ciel,
Le rouge envahit la contrée,
Il ne cultive pas le champ
Mais occupe la jarre,
La joue du garnement ne se ramollit pas par la pommade ;
Il faut un sec gourdin.
Celui qui amasse pressé
Se baigne de chaleur ;
Cent tornades réunies
Ne peuvent fondre le rocher,
Le vent est retourné au ciel.
Les cultivateurs rient à gorge déployée. »*

Ces mots ou expressions signifient très clairement ceci :

«*Le haut kapotier est incliné*»: le tambour commence par dire que l'empire des Moose, qui date d'un millénaire, du fait qu'il est très ancien a fini par perdre de sa force. Ici au Burkina Faso, du fait des vents est-ouest, tous les kapotiers qui deviennent hauts sont inclinés du côté de l'ouest. C'est pour dire que le Mogho avait désormais des insuffisances compte tenu de l'âge. «*Le huppard est adossé au ciel, Le rouge envahit la contrée*» : le huppard est un oiseau avec des ailes rouges. C'est un carnassier. Quand le huppard est en haut, c'est qu'un lion a dû manger un animal. Donc la mort est présente

dans le symbolisme. Si le huppard est en haut, c'est le symbole d'un drame qui arrive. Ici, c'est la colonisation.

«*Il ne cultive pas le champ. Mais occupe la jarre*»: c'est une devise pour ceux qui n'ont pas travaillé à quelque chose mais qui viendront tout récupérer. La colonisation a vu une terre quelque peu fertile. Ce n'est pas elle qui l'a faite fertile, mais elle vient pour récupérer. «*Celui qui amasse pressé. Se baigne de chaleur*». Cela signifie celui qui se précipite risque d'avoir des problèmes. La colonisation s'est trop précipitée, c'est maintenant la lutte pour l'indépendance Quant aux tornades qui ne peuvent fondre le rocher, c'est pour dire que malgré toute cette violence, on n'a pas pu détruire ta civilisation ou le peuple. «*Le vent est retourné au ciel*» : la colonisation est retournée chez elle, «*Les cultivateurs rient à gorge déployée*» : le pays a retrouvé son indépendance. Mais il faut aussi savoir que «*Le haut kapotier est incliné*», c'est la devise de Voaaga, une circonscription administrative; «*Le huppard est adossé au ciel*», c'est celle de Tambogo, etc. Donc le langage du tambour est une juxtaposition de ces devises.

Ce qui est important, selon PACERE, c'est qu'on choisit la devise en fonction du contexte politique du moment. Dès que vous en interprétez une, vous avez la situation politique du moment, la situation sociale, la situation culturelle. Donc la phrase du tambour est une phrase qui constitue une sorte d'archive, une sorte de bibliothèque, un langage qui renferme toute la culture. Ce langage est devenu une sorte de pesanteur qui a retenu ces peuples dans l'invention de la culture écrite. Ils n'en avaient pas besoin pour conserver leur mémoire.

Sous l'angle de cette littérature, selon l'écrivain PACERE , il y a aussi les légendes. Par exemple la légende de Bilgo : celui qui est né sans placenta c'est-à-dire sans accouchement, après neuf ans et non neuf mois de grossesse, et qui est mort au même moment en deux lieux différents: la ville de Pô, historiquement connue aujourd'hui et la ville de Nobéré. Deux délégations venues de chacune des localités se rencontrèrent :

«*Ne i y tarm*

Wend na ma ag teng t b gaande. »

«*Nos condoléances*

Que la terre lui soit légère. »

Puis elles se sont serré les mains et elles furent transformées en rocher.

Quant au langage des masques, pour l'auteur, il intervient à deux périodes. Quand une personne est morte, on refait la vie du défunt : «*Il est né à tel endroit, il s'est marié, il a eu tant d'enfants, mais voici que la mort l'a emporté, il aurait fallu prendre telles graminées,...* » Mais en dehors de la mort physique, il y a ce qu'on appelle la mort culturelle. Chez les Moose, l'homme n'est pas ramené à son corps physique. La mort intervient trois mois, six mois, deux ou trois années après, suite à un rituel appelé funérailles.

Donc lors du premier rituel qui comporte 333 mouvements de masque, c'est la vie de l'intéressé qu'on refait. Mais lors des funérailles, lors de la mort culturelle, on a plutôt des formules de sagesse. Par exemple, en langue moore on dira :

« *Gomtiuug*
Yeela me :
Mam se n waa
N puk Dunia
Tengr
Yaa beega.
Mam saa n naa n kiene
Tengr
Y aa beega ;
Ti mam naa
N maag m menga,
N lamsde,
N lamsde,
N lamsde. »

En français, le masque disait :

« *Le caméléon*
A dit :
Quand je venais
Au Monde,
Tout s'éboulait.
Quand je voulais marcher,
Tout s'éboulait.
J'ai décidé de prendre
Tout mon temps
Pour marcher doucement,
Doucement,
Doucement. »

Mais derrière ce langage qui est déjà métaphysique, c'est encore un autre langage qui intervient où le masque ne parle pas de caméléon. Il dit : « *Il faut savoir que la terre est quelque chose qui s'éboule. Il faut savoir que la vie, c'est quelque chose de très difficile. Alors, il faut aller doucement, doucement, doucement* ».

Il en est de même de l'auteur Norbert ZONGO, avec son œuvre *Rougbeîngâ*². Il met en exergue les thèmes centraux de la révolte et de la liberté. En effet, *Rougbeîngâ*, terme puisé du mooré, plonge le lecteur dans les méandres de la colonisation, sur fond de rapine de l'Afrique, avec son lot de brimades et de bourrades exercées sur les populations indigènes.

² Norbert ZONGO, *Rougbeîngâ*, Harmattan, Ouagadougou, Burkina, 2009.

En lisant l'ouvrage, l'on aperçoit que le terme *Rougbeînga* en langue nationale représente le refus de l'oubli et du déni mais présente l'image de la revalorisation de l'âme burkinabè voire africaine.

A l'image de nombre de ses pairs du continent tels que Djibril Tamsir Niane, Camara Laye, Ahmadou Kourouma, Amadou Hampâté Bâ..., Norbert Zongo, pour son récit romanesque, puise dans les sources de la tradition orale africaine. De fait, des proverbes, censés faire prendre conscience le lecteur de l'impérieuse nécessité de bâtir des nations libres et indépendantes, sont abondamment employés par l'auteur. Lorsqu'il fait dire de la bouche de Rougbeînga qu' « *Il y a des moments dans l'existence de l'homme où la mort est la seule affirmation de la vie* », l'écrivain fait référence à une maxime si chère à la plupart des peuples ouest-africains. « *Saya ka fisa ni maloya ye* » qui est en langue locale *jula* signifie en langue française la mort vaut mieux que la honte).

2.2. *L'utilisation des langues nationales dans le cinéma*

La réappropriation du cinéma par les Africains n'a pas été simplement une question de récupération du fait cinématographique. Il s'est opéré dans le processus d'autonomisation du septième Art. En Afrique un véritable travail de valorisation du cinéma se mène et cela met en exergue la spécificité esthétique de ce mode d'expression. C'est d'ailleurs pour cela que Sarah MALDOROR affirme : « *pour beaucoup de cinéastes africains, (...) il s'agissait d'élaborer un nouveau langage cinématographique tendant à développer l'éthique culturelle d'un peuple* »³

En effet, le cinéma et les arts rendent compte de cette vision des choses. Dans les représentations filmiques burkinabè, cent ans après, on note la présence des langues nationales. Les différentes influences culturelles dont ont été victimes les Africains peuvent s'analyser dans la vision exégétique. L'exégèse se définit comme une analyse interprétative dont la conséquence est le recours à de nombreux critères pour juger l'image tels les aspects ayant trait à l'effectuation, à l'évènement. L'effectuation peut être comprise à deux niveaux : l'effectuation du langage comme le discours et l'effectuation du discours comme une œuvre structurée ; ce dernier conférant au texte, ici à l'image, la dimension évènementielle et la signification dans laquelle vision se retrouve P. Ricoeur. Celui-ci d'ailleurs, à cet effet, affirme :

« *De même que la langue, en s'articulant dans le discours, se dépasse comme système et se réalise comme évènement, de même, en entrant dans le procès de la compréhension, le discours se dépasse, en tant qu'évènement dans la signification...* »⁴

C'est donc dire que l'évènement et le sens interagissent, s'articulent l'un et l'autre pour constituer le noyau de toute démarche.

³ S. MALDOROR, in *Black African cinema*, University of California press, Berkeley, 1994, P 5, cité par Olivier BARLET, Les cinémas d'Afriques noires..., Op.cit.p 48

⁴ P. Ricoeur, *Du texte à l'action, Essais d'herméneutique*, Paris, Seuil, 1996, p.153.

Dans le cinéma, il s'agit de prendre en compte comment le discours filmique se construit en interaction avec le discours social dont il relève. Les langues et les images qui apparaissent sous nos yeux révèlent alors les caractères de chacun, l'environnement, le vécu quotidien de notre peuple. On y retrouve forcément un rapport entre les éléments représentatifs de la culture, de la langue et des images qui s'offrent à nous. Alors il se pose la question de savoir si ces images sont-elles le reflet de notre société ou simplement si elles ne sont pas le fruit d'un métissage linguistique et culturel. Cette représentativité culturelle va apparaître dans la glottophagie.

La glottophagie, elle, se définit comme une langue qui en mange une autre. Ce terme, assez explicite, a été créé par Louis-Jean Calvet⁵, où il analyse les rapports entre le discours linguistique et le discours colonial sur les langues : la langue du colonisé est dénigrée, infériorisée, alors que celle du colonisateur est valorisée. C'est le viol de la langue du colonisateur par le colonisé. Elle relève de l'anthropophagie culturelle, car il s'agit de manger l'autre pour se renforcer. Le colonisateur a dévoré les langues du colonisé par son utilisation. Celui-ci, à son tour, plie les langues du colonisateur aux exigences africaines comme l'ont fait Amadou KOUROUMA, Pacéré TITINGA et bien d'autres dans leurs écrits.

Les réalisateurs, par le truchement de leurs personnages, l'ont utilisée pour se faire identifier et délimiter leur espace. Le colonisé plie la langue du colonisateur et la dévore pour se renforcer. C'est une forme de mise en exergue du multiculturalisme. Ainsi, quand on visualise les films burkinabè, le constat se dégage.

En effet, dans le film « *Môgô puissant* », au moment de l'échange de l'ami de Clara avec son mari, celui-ci, excédé, finit par s'exprimer directement, sans traduction, en langue moaaga « *loog- maam ka* » qui signifie en langue française « laisse-moi partir ». En faisant intervenir les langues locales sans sous titrage, le réalisateur a fait le choix de s'adresser à sa population, de toucher les cinéphiles qui sont analphabètes (plus de 70%). Cela a aussi pour ambition de mettre à l'écart la langue du colonisateur et de leur passer le message suivant, à savoir être fier de ses racines. A la 9mn 28s, Habib, le marabout, en consultation avec Clara, affirme en dialecte moaaga : « *kale-toin-ye* », ce qui signifie en langue française que « plus rien ne peut changer ce qui est en train d'arriver », c'est-à-dire la mutation par rapport au fait que son supérieur hiérarchique veut abuser d'elle. Là aussi, il est fait mention du manque de sous titrage qui montre l'intention manifeste du réalisateur de valoriser son identité. Ensuite d'autres expressions en langue locale comme « *pa sidiye* » qui se traduit en français « ce n'est pas vrai », n'ont pas été également traduites. C'est une forme d'exclamation. Après cela, il est fait cas en dialecte moore de l'expression « *sore bée-me* » pour traduire dans la langue du colonisateur de la manière suivante « vous avez la route ». A la 23è mn, le protocole, son épouse, et son ami échangent en langue malinké ou dioula. La connotation qui se dégage est d'amener le colonisateur à s'intéresser à notre culture. Le réalisateur oblige ses téléspectateurs à comprendre cette langue de son terroir. Cette

⁵ Merlo Christian. Calvet (Louis-Jean) : Linguistique et colonialisme. Petit traité de glossophagie. In: Revue française d'histoire d'outre-mer, tome 62, n°229, 4e trimestre 1975. pp. 696-697.

façon de faire montre que pour mieux comprendre le film, il faut la maîtrise des dialectes du terroir. A la suite, à 1h07mn 42s, nous avons l'expression « *dja foule* » expression proférée lors d'une altercation entre le marabout et sa femme pour dire « crier sur elle en public ». En outre, le film « *Julie et Roméo* » de Aboubacar DIALLO révèle le féticheur qui utilise l'expression en langue jula « *i té foyi lon* », ce qui veut dire en français, que « tu ne sais rien » de même que le mot en Moore, « *wak* » pour parler de « pouvoir surnaturel » et le dialecte « *ka sid ye* » qui est un mot proféré par Julie pour faire savoir en français, que « ce n'est pas vrai ». Nous avons l'usage du moore dans le film sans sous titrage. Ce qui confirme la glottophagie. Aussi, dans « *Mai, deux maris* », Alima (tantie nassara) remonte les bretelles à sa servante en la traitant de « *munanfica* », expression tirée de la langue moore qui se définit, en français, « rapporteuse ». Quant au film « *Sam le caïd* », la révélation de la glottophagie apparaît dans l'utilisation des expressions « *la baraka* » proféré à la 5 è mn 25 è s pour signifier en français « la bénédiction ». Par la suite, l'expression exprimée en langue jula « *fani goro* » désigne en français (frotter bien les habits). Ensuite, à la 46mn35s'', pendant l'échange entre Fatim et sa mère, celle-ci qualifie son prétendant de « *kpata* » expression familière, de la rue, argoté pour signifier en bon français « joli, beau ». A 1h05mn, Kader , le comptable, assomme son patron, Sam, qui voulait abuser de sa fiancée et prononce par la suite le mot dialectal « *babila* » qui se traduit en français par « imbécile ». En ce qui concerne le film « *Papa, mon rival* » de Sidnaaba ZIDA, la glottophagie apparaît à travers l'expression dialectale « *na maana waanan* » pour signifier en français « qu'est-ce qu'il ya ? » A la 53mn27s, Ladji tente d'étrangler Pape Diop et s'exprime en langue locale en disant « *nan kouff-la moss-moss-sa* », ce qui signifie en langue française « je vais t'étrangler tout de suite » ? Il en est de même dans « *Clara* », de M. DIALLO, au regard de l'expression locale « *maan tôtô* » qui peut être traduit en français « fais vite » avec l'expression en langue malinké « *dèmè dèmè* » pour fait ressortir l'idée de « se débrouiller », donc la débrouillardise. A cela s'ajoute l'utilisation du mot argoté « *fiengal* » proféré à la 1h36s pour dire fille « maigre ou maigrichonne ». Dans « *Je veux ta femme* » de OLUKOUNGA nous avons, à la 1h12s l'utilisation du mot « *bêlèlou* » utilisée par Eddy à l'endroit de Dacosta à qui il a envoyé une convocation. Ce sont des africanneries pour marquer une forme de moquerie. C'est de la raillerie, de l'ironie. Ces mots marquent une sorte d'imitation du cri du mouton en train de « bêler ». Aussi, il utilise le mot « *ni-yaalga* », expression moaaga qui se traduit en français par « idiot », mettant ainsi à nu l'inconduite de son ami de patron envers son épouse. Par la suite, dans le film « *Ma mère ou ma femme* » de OLUKOUNGA, à la 11mn 28 s, Tom se défend contre les propos mensongers émis par son ami Sam à son encontre, l'accusant de flirter avec sa patronne « Véronique Paré ». A ce propos, il s'en défend en faisant savoir que même si cela arrivait, « *mam-ka-rô-la* » ? une interrogation qui se traduit en français par « qu'il est aussi un homme » au sens propre du terme. De même, à la 27mn 27s, la maman de Trésor chante en langue bambara ou malinké pour exprimer sa joie et ce, en fredonnant un air musical dans sa langue locale,

elle utilise la glottophagie car cela n'est pas aussi sous-titré. A la 40mn 12s, Sam et Thom utilisent les expressions dialectales suivantes : « *yi-be -ka rawa, ya-boin* » à l'endroit de Trésor pour exprimer son ras-le bol face au fait que Sam fut licencié à cause de Trésor qui courtise sa patronne. Ensuite à 1h16 mn, Thom insulte son ami Sam en langue locale « *fo-ya-yalm-la* » pour faire cas de « son idiotie ». De même, Tom utilise l'expression locale « *boulvaga* »⁶ pour montrer le comportement irresponsable de Sam. Aussi, à la fin du film, Trésor utilise l'expression dialectale « *ya-ya-boin* » comme pour montrer l'acharnement d'un sort ou un évènement sur sa personne qu'il ne comprendrait pas. Au sujet de « Adieu belle-mère », de MC Z , à la 48mn 03s, l'ami de Fatou utilise l'expression « *gris-gris* » pour désigner le médicament. C'est un jargon africain mais aussi burkinabè qui désigne des potions magiques, des sacrifices. Dans « *Le Fauteuil* » de feu Missa HEBIE, le nom du gardien de l'entreprise « *wassa wassa* » expression familière qui traduit en français « vite vite ». A 30mn,05s dans la débandade, l'ancien DG se rend chez son cousin pour lui prêter de l'argent . A son arrivée, ce dernier est au téléphone avec une femme et finit par dire en moore que « *viima-ya-kanga* », expression dérivée du local qui se traduit en français par « la vie est dure ». De même, l'utilisation du terme « *wak* » par l'ancien DG, à l'endroit de la nouvelle directrice générale, prouve la glottophagie puisqu'il n'est ni sous-titré ni repris en français . L'intention est donc de voiler certaines situations afin que ne comprennent que ceux qui sont du milieu. Dans le film « *Femme de feu* » de Inoussa KABORE, », à la 37mn 56s, Violetta se plaint des rentrées tardives de son époux Bila. Elle l'insulte en langue locale malinké en disant : « *mochi-tchè-Kou-den-i-ni* » qui, traduit en français, veut dire « l'homme mossi a la petite tête » et Bila de rétorquer en langue moore « *m-parate-ti-fo-touss-maa-dè* » qui veut dire en français « je ne veux pas que tu m'insultes ». Après, à la 58mn36, Inoussa KABORE utilise les proverbes du terroir dans ses films. Et à la 1h14 mn, ma maman de Djami fait ressortir un proverbe du terroir. Dans « *Le neveu de l'homme fort* » d'Adama ROUAMBA, à la 28mn 35s, la secrétaire utilise l'expression locale « *ni-yalga* » à l'endroit de Malick pour dire qu'il est « idiot ». Ensuite, dans le film « *Tasuma* » de Kollo SANOU, la langue jula est partout présente sans sous -titrage.

17mn 55s, à l'analyse du film « *Tu me prends pour qui ?* » de OLUKUNGA, à la 17mn 55s, Ladji qualifie sa dulcinée de « *moui-ziindo* » expression typiquement locale qui voudrait signifier littéralement « riz sauce », mais en réalité cela fait ressortir l'idée d'une personne trop facile à être manipuler. Mais, à la 55mn11s, Liza, la petite sœur de sa copine, appelle Rachid « *koro* » expression en jula pour signifier « grand frère ». Enfin, dans le film « *Le dernier convoi* » d'Ibrahim GNAMOU, à la 33mn05, nous avons l'utilisation du mot dialectal « *benga* » pour signifie en langue française le « haricot » burkinabè.

Ainsi, la glottophagie laisse apparaître les traces de l'identité du film et le rend dynamique selon l'ancrage culturel.

⁶ Ce sont des feuilles de néré utilisé au Burkina pour la préparation de certains mets.

3. La valorisation de la littérature dans les langues nationales

En portant un regard sur nos cent ans de littérature, il se révèle d'une part que les langues locales contribuent à la diffusion et la valorisation de la littérature orale mais d'autre part il existe une insuffisance dans la littérature écrite.

Pour une prise en compte des langues nationales dans la littérature burkinabè, il est nécessaire d'instaurer un renforcement de l'enseignement de ces langues dans nos universités en mettant l'accent sur la transcription et leur introduction dans le système éducatif. De plus, la création de centres d'alphabétisation dans les langues nationales et la mise en place d'un fonds national d'appui à l'édition et la production littéraire en langues nationales contribuent à la promotion desdites langues. A partir de l'initiative de l'édition dans les langues nationales, nous pourront promouvoir la transcription et la traduction des œuvres littéraires déjà produites en français. Cette initiative qui permettra enfin de faire une sensibilisation sur les langues nationales auprès des écrivains et les critiques.

S'il est convenu que la langue est le vecteur des cultures et des civilisations, il est nécessaire que l'on mette ces langues locales à contribution pour valorise la littérature africaine.

Il ne s'agit pas d'un repli identitaire linguistique mais plutôt une revalorisation des langues locales partant des cultures du terroir. C'est à ce prix que les langues locales seront véritablement des langues partenaires avec le français et l'anglais. Et au cœur du rendez-vous et du recevoir de la culture, ces langues locales apporteront aux autres ce qu'ils ont et en recevront aussi des leurs. Et comme dit le proverbe jula : « *ben tlou lo bi tlou dia* » qui signifie en français « *C'est quand on tombe et on se relève que le jeu continue* ». Pour ainsi dire autant la langue française doit être au-devant de l'éducation autant les langues locales doivent avoir la part belle. Mais tout cela ne sera une réalité que grâce à une volonté politique et sociale.

Conclusion

Retenons que les langues nationales apparaissent dans la littérature burkinabè à différents niveaux et donne une plus-value à cette littérature qui se développe au fil des années tant dans les œuvres littéraires que dans les productions artistiques.

La glottophagie présente dans les films burkinabè est une intention des réalisateurs de donner une visibilité aux langues nationales au détriment du français.

Les langues nationales constituent un canal de promotion et de valorisation des productions littéraires et artistiques burkinabè. Après cent ans d'histoire du Burkina, il est impérieux que nos productions les prennent en compte en faisant d'elles des langues partenaires aux côtés du français et de l'anglais. C'est à ce prix aussi que la question d'identité littéraire partant l'identité nationale trouvera un espace propice pour s'enraciner

Références bibliographiques

- BARLET Olivier, *Les cinémas d'Afriques noire. Le regard en question*, Paris, L'Harmattan, 1996
- MALDOROR, S.in *Black African cinema*, University of California press, Berkeley, 1994.
- MERLO Christian. Calvet (Louis-Jean) : *Linguistique et colonialisme. Petit traité de glossophagie*. In: Revue française d'histoire d'outre-mer, tome 62, n°229, 4e trimestre 1975. pp. 696-697.
- PARE, Joseph , « *Discursivisation et intentionnalité littéraire pour une herméneutique de l'hybridité* »in Cahiers du CERLEHS,n°13, université de Ouagadougou,1996.
- RICOEUR P., Du texte à l'action, Essais d'herméneutique, Paris, Seuil, 1996
- TITINGA Pacéré, *Le langage des tam-tams et des masques en Afrique*, l'Harmattan, Paris,1991.
- ZONGO Norbert, *Rougbeîngâ*, Harmattan, Ouagadougou, Burkina, 2009.

Filmographie

- DAGNON Oumar, *Tu me prends pour qui ?* (2014) ;
- DIALLO Boubacar : « *Julie et Roméo* » (2011) ; « *Môgô puissant* » (2007);« *Sam le caïd* » (2008) ; « *Cœur de lion* » (2009) et « *Clara* »(2010) ;
- GNANOU Brahma, *Le dernier convoi* (2010) ;
- HEBIE Missa, *Le fauteuil* (2009) ;
- KABORE Inoussa , *Femme de feu* (2014) ;
- NACRO Fanta Régina, *La nuit de la vérité* (2004) ;
- NAPON Yacouba, dit MC Z, *Adieu, belle-mère* (2016) ;
- OLUKUNGA Ibrahim, *Je veux ta femme* (2013) ; *Ma mère ou ma femme* (2014)
- OUEDRAOGO Tahirou , *Djanta* (2006) ;
- ROUAMBA Adama , *Le neveu de l'homme for* (2015) ;
- SANOU Kollo , *Tasuma* (2004) ;
- Feu YAMEOGO Pierre, *Bayiri* (2011) ;
- ZIDA Sidnaba Boubacar , *Somzita* (2011) ; *Sabab biiga* (2017) ; *Papa, mon rival* (2016);
Mai deux maris (2013)