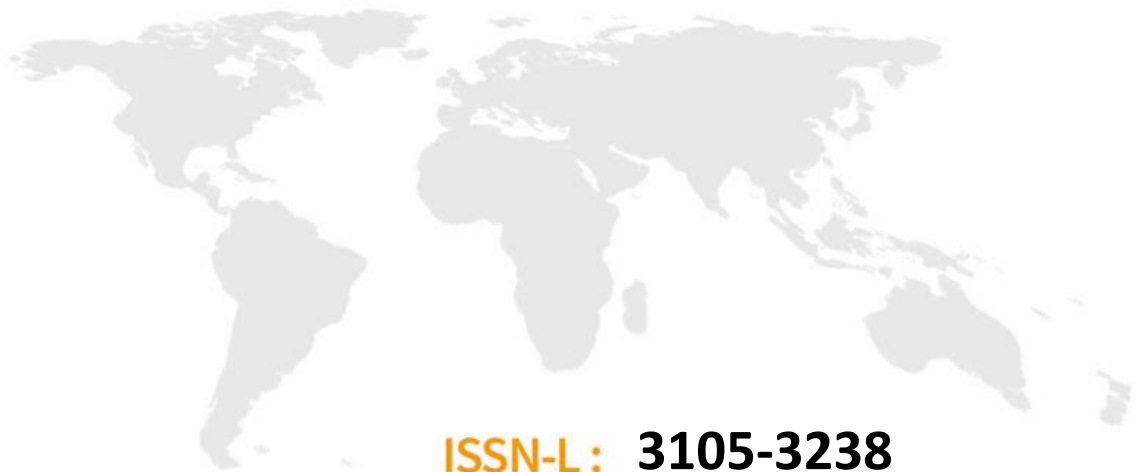




REVUE *Beyra*

Revue des Sciences de la Communication,
du Langage, des Lettres et des Langues



ISSN-L : 3105-3238

ISSN-P : 3105-322X

Numéro : Décembre 2025



Email : revuebeyra@gmail.com
Site web : www.revuebeyra.net



REVUE BEYRA

Revue des Sciences de la Communication,
du Langage, des Lettres et des Langues



UFR des Lettres et des Arts
Université Peleforo GON
COULIBALY
(Korhogo - Côte d'Ivoire)

ÉQUIPE ÉDITORIALE

- **Directeur de Publication** : KOFFI Hamanys Broux De Ismaël, Maître de Conférences
- **Directeur de Rédaction en Chef** : KOUAME Koia Jean Martial, Professeur Titulaire
- **Directeur de Rédaction** : KOUASSI Konan Stanislas adjoint, Maître de Conférences

COMITE DE RÉDACTION

- KOUASSI Konan Stanislas
- KOFFI Hamanys Broux De Ismaël
- YAO Koffi Armand
- KOUASSI Kouakou Jean Michel

COMITE DE LECTURE

1. KADJA Sahoun Francis
2. SIKA Kouamé Prosper
3. KAMAGATÉ Ouattara Bakary
4. COULIBALY Sirabana
5. YAVO Doffou Brice Anicet
6. WAHI Djokouri Innocent
7. KOUADIO Xavier
8. COULIBALY Daouda
9. KOUAKOU Brou Médard
10. KOUASSI N'dri Maurice
11. YAO Koffi Armand
12. KAMAGATE Vahama
13. AGNEY Ahou Florence
14. KOUAKOU Francis Pacôme
15. ABAKA Kouassi Gérard

COMITE SCIENTIFIQUE

1. Prof. ABOLOU Camille Roger, Université Alassane Ouattara (Côte d'Ivoire)
2. Prof. IRIE Bi Gohy Mathias, Université Alassane Ouattara (Côte d'Ivoire)
3. Prof. KOUAMÉ Koia Jean Martial, Université Félix Houphouët Boigny (Côte d'Ivoire)
4. Prof. ABOA Abia Alain Laurent, Université Félix Houphouët Boigny (Côte d'Ivoire)
5. Prof. OULAI Jean-Claude, Université Alassane Ouattara (Côte d'Ivoire)
6. ADOU Kouadio Antoine, Université Peleforo GON COULIBALY (Côte d'Ivoire)
7. GBAKRÉ Andoh Jean Marie, Université Peleforo GON COULIBALY (Côte d'Ivoire)
8. SILUE Gnénébelougo, Université Peleforo GON COULIBALY (Côte d'Ivoire)



9. GACHA Franck-Gautier, Université Peleforo GON COULIBALY (Côte d'Ivoire)
10. ASSANVO Amoikon Dyhie, Université Félix Houphouët Boigny (Côte d'Ivoire)
11. NIAMKEY Aka, Université Alassane Ouattara (Côte d'Ivoire)
12. TAPÉ Jean-Martial, Université Félix Houphouët Boigny (Côte d'Ivoire)
13. GOKRA Dja André Ouréga Junior, Université Alassane Ouattara (Côte d'Ivoire)
14. GNAYORO Jean Florent Romaric, Université Peleforo GON COULIBALY (Côte d'Ivoire)
15. TOPPE Eckra Lath (Côte d'Ivoire)
16. KOUACOU N'goran Jacques, Université Félix Houphouët Boigny (Côte d'Ivoire)

Marketing & Publicité : Dr N'GUESSAN Dedou G. F. / Dr ESSÉ Kotchi Katin Habib

Web Master / Infographie : Sanguen KOUAKOU

PRESENTATION DE LA REVUE BEYRA

BEYRA est l'appellation en langue baoulé (Centre de la Côte d'Ivoire) du Touraco vert. Il s'agit d'un bel oiseau des savanes qui se caractérise par sa grande beauté. En outre, cet oiseau au chant mélodieux et au beau plumage multicolore se présente comme le symbole de la beauté et du brassage. L'harmonie des couleurs que renferme son plumage constitue une source d'inspiration intarissable. Elle invite à s'inscrire dans une dynamique interculturelle et interdisciplinaire au bénéfice de la science.

Ainsi à l'image de ce bel oiseau, la Revue interdisciplinaire BEYRA ambitionne de publier des articles scientifiques inédits au confluent des Sciences de la Communication, du Langage, des Lettres et des Langues. Logée au sein de l'UFR des Lettres et des Arts de l'Université Peleforo GON COULIBALY, la Revue interdisciplinaire BEYRA publie des contributions théoriques ou des résultats de recherches de terrain des Chercheurs, Enseignants-Chercheurs et Étudiants des champs disciplinaires ci-dessus énumérés.

La Revue scientifique interdisciplinaire BEYRA transcende les frontières pour donner la possibilité aux Chercheurs, Enseignants-Chercheurs et Etudiants de tous les horizons de soumettre des travaux originaux et inédits. Dans cette dynamique, la Revue interdisciplinaire BEYRA lance pour chaque numéro des appels à contributions à travers les canaux de diffusion existants.

RECOMMANDATIONS AUX AUTEURS & DISPOSITIONS PRATIQUES

La Revue scientifique BEYRA est une revue électronique semestrielle qui publie des articles originaux en Sciences de la Communication, du Langage, des Lettres et des Langues.

Modalités de soumission

Les propositions de contribution doivent comprendre :

- le titre envisagé (Times New Roman, taille 20, caractères d'imprimerie, centré) ;
- le nom et le (s) prénom (s) (Times New Roman, taille 12, Premières lettres en majuscule, centré);
- le rattachement institutionnel et les coordonnées (e-mail) du ou des auteurs ;
- deux résumés en français et en anglais (250 mots maximum, interligne simple) ;
- 5 à 7 mots-clés en français et en anglais ;
- le texte complet (7600 mots maximum), en version Word, Times New Roman 12, interligne simple.

Tout paragraphe est nécessairement marqué par un alinéa d'au moins un (01) cm à gauche pour la première ligne.

NORMES DE RÉDACTION ET DE PRÉSENTATION

Toutes les contributions doivent adopter, pour la rédaction, les NORMES CAMES (NORCAMES/LSH adoptées par le CTS/LSH, le 17 Juillet 2016 à Bamako, lors de la 38ème session des CCI) concernant la rédaction des textes en Lettres et Sciences humaines).

Extrait NORCAMES (Lettres et sciences humaines)

La structure d'un article scientifique en lettres et sciences humaines se présente comme suit:

- Pour un article qui est une contribution théorique et fondamentale : Titre, Prénom (s) et Nom de l'auteur, Institution d'attache, Adresse électronique, Résumé en Français [250 mots maximum], Mots clés [7 mots maximum], [Titre en Anglais] Abstract, Keywords, Introduction (justification du thème, problématique, hypothèses/objectifs scientifiques, approche), Développement articulé, Conclusion, Bibliographie.
- Pour un article qui résulte d'une recherche de terrain : Titre, Prénom et Nom de l'auteur, Institution d'attache, adresse électronique, Résumé en Français [250 mots au plus], Mots clés [7 mots au plus], [Titre en Anglais], Abstract, Keywords, Introduction, Méthodologie, Résultats et Discussion, Conclusion, Bibliographie.
- Les articulations d'un article, à l'exception de l'introduction, de la conclusion, de la bibliographie, doivent être titrées, et numérotées par des chiffres (exemples : 1.; 1.1. ; 1.2 ; 2. ; 2.2. ; 2.2.1 ; 2.2.2. ; 3. ; etc.). (Ne pas automatiser ces numérotations)

Les passages cités sont présentés en romain et entre guillemets (Pas d'Italique donc !). Lorsque la phrase citant et la citation dépassent trois (03) lignes, il faut aller à la ligne, pour présenter la citation (interligne 1) en romain et en retrait, en diminuant la taille de police d'un point.

Les références de citation sont intégrées au texte citant, selon les cas, de la façon suivante : – (Initiale (s) du Prénom ou des Prénoms de l’auteur. Nom de l’Auteur, année de publication, pages citées) ; – Initiale (s) du Prénom ou des Prénoms de l’auteur. Nom de l’Auteur (année de publication, pages citées).

Exemples :

– En effet, le but poursuivi par M. Ascher (1998, p. 223), est « d’élargir l’histoire des mathématiques de telle sorte qu’elle acquière une perspective multiculturelle et globale (...), d’accroître le domaine des mathématiques : alors qu’elle s’est pour l’essentiel occupée du groupe professionnel occidental que l’on appelle les mathématiciens (...) ».

– Pour dire plus amplement ce qu’est cette capacité de la société civile, qui dans son déploiement effectif, atteste qu’elle peut porter le développement et l’histoire, S. B. Diagne (1991, p. 2) écrit :

Qu’on ne s’y trompe pas : de toute manière, les populations ont toujours su opposer à la philosophie de l’encadrement et à son volontarisme leurs propres stratégies de contournements. Celles-là, par exemple, sont lisibles dans le dynamisme, ou à tout le moins, dans la créativité dont sait preuve ce que l’on désigne sous le nom de secteur informel et à qui il faudra donner l’appellation positive d’économie populaire.

- Le philosophe ivoirien a raison, dans une certaine mesure, de lire, dans ce choc déstabilisateur, le processus du sous-développement. Ainsi qu’il le dit :

le processus du sous-développement résultant de ce choc est vécu concrètement par les populations concernées comme une crise globale : crise socio-économique (exploitation brutale, chômage permanent, exode accéléré et douloureux), mais aussi crise socio-culturelle et de civilisation traduisant une impréparation sociohistorique et une inadaptation des cultures et des comportements humains aux formes de vie imposées par les technologies étrangères. (S. Diakité, 1985, p. 105).

Les sources historiques, les références d’informations orales et les notes explicatives sont numérotées en série continue et présentées en bas de page.

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 Éditeur, pages (p.) occupées par l’article dans la revue ou l’ouvrage collectif. Dans la zone titre, le titre d’un article est présenté en romain et entre guillemets, celui d’un ouvrage, d’un mémoire ou d’une thèse, d’un rapport, d’une revue ou d’un journal est présenté en italique. Dans la zone Éditeur, on indique la Maison d’édition (pour un ouvrage), le Nom et le numéro/volume de la revue (pour un article). Au cas où un ouvrage est une traduction et/ou une réédition, il faut préciser après le titre le nom du traducteur et/ou l’édition (ex : 2^{de} éd.).

Ne sont présentées dans les références bibliographiques que les références des documents cités. Les références bibliographiques sont présentées par ordre alphabétique des noms d'auteur. Par exemple :

Références bibliographiques

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

AUDARD Cathérine, 2009, *Qu'est-ce que le libéralisme ? Éthique, politique, société*, Paris, Gallimard.

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. 4.

DIAKITÉ Sidiki, 1985, *Violence technologique et développement. La question africaine du développement*, Paris, L'Harmattan.

SOMMAIRE

Sciences de l'information et de la communication

- 1. Discours politique et développement en Côte d'Ivoire**
SIKA Kouamé Prosper et Coulibaly Sirabana..... 1-11
- 2. La radio : médium de communication, d'éducation et d'échanges culturels en Afrique et dans le monde**
KOFFI Hamanys Broux De Ismaël12-26
- 3. Perceptions et usages du téléphone mobile par les élèves du lycée municipal de Nabitenga**
SIMPORÉ Oumar et SANWIDI Jacob Boëyidwendé.....27-40
- 4. Communication et promotion de la langue ébrié en pays atchan : défis de la transmission intergénérationnelle pour un développement durable en Côte d'Ivoire**
Dre GBLIGA née AGBA Djoman Cynthia.....41-53
- 5. Les emojis en communication : un nouveau langage numérique**
Eba Victoria KAMENAN et Gnamian Marius-Joel KAMENAN.....54-63
- 6. Incidence de l'éducation et la communication dans la construction des perceptions du développement durable chez les étudiants de l'Université Peleforo GON COULIBALY**
KOUAKOU Francis Pacôme.....64-78
- 7. Intelligence artificielle et mondialisation des cultures**
WAHOGNIN Laurent Ouattara et TOUMAN Kouadio Hyppolite.....79-88

Grammaire et linguistique

- 8. Manifestations et incidences du contact de langues en Côte d'Ivoire**
KOUASSI Konan Stanislas.....90-102
- 9. Humour et dédramatisation du réel dans les œuvres romanesques : cas des soleils des indépendances de Ahmadou Kourouma**
KAMAGATÉ Ouattara Bakary.....103-116
- 10. Les effets syntaxiques et esthétiques de l'asyndète dans *fer de lance* de Zadi Zaourou**
BLÉHI Dally Éric.....117-130
- 11. Identification des situations communicationnelles associées aux attitudes posturales, mimiques et gestuelles chez les TSA scolarisés en primaire de Côte d'Ivoire**
Serge Abdul Privat ZAMBLÉ.....131-139
- 12. L'effet paradoxal du suivi post-implant cochléaire : régler et rééduquer ne suffit pas. Étude ivoirienne sur le développement du langage**
Jean Philippe BOKO et Koia Jean Martial KOUAME.....140-152

13. L'adaptation des manuels de français du primaire aux réalités sociolinguistiques ivoiriennes : enjeux didactiques et perspectives

KOUMA Affoua Blandine Alexandra.....153-165

14. Perception et prise en charge des enfants dyspraxiques vivant dans un environnement bilingue en Côte d'Ivoire

Akessa Patricia Marie N'ZI,
Abenan Tamia Elisabeth ADOU.....166-173

15. La place de l'orientation professionnelle dans le processus d'apprentissage des élèves du secondaire en Côte d'Ivoire

KOUASSI Amlan Foué Prisca.....174-184

16. Les enseignants de français au secondaire en Côte d'Ivoire : quels contenus et enjeux pour leur formation continue ?

DIOUA Louis Slène.....185-194

Littératures et civilisations

17. L'échec au théâtre et ses résonances héroïques : cas de *Soundjata, lion du manding* de Laurent Gbagbo

KOUASSI Kouakou Jean-Michel.....196-210

18. La polyvalence des personnages dans le théâtre de Kossi Efoui : modalité d'émergence d'une conscience prométhéenne

Sogotiènin Ramata TRAORÉ.....211-226

19. L'étranger dans *L'affaire Lerouge* d'Émile Gaboriau : entre étrangeté et discours de proscription

AHIOUA-ATSÉ Patricia.....227-236

20. Style et programmation spatiale dans le film *Buud yam* de Gaston Kaboré

Abdoulaye SÉRÉ et Daouda DAO.....237-249

Langues

21. Social media and adolescents self-education in burkina faso: learning opportunities and information risks

SORGHO/Zinsonne Félicité Marie Lucile.....251-264

22. The meaning of maya angelou's i know why the caged bird sings

KONAN N'goran Clément et ADOUPO Acho Patrice.....265-277



STYLE ET PROGRAMMATION SPATIALE DANS LE FILM *BUUD YAM* DE GASTON KABORÉ

Dr Abdoulaye SÉRÉ

École Normale Supérieure (Burkina Faso)

(+226) 76 37 00 27

lucasere2015@gmail.com

Dr Daouda DAO

Centre université de Banfora (Burkina Faso)

daodaouda2015@gmail.com

Résumé

L'objectif principal de cette contribution est double : mener une analyse de la programmation spatiale dans le film *Buud yam* de Gaston Kaboré et présenter l'espace filmique comme une stratégie stylistique du réalisateur à la lumière de ou sous l'angle de la sémiotique narrative. La contribution détermine le cadre théorique qui consiste à définir la programmation spatiale et à décrire sa conformité avec les théories de la sémiotique narrative. Pour ce faire, l'étude présente d'abord l'espace sous forme de compétence du sujet. Ensuite elle examine l'unité spatiale dans le format de l'épreuve décisive. Enfin le travail analyse la spatialité sous la forme glorifiante. (Il faut trouver un synonyme à espace : spatialité, unité spatiale, lieu...) L'article a abouti aux résultats suivants : la programmation spatiale se réalise par la mise en relation des actions et des comportements programmés des sujets avec les portions d'espace dans lesquelles ils se déroulent, se meuvent et interagissent ; l'analyse de la programmation spatiale rend compte du style à la fois de la démarche stylistique du réalisateur.

Mots clés : Sémiotique, Narration, Programmation spatiale, Espace, Style.

STYLE AND SPATIAL PROGRAMMING IN GASTON KABORÉ'S FILM *BUUD YAM*

Abstract

The main objective of this contribution is to employ narrative semiotics to analyze spatial programming in Gaston Kaboré's film *Buud Yam* and to present filmic space as a stylistic strategy employed by the realizator. It establishes the theoretical framework by defining spatial programming and describing its alignment with the narrative semiotic perspective. First, the study presents space as a subject's competence. Then, it examines space in the format of a decisive test. Finally, the work analyzes space in a glorifying form. The article yields the following results: spatial programming is achieved by relating the subjects' programmed actions and behaviors to the portions of space in which they unfold; the analysis of spatial programming also reveals the realizator's stylistic approach.

Keywords: Semiotics, Narration, Spatial programming, Space, Style.

Introduction

De nombreuses études ont démontré que l'espace déployé dans les œuvres littéraires « ne se résume plus à une fonction de scène anodine sur laquelle se déploie le destin des personnages mais s'impose comme enjeu diégétique, substance génératrice, agent structurant et vecteur signifiant » (Z. Antje, 2013). Les mêmes allégations sont aussi valables pour l'espace dans les œuvres cinématographiques. Il est un métalangage qui peut parler de toute autre chose que de l'espace (Greimas, 1976, p. 131). Sa substance dans les arts en général et le cinéma en particulier se conçoit en mettant en corrélation les figures qui le représentent avec les autres composantes. Sur le plan sémiotique, L'espace filmique est considéré comme une composante donnée non autonome. S'agissant du style, J. Marouzeau (1969, p. 17), le définit comme « l'attitude que prend l'usager, écrivant ou parlant, vis-à-vis du matériel que la langue lui fournit. ».

Ce propos, la programmation spatiale comme style du *Buud yam* de Gaston Kaboré vise une approche structurale, relationnelle des composants et sémantique de l'espace dans un film. Plus explicitement, l'étude souhaite montrer que l'espace déployé dans le film est un discours constitué par les relations qui existent entre les portions d'espace, les actions et les comportements des personnages. La particularité du discours sur le plan structural et sémantique, nous paraît résider dans le fait qu'il peut être lu comme un espace symbolique, stylistique et représentatif qui permet des thèmes comme la crise identitaire, l'endurance, la paix, etc.

L'espace filmique obéit à un principe sémantique bien structuré, d'où le recours à la sémiotique narrative pour mener à bien l'analyse de la programmation spatiale. Cela permet de montrer que les phases de la manipulation et de l'acquisition de la compétence, de la performance et de la sanction représentent les différentes catégories de relations section spatiale – action et comportement. En outre elles constituent une globalité signifiante de l'espace à partir de laquelle est construite une thématique. Cette particularité questionne le style du réalisateur. Le travail consistera d'abord à établir un cadre théorique de l'étude, ensuite à analyser les structures narratives et enfin à en relever la portée stylistique. Comment l'espace institue-t-il le discours filmique sur la base des relations qui existent entre les portions d'espace, les actions et les comportements des personnages ? le choix de l'espace participe-il au style du réalisateur ? L'objectif de l'étude est de traiter l'espace en fonction du phénomène de succession d'états et de transformations, inscrit dans le film et responsable de la construction de la signification.

1. Cadre théorique de l'analyse

Cette étude s'enracine dans la théorie de la narrativité définie comme suit :

La théorie de la narrativité de l'espace s'est établie à partir de nombreux constats faits sur des études menées sur l'espace surtout la narratologie et la sémiotique. La narratologie apparaît comme une discipline qui étudie les mécanismes internes d'un récit, lui-même constitué d'une histoire narrée. Son principe est la distinction entre l'histoire, le récit et la narration. (L. Guillemette et C. Lévesque, 2016).



La narrativité de l'espace conçoit l'espace en fonction des étapes du schéma narratif : la manipulation, la compétence, la performance et la sanction. L'approche narratologique l'aborde en « fonction de la dynamique des actions ». L. M. Sari (2012, p. 1). De ce fait, l'examen de l'espace à visée narratologique passe par les étapes suivantes : faire l'inventaire des constituants, analyser les déplacements des actants pendant les actions menées dans ces espaces, déterminer les mouvements des actants donnant lieu à un schéma des trajectoires, qualifier et déterminer ces différents espaces relevés à partir de l'inventaire et du parcours des actants, donner ces qualifications et déterminations relativement à la nature de l'occupation de l'espace par les actants et de la dynamique du déplacement des actants. Ce traitement de l'espace par la narratologie diffère totalement de celui de la sémiotique.

La programmation spatiale, quant à elle, peut se définir de façon générale selon, A. J. Greimas et J. Courtes (1979, p. 295) comme étant le fait d'« organiser l'enchaînement syntagmatique des espaces partiels. » La perception sémiotique de la programmation spatiale est qu'elle s'effectue par la mise en « corrélation des comportements programmés des sujets (de leurs programmes narratifs) avec les espaces segmentés qu'ils exploitent », A. J. Greimas et J. Courtes (1979, p. 295). De cette définition de la programmation spatiale, il ressort que l'espace se construit en fonction des états et des transformations émanant de l'évolution du sujet dans le récit.

Cette même idée est perceptible dans ces propos de L. M. Sari (2012, p. 2) : « Dans la perspective narrative, l'espace est déterminé en fonction du déroulement des actions et donc en fonction de l'acquisition de l'objet-valeur ». L. M. Sari aborde l'espace sous l'angle de la sémiotique narrative tandis que A. J. Greimas et J. Courtes l'abordent sous un angle topologique. Cependant leurs définitions renvoient à la même idée. Les deux définitions permettent d'établir que la programmation spatiale correspond à la sémiotique narrative de l'espace. La sémiotique narrative peut être résumée comme la logique narrative qui stipule que le texte prend naissance à partir des manques à travers une exploitation du carré sémiotique, J. R. Rakotomalala et G. Razafimamonjy (2018)

Par conséquent, l'étude de l'espace selon chacune de ces approches se fait en subdivisant l'espace conformément aux différentes catégories du schéma narratif comme mentionnées dans les lignes suivantes : « en espace de l'épreuve qualifiante, de l'épreuve décisive ou de l'épreuve glorifiante », L. M. Sari (2012, p.2).

L'espace sera donc traité selon le phénomène de succession d'états et de transformations, inscrit dans le film et responsable de la construction de la signification, (Groupe d'Entrevernes 1977, p. 14). Les éléments d'analyse qui peuvent être retenus à cet effet sont : 1) l'espace de qualification est marqué par les comportements d'un faire persuasif dans le sens de faire-faire une opération et des comportements d'aptitude à agir, c'est-à-dire faire une opération; 2) l'espace décisif ou de la performance se distingue par des actions ou des comportements accomplis pour l'obtention de l'objet de valeur ; 3) l'espace de la sanction se construit par des actions ou des comportements de faire interprétatif se traduisant par la récompense, la punition et bien sûr par la satisfaction.

2. Application

Il s'agit de vérifier et de visualiser les notions d'espace de qualification ou de la compétence, de la performance et de la sanction dans le film *Buud yam*. Chaque lieu mis en rapport avec une action participe de la signification (M. L. Ouédraogo (2017, p.92).

2.1. L'espace comme expression de la compétence du sujet

L'espace de compétence est un espace qui se reconnaît par la présence des signes iconiques ou indiciaires inscrits dans le film et qui expriment une manipulation à faire agir ou une aptitude à agir. L'espace de la compétence se construit avec l'espace de trouble, l'espace de malheur et l'espace de crise identitaire qui se présentent comme des facteurs de motivation du sujet.

2.1.1. L'espace comme expression de trouble

L'attribution de cette valeur de trouble tient au fait que le calme de l'espace est apparent. Une série d'événements survenus dans la famille adoptive de Wend kuuni tourmente psychologiquement la population et certains accusent ce dernier d'en être la cause. Cette série d'événements trouble la quiétude de la population et surtout les jeunes du village qui se demandent qui sera la prochaine victime. L'ensemble de ces événements qui s'inscrivent dans le film par les actions et les comportements des personnages servent à créer l'image de l'espace dans lequel ils surviennent. Dans ce sens, « les fonctions sont projetées sur un espace par les usagers : dans un Topos donné, changez les usagers, vous changez de fonction parce que leurs sentiments, leurs émotions, etc. façonnent leur espace », H. Manar (2013).

Pour rendre plus concrète l'influence de l'état du sujet sur l'espace et faciliter l'appréhension du trouble dans le film, le cinéaste construit cet espace en le subdivisant. Le village est morcelé en des sous-espaces : celui des jeunes qui s'attellent à convaincre ceux qui doutent encore que Wend kuni est responsable des malheurs du village ; le groupe de Wend kuni qui est tout seul et se sent différent des autres ; enfin, le groupe de Mba Razougou avec les autres villageois. La subdivision de l'espace en fonction de la psychologie des personnages construit un discours de faire-faire et celui de faire.

2.1.2. L'espace comme émanation du malheur

L'examen minutieux de l'espace autorise la qualification « espace de malheur » dans ce film au regard des événements et de l'impression que donnent certains jeunes du village. En effet, dans les propos de ces personnages apparaissent des expressions telles que « la malédiction est sur le village », « le village est maudit », « tout le monde est inquiet dans le village », etc. Ces propos tenus par les personnages en cachette montrent la condition de non joie dans laquelle vivent les populations. De la sorte, l'espace est une écologie relationnelle qui règle la circulation des identités et proportionne ainsi les prises d'initiative, P. Basso-Fossali (2009, p. 6).

En plus, les événements qui surviennent (la mort de la coépouse de Laalé, la mort de Bila, l'oncle de Tenga, la mort de Tenga, père adoptif du personnage et enfin la maladie de Pughneere) depuis l'arrivée de Wend kuuni dans la famille sont pénibles, tristes, malchanceux surtout pour Wend kuni. Cette caractéristique des événements se lit à travers le comportement des personnages. Elle est aussi le qualificatif de l'espace dans lequel vivent les personnages.

Les événements malheureux que vivent les membres de la famille, deviennent ceux du village et qualifient le village de lieu de soucis. Du fait de cette construction de l'espace dans ces séquences du film, il apparaît comme un espace qui incite et qui pousse un personnage à agir face à la situation.

2.1.3. Un espace de crise identitaire

Cet espace prend la forme du trouble identitaire que vit Wend kuuni dans ce village. Il ne sait pas s'il est un sorcier ou non, puisqu'il a été accusé d'être responsables des événements malheureux. Des séquences du film permettent de montrer cette crise selon un mode de textualisation établissant une chaîne de liens de type logique (causal) entre une situation initiale et une situation finale, R. Dion (1998, p.78).

D'abord, les répliques du personnage sont des marqueurs de la crise identitaire. En effet, Wend kuuni fait l'objet de rumeurs dans le village, lesquelles le traitent de sorcier. Il le mentionne dans un de ses monologues : « La maladie de Pughneere donnera raison à ceux qui pensent que je suis un sorcier. Ils finiront par me chasser du village comme ce fut le cas de ma mère. » cette autre réplique prononcée dans un échange avec sa sœur mentionne aussi le problème identitaire : « Je suis heureux d'avoir été adopté par votre famille mais quand je réfléchis je ne comprends pas le sens de ma vie. Je ne sais pas qui je suis. » Donc, il se bat pour la guérison de sa sœur mais surtout pour connaître son identité.

Enfin, les événements qui se sont succédés dans sa famille adoptive participent à l'expression de la crise identitaire. De fait, Wend kuuni est dans sa deuxième famille adoptive. Depuis l'année où il a été adopté par la famille de Tenga, celle-ci n'a cessé d'être éprouvée : trois membres de la famille sont morts et vint ensuite la maladie incurable de sa sœur adoptive. Cette réalité renforce le doute de Wend kuuni sur sa personne.

Ce constat permet de retenir que le cinéma « capture » l'espace, établit des frontières, qui ne font pas seulement refléter les relations entre individus et territoires, mais les produisent, (H. Blais, 2009, p.49).

L'espace et les comportements des personnages présentés par le cinéaste s'associent sous l'effet d'une opération d'énonciation pour former un espace particulier. Le caractère de l'identité trouble de cet espace n'est valable que du fait du comportement de Wend kuuni et la situation dans laquelle il vit. Sur cette base, Dion (1998, p.80) écrivait que la narrativité réside dans la mise en récit (spatialisation et tempo-ralisation) du parcours cognitif de l'instance énonciatrice.

Le qualificatif de discrimination ne saurait être attribué à l'espace sans l'apport du comportement des personnages qui jouent dans l'espace filmique. De ce fait, l'espace se lit et s'interprète par rapport aux actions du sujet.

2.2. L'espace de performance

L'espace de performance est un espace constitué des opérations de transformations et d'états. Il correspond dans le film au trajet à parcourir par le sujet pour trouver le guérisseur. Il s'actualise par la somme des comportements de celui-ci avec l'espace pris en compte dans le processus d'acquisition du remède : la réalisation de sa mission. De façon narrative, la sémantique d'un tel espace se construit par la mise en relation d'influence des portions d'espace traversées par le sujet et les actions accomplies dans ces espaces. En partant de cette approche de l'espace, l'espace de performance s'identifie par les qualifications suivantes : une longue traversée, un espace d'endurance, un espace d'initiation, un espace d'enseignement, un espace d'introspection, un espace de dangers.

2.2.1. L'espace d'endurance

L'une des caractéristiques qui participent à la détermination de Wend-Kuuni est sa résistance. En effet, Wend kuuni a, lors de son périple, surmonté la faim, la soif, le sommeil, la fatigue et la peur. Cependant, ces difficultés ne l'ont pas encouragé à abandonner sa longue marche, sa recherche et surtout son espoir de retrouver le remède contre la maladie de sa petite sœur.

Les propos suivants montrent ce statut de l'espace. D'abord, ceux de sa sœur, prononcés au moment où il quittait la concession : « Tu te souviens de mon rêve ? Le chemin interminable que tu avais emprunté ? » Ensuite, les propos d'un vieux qu'il a rencontré dans un village, celui-ci en lisant dans sa paume, lui avait dit : « tu cherches quelqu'un qui a quelque chose que tu veux. Cela va être pénible ; mais tu vas y arriver. Sois fort. » Enfin, les propos du tuteur du guérisseur qu'il avait rencontré dans un marché se présentent sous forme d'avertissement : « Cet enfant est courageux et fort mais il n'est pas à la hauteur... ». Les propos de ces personnages contribuent à la qualification de l'espace filmique, car à travers eux, il ressort que l'espace que le personnage doit traverser est pénible, difficile. Selon D. Tibiri (2017, p.86), la brousse est de l'ordre du mystérieux, de l'inconnu. Elle suscite la crainte. Elle est qualifiée de lieu de l'incertitude : le lieu des puissances supérieures à l'homme.

Ainsi, il ressort de cette caractéristique de l'espace, l'idée que la traversée nécessite de l'endurance, de la résistance, des efforts exceptionnels de la part de celui qui s'engage à le faire. Le schéma narratif qui désigne la représentation d'un objet sémiotique est réduit à ses propriétés essentielles. D. Bertrand (2000) fait comprendre que la signification de l'espace dans l'œuvre se construit à partir des comportements des sujets engagés et les portions d'espaces pris en compte dans la réalisation des actions. Les lieux traversés par Wend Kuuni constituent son espace subjectif et deviennent pour lui une école destinée à l'instruire. Wend kuuni se construit donc au contact de l'autre, (M. L. Ouédraogo, 2017, p. 94).

2.2.2. L'espace comme principe de constitution du danger

Il s'agit de prendre en compte dans le film, le fait que dans certaines portions d'espace, le comportement du personnage ait manifesté un risque, une exposition au danger. La constitution de ce type de relation, c'est-à-dire l'expression du risque de perte de vie découlant du contact de l'action avec des lieux bien déterminés, couve l'écriture d'un espace qualifiable

de dangereux. Par exemple, dans la première séquence du film, Wend kuuni arriva devant une étendue de sable. Il demanda à trois personnes inconnues si elles avaient traversé pour venir là où ils sont. Malheureusement, ils ne se comprennent pas à cause de la différence linguistique. Les trois personnages rient et continuent leur chemin. Wend kuuni entame la traversée du sable. Dans la séquence suivante, il est aperçu étendu dans le sable avec son cheval à son chevet. Dans un troisième, il est couché dans une cabane. Un vieux guérisseur le soignait tout en rassurant les autres : « il va s'en sortir, il est fort ». Ces images révèlent la dangerosité de l'espace de l'accomplissement de l'action. En effet, mis ensemble le désert et le mauvais état dans lequel se trouve le personnage, montrent que l'espace est dangereux, risqué ou encore périlleux.

Il en est de même dans la séquence du génie de l'eau, Wend kuuni a été mystérieusement attiré par une belle femme qui lui faisait signe de venir. Il s'exécuta et alla dans les eaux profondes rejoindre la femme. Il fut sauvé de justesse par la voix de sa sœur qui le sortit de l'envoutement. Là encore, le risque de noyade du personnage manifeste la dangerosité de cet espace. C'est d'ailleurs ce qui fait dire que :

La brousse, dans la conception africaine, est le lieu de tous les mystères, de tous les dangers ; c'est le domaine de prédilection des initiés et des forces de la nature. Elle revêt les différents secrets de l'existence humaine, végétale et sauvage. Elle peut être généreuse comme impitoyable. (D. Tibiri, 2019, p.85).

Dans cette même lancée, le personnage a failli être émasculé par les Bobo dans leur village. En effet, à l'approche du village, il entendit des cris, il y accourut et vit une jeune fille dont une jambe était coincée sous une branche qui venait de s'arracher du haut d'un arbre avec elle. Il l'aïda et celle-ci retourna au village où ses frères conclurent qu'elle avait été violée. Ils allèrent à la recherche du violeur et ils tombèrent sur Wend kuuni. Ils le conduisirent au village où ils entreprirent de l'émasculer dans la cour où se trouvait la victime. La jeune fille expliqua les faits et sa vie fut épargnée. Dans ce cas, l'espace des Bobo est comme un espace dangereux à cause de ce que ces derniers ont voulu faire et de ce que le personnage y a subi.

De façon synthétique, la construction de l'espace dangereux se fait avec la mise en relation des comportements de risque de perte de vie du personnage avec les portions de l'espace constituée pour l'accomplissement des actions. La narration est une modélisation du monde. En outre, la narration ne peut recevoir son sens que du monde qui en use : au-delà du niveau narratif, commencent les systèmes sociaux, économiques, idéologiques dont les termes ne sont plus seulement les récits, mais des éléments d'une autre substance tels que les faits historiques, les déterminations et les comportements, etc., (R. Barthes, 1966, p. 23).

2.2.3. Une mosaïque d'espace

L'espace construit dans le film pour la performance du personnage peut être qualifié de labyrinthe au regard des lieux par lesquels le personnage est passé. Une étude minutieuse de cet espace a rendu possible sa répartition en deux catégories : l'espace habité et l'espace non habité.

L'espace habité est constitué de villages, des marchés et autres⁴⁸ que le spectateur voit par le biais du déplacement du personnage. Cet espace se caractérise par sa diversité ethnique

⁴⁸ « Autres » indique tous les espaces où il y a un seul habitat. Tel que chez la vieille dame où Wend kuuni a attisé du feu pour qu'elle se réchauffe.

et culturelle. Par exemple, les espaces occupés par les Mossi sont identifiés par des habitats ronds en paille ou en briques de terre avec des toits de chaume, ceux des Gouroumatché sont caractérisés par des habitats rectangulaires en briques de terre avec des murs décorés, Les espaces des Peulhs sont remplis de cabanes sous forme de courbe en paille ou en feuille. Les espaces des Bobo sont marqués par des maisons en briques de terre et construites à niveau.

L'espace non habité fait référence à l'univers aquatique et sylvestre : la savane, la forêt, le désert. Le parcours du personnage va de la savane à la forêt en passant par le désert. Cet espace se découvre au fur et à mesure que le personnage avance dans la recherche du guérisseur. Il est imprévisible comme son trajet.

Le caractère mosaïque de cet espace se constitue de divers lieux que traverse le personnage. Les différents lieux expriment des cultures différentes et un environnement très varié dans le film.

2.3. L'espace de glorification

La « glorification » est une manifestation possible d'un phénomène plus général de récompense ou de reconnaissance d'un acte accompli (D. Bertrand, 2000). En comparaison avec l'approche narrative des actants dans l'œuvre, l'espace glorifiant correspond à celui qui se construit à partir de la mise en relation de l'espace et du comportement de célébration, de louange, de remerciement et de succès. Il se manifeste donc par le retour du sujet qui apporte l'objet de la mission et son accueil par les villageois. Sur la base de la corrélation entre lieux et comportement, l'espace glorifiant dans le film est le village constitué par des micro-espaces tels que l'espace de reconnaissance, l'espace de pardon, l'espace de découverte identitaire et l'espace de paix.

2.3.1. L'espace d'expression du succès et de la reconnaissance

L'aspect de succès de cet espace filmique se forme avec l'arrivée du guérisseur au village et dans la famille de la malade. Il est arrivé aux premières lueurs du jour, où une lumière blafarde enveloppe le village de son voile avant Wend kuuni. L'aspect succès se manifeste aussi par la guérison instantanée de Pughneere. Cela constitue une sorte de véridiction qui confirme le succès de Wend kuuni. Les propos des femmes qui sont au chevet de la malade illustrent bien cette idée : « Maintenant je sais que notre fille est sauvée. Alors que cela ne fait que trois jours que nous avons commencé le traitement de son remède. » Ce sont ces comportements réalisés dans cet espace qui corroborent la qualification espace de succès.

En plus du caractère succès de l'espace, l'on peut aussi distinguer un aspect de reconnaissance. Les actions de reconnaissance se manifestent sous la forme d'une foire de médicaments traditionnels. En effet, à l'occasion de l'arrivée du guérisseur, la population s'est fait consulter et octroyer des remèdes contre leurs différents maux. De ce fait, l'aspect reconnaissance et remerciement de l'espace se construit en prenant en compte les actions dans ce sens et les lieux où elles s'accomplissent.

2.3.2. L'espace de disculpation et de pardon

Après la guérison de Pughneere, les amis de Wend kuuni le rencontrent chez lui. Ils reconnaissent leur tort après l'avoir accusé d'être responsable des malheurs de sa famille adoptive. Ces comportements forment les caractères disculpatoires et de pardon de l'espace : « Nous te demandons pardon. Maintenant tout le village loue ta bravoure. On dit le mensonge court pendant cent ans et la vérité le rattrape en un jour. Ce que moi je veux c'est que notre amitié reprenne comme par le passé ».

Lorsqu'un comportement est réalisé dans un espace donné, il érige celui-ci en un espace discursif et sémantique. Dans ce cas, le qualificatif espace de disculpation et de pardon se fonde sur des actions de disculpation et de pardon en corrélation avec le lieu dans lequel sont réalisées ces actions.

2.3.3. L'espace de découverte identitaire

L'espace de prise de conscience ou de découverte identitaire s'identifie par le sentiment d'éveil de conscience ou existentiel de Wend kuuni qu'il manifeste à son retour au village. Ce sentiment est présenté comme un état d'âme ressenti après un certain nombre de situations vécues :

En dehors de la guérison de Pughneere, celui à qui a plus bénéficié de mon voyage est moi-même. Si je pense aux événements survenus durant mon voyage, je me rappelle les propos de mon compagnon : « l'homme ce sont les problèmes ». Il n'y a pas ce jour où je ne pense pas à mon père. Je crois maintenant qu'il n'est pas mort et qu'il n'a pas été un vaurien. C'est clair maintenant que la mort de ma mère n'est pas fortuite. Il me revient d'aller à sa recherche.

Il ressort de ces propos une transformation mentale et existentielle. Le comportement essentiel à ce niveau est le propos de Wend kuuni qui est une sorte d'extériorisation et de soulagement de la peine qui le rongait au début du film. Il manifeste sa transformation d'un état de doute identitaire à un état de confiance et un projet de vie clairement établi. Tout ceci associé aux lieux complices des actions, concourt à la formation de l'image de prise de conscience et de découverte identitaire. Il est possible d'admettre qu'il existe bien un certain dispositif spatial, une organisation sémiotique complexe de la spatialité, (P. A. Navarette (2015, p. 105) ?

3. La portée stylistique du film

Au terme de cette analyse, il sied qu'un intérêt scientifique soit porté sur la valeur stylistique des aspects ayant fait l'objet de l'analyse. À ce propos, Saussure (cité par Paveau et Sarfati, 2003, p. 77) affirmait ceci :

Nous n'établissons aucune différence sérieuse entre les termes valeur, sens, signification, fonction ou emploi d'une forme ; ces termes sont synonymes. Il faut reconnaître toutefois que valeur exprime mieux que tout autre mot l'essence du fait, qui est aussi l'essence de la langue, à savoir qu'une forme ne signifie pas, mais vaut : là est

le point cardinal. Elle vaut par conséquent, elle implique l'existence d'autres valeurs [...].

En allant du constat que la notion de valeur allie l'intentionnalité de l'auteur et l'interprétation qui peut en être faite, il est indéniable que la valeur de la structure logique de l'action (qui se déroule dans le récit du film) définit le rôle des acteurs qui sont à la base de la construction de la signification de l'espace dans le film. Plus précisément, il s'agit de mettre en exergue la valeur de l'espace de qualification ou de la compétence, de la performance et de la sanction dans le film *Buud yam*. L'examen de l'espace filmique permet de retenir que chaque lieu mis en rapport avec chaque action participe de la signification, M. L. Ouédraogo (2017, p.92).

Du deuxième point de cette étude, consacré à l'analyse, il ressort le choix de trois espaces savamment organisés par l'auteur pour réussir son expressivité artistique et littéraire. D'abord, l'espace de la compétence dont les qualificatifs sont : troublé, malheur, crise identitaire et discrimination est construit avec les actions constitutives du programme envisagé pour la narration du récit. Ainsi, il manifeste l'engagement d'un sujet de faire-faire et l'aptitude d'un sujet à vouloir et devoir résoudre le problème de sa famille et son problème identitaire. Il s'agit de guérir d'abord la maladie de sa sœur et ensuite de prouver à tout le village qu'il n'est pas le maudit qui attire le malheur dans sa famille adoptive. Par homologation avec les principes du schéma narratif relatif aux actions des actants, il est possible de souligner que l'espace de compétence se caractérise par la mise en place d'un système de manipulation à faire agir un personnage et l'aptitude d'un sujet à agir.

Ensuite, l'espace de performance est un tout dont les traits caractéristiques correspondent aux principes d'accomplissement d'une mission et/ou à la réalisation d'une transformation. Dans ce sens, l'espace se constitue en portions qui s'érigent en épreuves en conformité avec le comportement du sujet opérateur : l'espace de départ, l'espace d'arrivée, l'espace de combat, etc. au regard de ce que fait le sujet. L'analyse sémio-narrative de l'espace est loin d'être seulement l'analyse d'un dispositif organisateur des textes narratifs, elle apparaît comme celle d'un modèle général d'interaction. L'analyse de la communication entre les hommes même dont le récit est une des formes privilégiées de manifestation de quoi ? D. Bertrand (2000). La théorie sémiotique de la narrativité se présente, alors, comme un modèle possible pour une théorie générale du discours. Le voyage pour la recherche du guérisseur apparaît comme une voie de la disculpation de Wend kuuni de la conscience collective, (M. L. Ouédraogo (2017, p. 98).

Enfin, l'espace glorifiant est un type d'espace construit sur le principe de l'impact de la relation entre les comportements des personnages exprimant le succès dans une mission, la reconnaissance à l'égard d'un sujet opérateur, la rétribution, etc. et l'espace dans lequel ils sont accomplis. Ainsi, l'espace glorifiant se distingue par les qualifications telles qu'espace de succès, espace de pardon, espace d'identité retrouvée et espace de paix. Nous retenons que le texte du film est un tissu de signes ouvert, interprétable, mais doit être entrevu comme un tout cohérent, U. Eco (1979, p. 29). C'est davantage une totalité où l'auteur amène les images puis le lecteur et le sens. L'espace sert à découvrir les éléments qui donnent un sens à une sémiotique avant le signe, dans un monde qui précède, ainsi que, tous les systèmes de signes.

De cette synthèse, il ressort que le discours a des lois qui le régulent. Tout texte comme tout échange verbal, pour être efficace et atteindre son objectif premier qu'est la communication, repose sur un code tacite, un ensemble de normes auxquelles doivent se conformer les locuteurs. O. Ducrot (1972), D. Maingueneau (1991) les appellent *lois du discours* mais on relève d'autres désignations plus ou moins synonymes telles que *métarègles de cohérence*.

Rappelons, avant de clore cette réflexion, que c'est de la notion de mode que dépend celle de fonction du narrateur dont G. Genette distingue cinq types : les fonctions narrative, idéologique, testimoniale ou d'attestation, de régie et de communication. Le choix des trois espaces et leur organisation est donc le style de Kabore dans le film *Buud yam*. En d'autres termes, comme l'a souligné J. Marouzeau (1969, p. 17) « l'attitude qu'[il] prend, vis-à-vis du matériel que la langue lui fournit. »

Conclusion

En somme, en allant du principe de S. Traoré (2009, p. 6) :

Tout mot, en plus d'une valeur notionnelle (encore appelée référentielle ou dénotative ou gnomique), a une valeur expressive. Celle-ci, plus ou moins consciente, est guidée par une intention pour produire une impression sur l'interlocuteur.

L'étude de l'espace comme style dans *Buud yam*, à partir de la perspective narrative révèle des valeurs sémantiques et stylistiques issues de la corrélation entre les topos et les actions et comportements qui forment les réseaux de format topos-actions ou / et topos-comportements. L'étude a présenté l'espace comme un enchaînement de séquences conformément à celui du programme narratif d'où il a été établi des catégories spatiales correspondant à des réseaux sémantiques tels l'espace de compétence, l'espace de l'épreuve décisive et l'espace de la glorification. Ce choix stylistique rend compte de la psychologie, mais aussi de la finalité et du sens des actions des personnages. Le qualificatif espace de compétence se structure par les caractères et les actions dont le but est de convaincre, d'agir en mettant en œuvre les aptitudes à agir d'un sujet donné. La dénomination espace de l'épreuve décisive a été établie par le fait que dans une portion d'espace des actions pénibles, difficiles, dangereuse ont été réalisées par le sujet dans l'atteinte de l'objet de valeur. L'espace de la glorification a été révélé par la manifestation des actions de véridiction et de reconnaissance dans cet espace. La narrativité de l'espace est la conciliation des entités distinctes comme l'espace et les personnages. D. Bertrand (1985, p. 66) rappelle que « l'espace ne saurait être séparé de l'axiologie », c'est-à-dire les autres composants. Cette analyse enseigne, enfin, que « les effets sémiotiques d'espace et les valeurs de signification émergent de la rencontre entre le substrat figuratif matériel, d'une part, et les parcours, projets et mouvements qui le traversent, d'autre part » (Fontanille, 2000, p. 1).

Références bibliographiques

- ANTJE Ziethen, 2013, *La littérature et l'espace, Arborescences*, n°3. URL : <http://id.erudit.org/iderudit/1017363ar> . DOI 10.7202/1017363ar.
- BACHLER Laurent, 2014, *L'espace, infini et intime, Métiers de la petite enfance*, n° 208: 16.
- BASSO-FOSSALI Pierluigi, 2009, *L'espace du jeu, Actes sémiotiques*, en ligne : <http://epublications.unilim.fr/revues/as/2541>.
- BERTRAND Denis, 2000, *Précis de sémiotique littéraire*, Paris, Nathan.
- BLAIS Hélène, 2009, *Coloniser l'espace: territoires, identités, spatialité, Genèses*, n° 74/:45-59.
- DION Robert, 1998, *La narrativité critique Études littéraires*, 30(3).
<https://doi.org/10.7202/501215ar>
- OSWAL Ducrot, 1991, *Dire et ne pas dire : principe de sémantique linguistique*, Paris : Hermann (Savoir : sciences)
- UBERTO Eco, ([1979] 1985), *Lector in fabula ou la coopération interprétative dans les textes littéraires*. Paris: Grasset.
- FONTANILLE Jacques, 2000, « Espaces du sens, morphologies spatiales et structures sémiotiques », in *L'Espace*, Actes du Congrès de l'Association Canadienne des Sociétés Savantes.
- GÉNETTE Gérard, 1972, *Figures III*, Paris : Seuil (Poétique)
- GREIMAS Algirdas Julien et COURTÉS Joseph, 1979, *Sémiotique, Dictionnaire Raisonné de la théorie du langage*, Hachette, Paris, t1, t2 : 1986.
- Groupe d'Entrevernes, 1988, *Analyse sémiotique des textes introduction*, Lyon, PUL.
- MAINGUENEAU Dominique, 1997, *Pragmatique pour le discours littéraire*, 2^e éd. Paris : Dunod (Lettres Sup)
- MAROUZEAU Jean, 1969, *Précis de stylistique française*, Paris : Masson et Cie
- MILLOGO Louis, 2007, *Introduction à la lecture sémiotique*, Paris, L'Harmattan.
- OUÉDRAOGO Mahamadou Lamine, 2017, *Espaces topologique et phénoménologique dans Le mal de peau et Le retour au village, Présence Francophone: Revue internationale de langue et de littérature*, Vol. 89, No.1, Article 9. Available at:
<https://crossworks.holycross.edu/pf/vol89/iss1/9>



PAVEAU Marie-Anne et SARFATI Georges-Élia, 2003, *Les grandes théories de la linguistique : De la grammaire comparée à la pragmatique*, Paris : Armand Colin/VUEF (Collection U)

SARI Latifa Mohamed, 2012, *Les instances narratives. L'espace, le temps et les personnages, Sémiotique – narrative*, Université de Tlemcen. <https://elearn.univ-tlemcen.dz>

TIBIRI Dieudonné, 2019, *Rôle et utilité du cadre de vie dans Loin de mon village, c'est la brousse de Sayouba Traoré*, Revue CRELIS, N°9.

TRAORE Sidiki, 2009, *Norme et écart dans le discours littéraire : cas du roman les vertiges du trône de Patrick G. Ilboudo*. Thèse de Doctorat.