Comment dit-on « chemin de traverse » en dioula ?

Sarah BOUYAIN
Auteure réalisatrice

Résumé : Métisse franco-burkinabé, j'établis des liens entre mon apprentissage de la langue dioula, la langue parlée par mon père, mais aussi une langue véhiculaire d'Afrique de L'Ouest et la genèse de mon long métrage de fiction, « Notre étrangère », sorti sur les écrans français en 2011 et primé cette année-là au FESPACO (Festival PAnafricain du Cinéma de Ouagadougou).

Mots-clés : métissage, franco-burkinabè, apprentissage, langues, FESPACO

Je suis métisse franco-burkinabé. Je suis une cinéaste et non une universitaire, encore moins spécialiste de la linguistique. Mon texte est un témoignage. Celui de l'importance de l'apprentissage de la langue comme facteur d'intégration et marqueur d'appartenance et d'enracinement. Née en 1968, j'ai grandi avec mes parents. Nous habitions en France, mais tous les deux ans, nous allions en vacances au Burkina Faso. Mon père ne m'a pas appris à parler dioula, car il avait peur que cela ne perturbe mon apprentissage du français et il ne lui serait pas venu à l'idée de privilégier le dioula au français.

À distance, le Burkina était un pays très attirant. Je le vivais à travers la nostalgie de mon père, ses récits d'enfance et surtout son humour très grinçant.

Lorsque j'y étais, par contre, je me sentais rejetée de ce qui pouvait être intéressant. Les autres enfants m'appelaient « Toubabou[1] » et ne m'approchaient pas, je ne comprenais pas la langue dans laquelle ma grand-mère, mes tantes, mes oncles semblaient raconter les histoires les plus extraordinairement drôles ou étranges. Pour ajouter à ma frustration, les récits commençaient souvent en français, pour se terminer en

[1] La blanche.

dioula parce que les narrateurs ne pouvaient pas s'empêcher de raconter les anecdotes relatées dans la langue où ils les avaient vécues. À chaque fois que j'essayais d'apprendre le dioula, les gens riaient autour de moi. Je ne percevais pas, à l'époque, que ces rires n'exprimaient pas la moquerie, mais l'étonnement et le plaisir à m'entendre parler dioula.

1 L'apprentissage

C'est à la mort de mon père, en 2000, qu'il m'est apparu nécessaire d'apprendre le dioula, parce que j'avais peur que sans mon père, pour témoigner que je suis bien sa fille et que je suis bien burkinabè, on me dénie mon appartenance à mon pays. La langue me semblait être le moyen le plus sûr de marquer mon appartenance.

C'est ma cousine (elle aussi vivait à Paris) qui m'a appris la langue de mon père, utilisant pour cela un manuel que ma mère avait acheté des années auparavant, avec le désir, elle aussi, de s'intégrer. Ce manuel, c'est *Ko di* de Dumestre et Retord, l'exemplaire qui m'a servi est celui qui est visible à l'image dans mon film.

Mon apprentissage du dioula, qui coïncidait avec une période de deuil, fut riche en émotion.

Ce qui était surtout étonnant, c'était de comprendre certaines expressions après les avoir entendues pendant des années, les voir s'organiser autour de constructions grammaticales que je maitrisais grâce à Dumestre et Retord !

Les mystères des « *Ko be di* ?[2] » lancés par mon père lorsqu'il retrouvait ses am*is, ou les « Mun lo kera ?*[3] » belliqueux que s'échangeaient mes tantes à longueur de journée étaient enfin dévoilés.

C'était comme si j'entrais enfin dans un lieu qui m'avait été jusque là interdit. En prononçant des mots prononcés par ma famille avant moi, j'avais le sentiment de mettre mes pieds dans leur pas et de rejoindre un lieu qui m'avait été jusque là interdit.

2 Le projet de série

Mes sujets d'émerveillement étaient nombreux et variés. L'émotion était telle que je décidai d'en témoigner à travers une série de courts-métrages. Chaque item évoquait les différents aspects qui m'intéressaient dans cet apprentissage.

Par exemple, un film était consacré à la richesse des images proposées par la langue lorsque l'on se propose de se… moquer ! Ma grand-mère était une experte. Un jour, elle compara le visage d'un homme politique à de la bouillie qui avait passé la nuit.

Un autre court métrage abordait la question des traductions d'une langue à l'autre, car la poésie qui se dégageait des traductions littérales ne cessait de m'émouvoir et de stimuler mon imaginaire.

[2] « C'est comment ? », c'est à dire : « Comment ça va ? »
[3] Qu'est-ce qu'il se passe ?

Published in : SOMÉ, Kogh Pascal (dir.), *Quand s'unissent les voi(es)-x*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813004543, doi : 10.17184/eac.9782813004543

Un exemple simple : *I ni Sonoma* = toi et le matin. Pour illustrer cet aspect, j'avais imaginé un jeune homme essayant de traduire à sa tante, qui ne parlait pas français, la chanson « Les mots bleus [4] » de Christophe.

Un autre film encore était consacré à un couple de Burkinabè qui cherchait à enregistrer une méthode de langue. Comme ils n'avaient pas de studio insonorisé, ils devaient lutter contre les bruits ambiants. À l'extérieur : les cris des enfants, les discussions animées des adultes et à intérieur : le vrombissement des mouches… Parallèlement, le sens des mots qu'ils portaient à la connaissance des futurs utilisateurs de leur méthode était intimement lié à leur son comme papillon *firinfirin*, *kaalakaala*, qui veut dire flâner ou *porokoto* qui veut dire dégringoler.

J'ai appris récemment au cours d'une discussion avec Jean-Bernard Ouedraogo (sociologue et dioulaphone) que, si en français, les mots renvoient surtout à des images, en dioula les mots peuvent renvoyer à des sons.

En 2002, j'obtins pour ce projet, la bourse Louis Lumière de l'Alliance française, mais je décidai de suivre le conseil donné par Serge Toubiana qui était alors président du jury, de faire un long métrage sur ce sujet.

3 Influences

J'étais marquée à l'époque par le travail du cinéaste arméno-canadien Atom Egoyan (un métis lui aussi !) et son film *Exotica*[5], où l'on suivait la trajectoire de plusieurs personnages, réunis au sein d'un montage qui brouillait chronologie et géographie. Il y avait aussi, fonctionnant sur le même principe de morcellement et de déconstruction, La traversée du fleuve[6], un livre de Caryl Philips, auteur caribéen, qui présentait la trajectoire de trois descendants d'esclaves noirs.

Ajouté à cela ma propre expérience de morcellement, entre deux territoires physiques et émotionnels, je trouvais cohérent de faire un tout de la matière morcelée que j'avais.

Un an plus tard, après un travail d'écriture important que je fis seule, guidée par ma productrice, le film était constitué de quatre histoires entrelacées.

- Celle d'une jeune femme originaire du Burkina, Anna, qui réapprenait son dioula oublié pour retourner au Burkina, chercher sa mère.
- Celle de la relation difficile d'Anna, lorsqu'elle était enfant avec sa mère, Batogoma.
- Celle d'une femme française, Esther, qui apprenait le dioula avec Mariam, une femme de ménage de son entreprise, originaire du Burkina.
- Celle d'un couple, Hassane et Solange, une quinzaine d'années avant les deux premières histoires, qui élaboraient et enregistraient une méthode de dioula.

[4] Christophe, Les mots bleus, 1974.
[5] Atom Egoyan, *Exotica*, 1994
[6] Caryl Philips, La traversée du fleuve, traduit de l'anglais par Pierre Furlan, Éditions de l'Olivier, 1995.

Published in : SOMÉ, Kogh Pascal (dir.), *Quand s'unissent les voi(es)-x*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813004543, doi : 10.17184/eac.9782813004543

Pour ajouter, à toutes les influences évoquées précédemment, il y en a une qui, en plus, est liée à la langue, c'est celle du cinéma indépendant américain.

Bien que le film se déroule pour moitié au Burkina, mes influences cinématographiques ne sont pas africaines. À part le cinéaste guinéen Gahité Fofana[7] dont j'apprécie les récits urbains, les films africains que j'avais vus jusque là ne m'inspiraient pas.

Pendant longtemps, *Notre étrangère* s'est appelé *Mon dioula à moi*, ce titre s'était imposé par association d'idées. J'aimais la sonorité d'un titre d'un film de Gus van Sant qui s'appelait *My own private Idaho*[8]. Cela m'inspira ce premier titre : Mon dioula à moi.

Comme beaucoup de Français, j'ai été colonisée par la culture américaine et parler anglais me donne toujours le sentiment de vivre dans un film.

Finalement, les mots anglais, entendus dans les films américains, ou les mots dioula, entendus dans la cour de ma grand-mère avaient pour moi le pouvoir de bonbons magiques. Il suffisait de les avoir en bouche et de les dire pour devenir ce quelqu'un d'autre (plus grand, plus beau, plus fort, plus complet) qu'on aspire à être.

Certaines particularités du dioula et de la culture qui s'y rattachent m'apportaient des ressorts dramatiques intéressants. Par exemple, Anna croyait que sa mère s'appelait Batogoma parce qu'elle l'avait toujours entendue appeler ainsi. En réalité, Batogoma, signifie homonyme de ma mère et elle découvrait ainsi qu'elle ne connaissait pas le prénom d'état civil de sa mère. En plus du « truc » scénaristique, j'avais à cœur de faire connaître *via* ce film, cette pratique de l'homonymie.

En exergue de mon scénario, j'inscrivis une citation tirée d'un livre de Geneviève Calame-Griaule que je n'avais pas lu. Cette citation avait dû m'apparaître au hasard de recherches sur Internet :

> « Toutes les paroles du monde forment une immense bande tissée qui unit les générations. Cesser de parler serait cesser de tisser le monde et les rapports humains entre eux. Tout produit de l'activité humaine est une parole, la plus haute étant le fruit du travail intérieur au corps humain, l'enfant.[9] »

Ce n'était pas tant ce que disait cette citation qui m'intéressait, mais le fait qu'elle liait tous les éléments importants pour moi et dans l'histoire que je racontais. La langue, le tissage et l'enfant.

J'avais donc imaginé que le couple qui élaborait la méthode de langue avait choisi une famille de tisserands comme personnages de cette méthode. J'appris d'ailleurs qu'il existait une chanson chantée par les tisserands pour accompagner le mouvement de la navette : « *Dunia na, ne bi min lon, do t'o lon, do be min lon, ne t'o lon*[10]. »

[7] Gahité Fofana, I.T. (Immatriculation temporaire), 2001, Un matin bonne-heure, 2006.

[8] Gus Van Sant, *My own private Idaho*, 1991.

[9] Calame-griaule Geneviève, Ethnologie et langage. La parole chez les Dogon (3e édition, revue et corrigée). Limoges, Lambert-Lucas, 2009.

[10] « Dans le monde, ce que je sais d'autres ne le savent pas, ce que d'autres savent, je ne le sais pas. »

Published in : SOMÉ, Kogh Pascal (dir.), *Quand s'unissent les voi(es)-x*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813004543, doi : 10.17184/eac.9782813004543

Par ailleurs, je trouvais que cette activité de tissage était liée intimement à la genèse de mon film, tissé de plusieurs fils d'histoire.

J'en profite pour vous dire qu'une création génère chez moi de gros moments de doute et que tous ces éléments qui venaient s'insérer dans la logique de fonctionnement que je prêtais intuitivement à mon scénario étaient autant de signes qui m'incitaient à persévérer.

Tout ça, c'était les débuts. Mais plusieurs changements importants survinrent de 2005 à 2009 :

Les premiers furent d'ordre scénaristique : en multipliant les espaces géographiques et temporels, les 4 histoires parallèles rendaient l'histoire par trop compliquée, je décidai de n'en conserver que deux. Celle de Mariam, donnant des cours de dioula à Esther et celle d'Anna allant chercher sa mère au Burkina.

Exit, le couple qui fabriquait la méthode. Exit les *flashback* qui montraient Anna enfant.

Le second changement scénaristique vint de Gaëlle Macé, qui était scénariste consultante sur le projet : Alors que l'apprentissage du dioula devait être l'activité centrale et révélatrice des protagonistes principaux, Gaëlle Macé a jeté un pavé dans la mare : et si Anna n'apprenait pas le dioula ? Elle retournait au Burkina, croyant que sa langue natale lui reviendrait comme par magie, mais cela n'arrivait pas et elle se retrouvait dans la situation de l'étrangère confrontée à sa tante qui ne parlait pas français. Je refusai s d'abord catégoriquement cette proposition scénaristique parce que je n'avais pas envie de revivre, en les écrivant, ces situations de silence et de gène dues à l'incompréhension dans lesquelles je m'étais si souvent retrouvée. Mais je n'ai pas pu m'empêcher d'y réfléchir et de décider que finalement cette embûche supplémentaire sur le chemin de mon héroïne pouvait générer des situations intéressantes sur le plan cinématographique. Le fait qu'Anna ne comprenne pas le dioula m'a d'ailleurs donné l'idée de faire en sorte que toutes les scènes dans lesquelles elle se trouve soient vécues de son point de vue et que par conséquent, le dioula n'y soit pas sous-titré.

L'autre changement important concerne le personnage principal, Anna.

Environ un mois avant de tourner, j'ai dû faire un changement important. Le personnage principal qui s'appelait Anna, et qui était noir, élevé en France par son père noir et sa belle-mère blanche, devint Amy, une métisse, élevée par un père et une belle-mère blancs. Au début, la motivation de ce changement était due à un problème de casting. Une contingence pratique, pas du tout artistique. Pendant deux semaines, je travaillai sur deux versions du scénario. L'une avec une héroïne noire, l'autre une héroïne métisse.

Aujourd'hui, je me pose la question : pourquoi le personnage principal était-il noir à l'origine ? Parce que je ne voulais pas que l'on pense que cette histoire était autobiographique ? Ce qu'elle était et n'était pas, en même temps.

Anna était noire également parce que je voulais parler de son père noir. Son père, un Burkinabè, l'avait fait venir auprès de lui alors qu'il était marié avec une Française,

Published in : SOMÉ, Kogh Pascal (dir.), *Quand s'unissent les voi(es)-x*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813004543, doi : 10.17184/eac.9782813004543

blanche, Marie. Il avait dit à la mère biologique d'Anna, restée au Burkina, que sa fille aurait un meilleur avenir puis il avait disparu des radars burkinabè parce que c'était son choix. Je m'étais inspirée de cas de collègues de fac de mon père qui avaient brusquement cessé toute relation avec leur pays d'origine et leur famille. Ces ruptures arrivent partout, mais elles me semblaient plus tragiques dans les sociétés africaines où les liens familiaux et en particulier la dette des enfants envers leurs parents sont si importants. Ces personnages et l'incompréhension qui saluaient leurs actes m'avaient marquée, enfant. J'avais envie de donner un visage à ces figures marquantes.

4 L'impossible traduction

Mais il faut admettre que le fait qu'Amy soit métisse était davantage porteur de sens et de cinéma. À l'écran, elle est la sœur et la fille « marron » d'un frère et d'une mère blancs, et donc l'aspect compliqué de son histoire familiale saute littéralement aux yeux.

Une fois le film tourné, monté, puis projeté ici et là, tantôt sous l'étiquette film français, tantôt sous l'étiquette film africain, selon les sélections et autres contingences des festivals, il m'apparaît que Notre étrangère[11], n'est pas un film centré autour de la langue, qu'il ne célèbre pas mon apprentissage du dioula et la grande joie qu'il a suscité en moi.

Que le titre ait glissé de *Mon dioula à moi* vers *Notre étrangère* n'est d'ailleurs pas anodin.

Ce film que je regarde chaque fois d'un point de vue nouveau est un film sur la confrontation de mes multiples mondes intérieurs. Le monde occidental et sa culture américano-européenne qui m'a façonnée parce que j'y ai vécu le plus, et parce que je suis fille de colonisé, et le Burkina, mélange d'un lieu fantasmé, imaginé à travers les récits nostalgiques de mon père, et aussi lieu bien réel dont j'ai hérité par le simple fait de vivre avec mon père qui par capillarité m'a transmis ou infusé sa forme de présence.

Tandis que j'avais à cœur de faire goûter au spectateur les sonorités du dioula, j'ai volontairement choisi une musique occidentale parce que c'était la musique de la pensée du personnage principal. Le montage du film, où l'on passe d'un espace à l'autre, parfois sans même le deviner tout de suite, dans la continuité qu'offre un raccord dans le mouvement ou dans la rupture de vrais silences témoignent aussi de cette confrontation que l'on vit lorsque l'on vit entre plusieurs mondes, tantôt douce et plaisante, tantôt violente et douloureuse.

Je crois finalement que c'était la violence de ces émotions-là que j'avais à cœur de traduire. L'impossibilité qu'il y a à faire comprendre à ceux qui ne le sont pas, ce que c'est qu'être une femme métisse.

[11] Sarah Bouyain, Notre étrangère, 2010.

Published in : SOMÉ, Kogh Pascal (dir.), *Quand s'unissent les voi(es)-x*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813004543, doi : 10.17184/eac.9782813004543