

f

**S**émiotique des pratiques  
artistiques, sociales, rituelles,  
culturelles et mystiques

g

Mélanges offerts au Professeur Yves DAKOUO

Coordonnateurs

Valentine PALM/ SANOU

Mahamadou Hassane CISSÉ

a

Volume 2

Y

Indexation : Worldcat, Stanford Libraries, Penn Libraries, Zeitschriften Datenbank

## Preuve de l'indexation

- <http://www.worldcat.org/title/rescilac-revue-des-sciences-du-langage-et-da-la-communication/oclc/957341200>

- <https://searchworks.stanford.edu/view/11844535>

### Indexation ReSciLaC (WorldCat)

The screenshot shows the WorldCat website interface. At the top, there is a search bar with the text "Ouvrages" and "Cherchez des livres, articles et plus". Below the search bar, there are navigation links: "Accueil", "Bibliothèques", "Sujets", "Listes", "À propos", and "Pour les bibliothécaires". The main content area displays the title "ReSciLaC revue des sciences du langage et de la communication" with the author "Université d'Abomey-Calavi". It also lists the genre as "Zeitschrift", the ISSN as "1940-8001", and the OCLC number as "957341200". A sidebar on the right offers an "Emprunter" button for the "Universitätsbibliothek J. C. Senckenberg, Zentralbibliothek (ZB) près de Bénin", noting a distance of 4555 kilometers.

### Indexation ReSciLaC (Stanford)

The screenshot shows the Stanford SearchWorks catalog interface. The search results page displays the title "ReSciLaC : revue des sciences du langage et de la communication" with the publication information "Abomey-Calavi, Bénin : Université d'Abomey-Calavi, Faculté des Lettres, Arts et Sciences Humaines, [2015]-". The physical description is "volumes ; 21 cm". The "At the library" section shows the item is available in the SAL3 (off-campus storage) and lists several issues with their call numbers and availability status. The "Description" section includes the creator "Université d'Abomey-Calavi. Faculté des lettres, arts et sciences humaines Issuing body." and a list of subjects: "Sociolinguistics > Africa > Periodicals", "Linguistics > Africa > Periodicals", "Philology > Africa > Periodicals", "Linguistics", "Philology", and "Sociolinguistics".

Université d'Abomey-Calavi  
Faculté des Lettres, Langues, Arts et Communication  
Laboratoire des Sciences du Langage et de la Communication  
SODYLARY / UAC – 2025

ReSciLaC Vol.II, N°2

2<sup>nd</sup> semestre 2025 (décembre), vol.II, N°2

### **Directeur de publication**

Prof. Moufoutaou ADJERAN (Université d'Abomey-Calavi, Bénin)

### **Rédacteur en Chef**

Prof. Aimé Dafon SEGLA (Université d'Abomey-Calavi, Bénin)

### **Comité de rédaction**

Dr (MC) Guillaume CHOGOLOU (Université d'Abomey-Calavi, Bénin)

### **Comité scientifique et de lecture**

Prof. Aimé Dafon SEGLA (CNRS, Université d'Abomey-Calavi, Bénin)

Prof. Akanni M. IGUE (Université d'Abomey-Calavi, Bénin)

Prof. Céline PEIGNE (INALCO, Paris)

Prof. Christophe H. B. CAPO (Université d'Abomey-Calavi, Bénin)

Prof. Pascal O. TOSSOU (Université d'Abomey-Calavi)

Prof. Gratien Gualbert ATINDOGBE (Buea, Cameroun)

Prof. Jean Euloge GBAGUIDI (Université d'Abomey-Calavi, Bénin)

Prof. Kofi SAMBIENI (Université d'Abomey-Calavi, Bénin)

Prof. Laré KANTCHOA (Université de Kara, Togo)

Prof. Maxime da CRUZ (Université d'Abomey-Calavi, Bénin)

Prof. Tcha PALI (Université de Kara, Togo)

Prof. Bernard KABORE (Université Joseph KI-ZERBO, Burkina Faso)

Prof. Bangré-Yamba PITROIPA (Université de Koudougou, Burkina Faso)

Prof. Romuald TCHIBOZO (Université d'Abomey-Calavi, Bénin)

Prof. Djoko Luis Stéphane KOUADIO (Université Félix Houphouët-Boigny, Côte d'Ivoire)

Prof. Laurent-Fidèle SOSSOUVI (Université d'Abomey-Calavi, Bénin)

Prof. Innocent Sourou KOUTCHADE (Université d'Abomey-Calavi, Bénin)

Prof. Etienne K. Iwikotan (Université d'Abomey-Calavi, Bénin)

Prof. Dame NDAO (Université Cheikh Anta Diop, Sénégal)

Prof. Alain Christian BASSENE (Université Cheikh Anta Diop, Sénégal)

Prof. Mamadou DRAME (Université Cheikh Anta Diop, Sénégal)

Prof. Kuessi Marius SOHOUE (Université d'Abomey-Calavi, Bénin)

Prof. Constant KPAO SARE M. (Université d'Abomey-Calavi, Bénin)

Prof. Joseph N. SAHGUI (Université d'Abomey-Calavi, Bénin)

Prof. Désiré MEDEGNON (Université d'Abomey-Calavi, Bénin)

Prof. Mapkehrou Rogatien TOSSOU (Université d'Abomey-Calavi, Bénin)

### **Adresse**

Unité de recherche en Sociolinguistique, Dynamique des Langues et Recherche en Yoruba

Laboratoire des Sciences du Langage et de la Communication (LaSciLCom)

Université d'Abomey-Calavi.

laboratoiresociolinguistique@yahoo.fr

Site : <https://revues-uac.org>

## Consignes aux auteurs

### Modalités de soumission

Les articles doivent être envoyés au directeur de publication à l'adresse suivante : **laboratoiresociolinguistique@yahoo.fr** ou **directement à partir du site de la revue** (<https://revues-uac.org/>).

Chaque proposition est évaluée par deux instructeurs anonymes dans un délai d'un mois (les propositions sont anonymées pour la relecture). Un article proposé pourra être refusé, accepté sous réserve de modifications, accepté tel quel. Les articles peuvent être rédigés **en français, en anglais, en allemand, en espagnol et en yoruba**.

Ils doivent comporter un résumé de 20 lignes maximum en français et en anglais, ainsi que 5 mots-clés en français et en anglais. Le nombre de pages ou de caractères d'un article n'est pas limité. En revanche, un minimum de 8 pages est requis.

### Présentation des contributions

#### Mise en forme

Format A4 ; Marges = 2,5 cm (haut, bas, droite, gauche) ; Reliure = 0 cm ; Style normal (pour le corps de texte) : Police Centaur 15 points, sans couleurs, sans attributs (gras et italiques sont acceptés pour des mises en relief) ; paragraphe justifié, pas de retrait, pas d'espacement, interligne simple.

Titre de l'article : Police Centaur 16 points, sans couleurs, majuscules, gras ; paragraphe centré, pas de retrait, espacement après = 18 points, pas de retrait de première ligne, interligne simple.

Titre 1 : Police Centaur 14 points, sans couleurs, gras ; paragraphe gauche, espacement avant = 18 points, espacement après = 12 points, pas de retrait, pas de retrait de première ligne, interligne simple.

Titre 2 : Police Centaur 13 points, sans couleurs, italique ; paragraphe gauche, espacement avant = 12 points, espacement après = 6 points, pas de retrait, pas de retrait de première ligne, interligne simple.

Titre 3 : Police Centaur 13 points, sans couleurs, italique ; paragraphe gauche, espacement avant = 12 points, espacement après = 3 points, pas de retrait, interligne simple.

**NB** : notes de bas de page, numérotation continue, 1...2...3... ; Police Centaur 10 points, sans couleurs, sans attributs (gras et italiques sont acceptés pour des mises en relief) ; paragraphe justifié, pas de retrait, pas d'espacement, pas de retrait de première ligne, interligne simple.

**Références bibliographiques** : Police Centaur 14 points; paragraphe justifié, pas d'espacement, interligne simple. Retrait d'une tabulation à partir du début de la deuxième ligne de chaque référence.

### **Exemples :**

- Blakemore, D. (1992). *Understanding Utterances*. Oxford : Blackwell Publishers.
- Braconnier, C. (1993). Quelques aspects du passif mandingue dans saversion d'Odiène. *Linguistique Africaine* 10 : 29-64.
- Casali, R. (2008). ATR harmony in African languages. *Language and Linguistics Compass* 2/3 : 496–549.
- De Korne, H. (2007). The pedagogical potential of multimedia dictionaries. Lessons from a community dictionary project. The 14th annual stabilizing indigenous language symposium in Michigan on 1-3 June 2007. Consulté le 1er février 2012 sur <http://jan.ucc.nau.edu/~jar/ILR/ILR-11.pdf>.

### **Présentation**

ReSciLaC (Revue des Sciences du Langage et de la Communication) est une revue de l'Unité de recherche en Sociolinguistique, Dynamique des Langues et Recherche en Yoruba (UR-SODYLARY) du Laboratoire des Sciences du Langage et de la Communication (LaSciLCom) de l'Université d'Abomey-Calavi (UAC). ReSciLaC est une revue pluridisciplinaire en Lettres, Langues, Arts, Communication. Elle accueille des contributions abordant un grand nombre de champs d'études des sciences humaines et sociales.

ReSciLaC permet de faire la diffusion de travaux de jeunes chercheurs ou de chercheurs confirmés en sociolinguistique, en linguistique, en didactique des langues, en communication, en littérature, en philosophie du langage, en sciences de l'éducation, en sociologie, en histoire des sciences et techniques, en histoire de l'art, en histoire contemporaine, etc.

L'objectif de ReSciLaC est d'encourager des discussions scientifiques et théoriques les plus larges possibles portant aussi bien sur les sciences humaines, les sciences sociales.

### **Ethique et authenticité**

Pour lutter contre le plagiat, nous utilisons l'application en ligne **Grammarly – plagiarism-checker** pour vérifier les contenus des articles publiés. Un code QR pour la revue. Ce code QR personnalisé contribue au renforcement de la sécurisation et de l'authentification des articles.

# SOMMAIRE

<i>Préface</i>	vi
AVANT-PROPOS	01
1. LE SANGADEN : CHANT DE NOCE QUI CELEBRE LES MORTS. ESQUISSE D'UNE RELECTURE ANALYTIQUE, Maténé OUATTARA	03-13
2. LE SUBSTRAT CULTUREL DE L'HUMAIN ET DU NON-HUMAIN DANS <i>ON A GIFLE LA MONTAGNE</i> DE YAMBA ELIE OUEDRAOGO, Nématou YAMEOGO	14-24
3. LA SAUVEGARDE DE L'ELEPHANTEAU NANIA DU PARC NATIONAL DES DEUX BALES AU BURKINA FASO : RETOUR SUR LE CHEMIN DE L'ECOSEMIOTIQUE, Mireille MERIGONDE	25-38
4. PRATIQUES MYSTIQUES DANS LES CINEMAS D'AFRIQUE NOIRE FRANCOPHONE : ANALYSE SEMIOTIQUE DES MYSTEMES ICONIQUES, VISUELS ET SONORES, ET ENJEUX IDENTITAIRES ET IDEOLOGIQUES, Mahamadou Hassane CISSÉ	39-61
5. CINÉMA ET PRATIQUES MYSTIQUES : TYPOLOGIE ET ENJEUX SÉMIOTIQUES DES COSTUMES SACRÉS, Fidèle TIAMASSA	62-74
6. POETIQUE DU MYSTERE : LE CONCEPT DE MYSTAGOGUE DANS LA LITTERATURE BURKINABE, Guillaume B. TOLOGO	75-84
7. SYMBOLIQUE DES JEUX DE PLAISANTERIE EN SITUATION DE DEUIL AU BURKINA FASO : CAS DES OBSEQUES DU PROFESSEUR JOSEPH KI-ZERBO, Chantale GARANE / KY et Jeanne TEINDREBEOGO	85-97
8. ÉCRITURE ET TYPOLOGIE FILMIQUE DANS LA PRODUCTION CINEMATOGRAPHIQUE DE BOUBAKAR DIALLO, Toro Justin OUORO et Mireille Carole Pegd Wendé BAMBARA	98-108
9. MODALISATIONS ENONCIATIVES DE LA PROFERATION ESTHESIQUE DES <i>SINSINGIN-SINYE TURU</i> ET DES <i>SEKORO-SINYE TURU</i> : « LA CHANSON PANEGYRIQUE DE MASQUE HUMIDE » ET « LE CHANT HIERATIQUE DE MASQUE ROUGE » (hommage à Yves Dakouo), Noël SANOU	109-127
10. <i>KINI ET ADAMS</i> D'IDRISSA OUEDRAOGO : UNE METAPHORE DE L'AMOUR, Valentine PALM / SANOU	128-136
11. POSTFACE, Professeur émérite Jacques FONTANILLE	138-144

## Préface

L'idée de ces mélanges est née de la volonté des disciples du Professeur Yves DAKOUO de lui rendre un hommage scientifique à l'issue de son admission à faire valoir ses droits à la retraite. Durant 30 ans le Professeur Yves DAKOUO a œuvré à la formation des jeunes aujourd'hui présents dans toutes les sphères de la vie socioprofessionnelle. Ceux qui ont eu l'insigne privilège de marcher sur les traces du maître, comme chercheurs et enseignants-chercheurs dans les structures de recherche et d'enseignement supérieur à travers le monde, ont décidé de lui consacrer ces mélanges qui puisent dans son riche héritage scientifique, académique, social, culturel... à travers ses réflexions et ses actions diverses, en faveur de la science, de la littérature, de la culture et des pratiques sociales. Les contributions réunies dans ces volumes s'inscrivent dans la sémiotique d'obédience greimassienne et post-greimassiens à l'image des propositions Jacques Fontanille ; des propositions réaménagées et mises à l'épreuve du contexte africain et burkinabè de façon spécifique.

Yves DAKOUO fait partie des acteurs majeurs qui ont allumé et entretenu la flamme de la sémiotique au Burkina Faso. Les disciples, à travers ses mélanges, veulent témoigner leur gratitude au Maître et matérialiser leur engagement à entretenir l'héritage légué. Ainsi, fidèles au postulat du Maître, les différents contributeurs confirment à leur tour la conviction que la sémiotique est un puissant outil d'analyse scientifique opérationnelle de divers objets et qu'elle est à même de fournir des stratégies pour « bâtir le sens et les sociétés ». Cette capacité de la sémiotique se manifeste à la travers la diversité des champs explorés par les différentes contributions contenues dans les deux volumes des mélanges.

La lecture croisée des contributions permet d'établir un classement en (1) « *Sémiotique des discours, des textes et des médiations culturelles* » et en (2) « *sémiotique des pratiques artistiques, sociales, rituelles, culturelles et mystiques* ». A travers textes, images fixes, dispositifs médiatiques, œuvres filmiques, pratiques rituelles et culturelles, les différentes réflexions explorent et rendent compte de la manière dont les sociétés se représentent et construisent le sens. La particularité de ces réflexions réside dans leurs capacités à confirmer à souhait que le sens est plutôt le résultat d'une opération intellectuelle de mise en forme, d'une stratégie de discoursivisation, d'une pratique de médiation culturelle, etc., qui articulent signes/figures, textes-énoncés, objets, scènes et pratiques, stratégies et formes de vie. Ainsi, passent-ils en revue tous les niveaux de pertinence sémiotique.

Dans la première partie intitulée *Sémiotique des discours, des textes et des médiations culturelles* », les contributions interrogent les conditions d'existence du sens à travers textes, paratextes, pratiques de médiation et diverses formes de textualité littéraires et non-littéraires. Ces réflexions mettent en exergue le principe selon lequel le contexte contribue à la lisibilité et à la réception du texte. La deuxième partie, « *sémiotique des pratiques sociales, rituelles et culturelles* » révèle la profondeur du symbolique inhérent aux pratiques sociales africaines, un niveau de sens souvent insoupçonné parce qu'invisible ou méconnu, mais tout de même essentiel pour une meilleure connaissance des valeurs endogènes. Ainsi, les différents rites et chants funéraires, les phénomènes d'alliances ou de parenté à plaisanterie, l'écologie culturelle, les pratiques rituelles sacrificielles et mystiques examinés dans cette rubrique établissent une relation entre le monde visible et le monde invisible. A travers des outils de la socio-sémiotique et principalement les propositions théoriques du Professeur Yves DAKOUO sur le « mystère », les contributeurs parviennent à mettre en lumière des tensions, souvent assez profondes, entre */tradition/ et /modernité/* ; entre */sacré/ et /profane/* ; entre */identité/ et /altérité/* ; entre */nature/ et /culture/* ; etc. Par ailleurs, cette partie explore le contenu signalétique des productions artistiques visuelles africaines, à savoir le cinéma, la publicité, les musées et les

arts plastiques. Elle met en lumière la puissance suggestive de ces images, leur capacité à structurer le regard et la gestuelle, à exprimer l'indicible ou le silence, à mettre en scène des pratiques cultuelles et culturelles sacrées, très souvent frappées du sceau du mysticisme.

La diversité des approches sémiotiques appliquées à des objets de natures diverses dans cet ouvrage montre clairement que la sémiotique demeure un outil heuristique habilité à cerner les sociétés, leurs imaginaires et leurs métamorphoses. Elle s'érige en « science des formes de vie, des discours et des pratiques » engagée à optimiser l'éclairage de l'humain et de son univers, explorant les interactions et co-énonciations entre l'homme et les autres êtres, entre l'homme et la nature ou *l'oïkos* que le Professeur Yves DAKOUO a su transmettre avec passion à ses disciples.

**Pr Joseph PARÉ**

Professeur titulaire de Sémiotique  
Vice-Président Afrique de l'Association  
internationale de Sémiotique (A.I.S./IASS)

## AVANT-PROPOS

Aussitôt après l'admission du Professeur Yves DAKOUO à faire valoir ses droits à la retraite, l'idée, l'engagement de lui rendre hommage par un ouvrage collectif s'est vite imposé et a fait consensus au sein de la communauté universitaire et des milieux de lettres burkinabè. Durant plus de trois décennies en effet, le Professeur Yves DAKOUO a contribué à enraciner une topographie sémiotique rigoureuse, une sémiosphère qui actualise un dialogue entre les théories de la signification et les pratiques, les cultures et les imaginaires de « *l'être africain* » penché sur ses défis à travers des outils à forte connotation d'endogénéité. Il est clairement apparu avec lui qu'il faut « *penser depuis l'Afrique, avec l'Afrique et pour l'Afrique* », comme il en plantait déjà le décor avec sa thèse de doctorat *La Quête identitaire dans "J'appartiens au grand jour" de Paul Dakeyo : approche sémiolinguistique* soutenue en 1988.

Le présent ouvrage collectif, qui est le résultat de cet engagement à honorer ce chercheur émérite, s'inscrit dans deux exigences complémentaires : d'une part *célébrer un maître* dont l'œuvre a profondément façonné le paysage sémiotique d'ici et d'ailleurs et d'autre part perpétuer et *poursuivre*, dans un esprit critique, *l'exploration scientifique de la construction et de la structuration de la signification telle que l'a enseignée, pratiquée et transmise le Professeur Yves DAKOUO, dans un style propre à lui*. Les contributions que rassemble ce volume auscultent aussi bien les discours, les textes que les pratiques sociales, culturelles, rituelles, filmiques et visuelles et témoignent d'une conviction largement partagée par les disciples et épigones du professeur : *la sémiotique est une science vivante et opérante, à même non seulement de décrire les mondes sociaux, mais également d'éclairer leurs enchevêtrements et tensions et d'appréhender leurs dynamiques et leurs horizons de transformation*.

La structure binaire de l'ouvrage laisse transparaître clairement son orientation qui confirme à souhait le caractère transversal de la sémiotique en tant qu'outil d'analyse et de recherche. À travers la première rubrique intitulée « *sémiotique des discours, des textes et des médiations culturelles* », les contributeurs s'accordent sur le fait que « *le sens ne préexiste pas ; il se construit dans et par le discours* », selon des régimes d'énonciation, des formes de médiation et des configurations socio-culturelles spécifiques. Quant à la seconde, « *sémiotique des pratiques artistiques, sociales, rituelles, culturelles et mystiques* », elle propose une immersion dans l'épaisseur symbolique des sociétés africaines (pratiques, rituels, chants, phénomènes mystiques, etc.) et révèle sans fioritures que le sens procède également d'une mise en forme et d'une mise en discours du symbolique. Elle explore l'univers des sémiotiques visuelle, narrative et topologique (cinéma, publicité, art plastique, etc.).

En somme, cette œuvre collective, sous forme de mélanges, témoigne de la dimension scientifique du Professeur Yves DAKOUO. L'ensemble de ces contributions révèle la dynamique du regard dans le parcours de la signification, puis leur pluralité atteste à la fois de la vitalité de la sémiotique dans l'espace académique africain et de la richesse de l'héritage transmis.

**Pr Sidiki TRAORÉ**

*Professeur titulaire de Grammaire et de Stylistique  
Responsable du laboratoire Langues, Discours  
et pratiques artistiques (LADIPA)  
Université Joseph Ki-Zerbo, Burkina Faso*

Actes, Volume 2

Sémiotique des pratiques artistiques, sociales, rituelles, culturelles et mystiques

# LE SANGADEN : CHANT DE NOCE QUI CELEBRE LES MORTS. ESQUISSE D'UNE RELECTURE ANALYTIQUE

Maténé OUATTARA

Université Daniel OUEZZIN COULIBALY

ouattaramatiti@gmail.com

## Résumé

La présente réflexion étudie des chants de complainte pendant les noces chez les Dioula de Kong (Côte d'Ivoire). En effet, au cours d'un rituel appelé sangaden, ces chants évoquent paradoxalement la mémoire des morts tout en étant dans un contexte festif. Cela suscite l'interrogation suivante : comment un chant de mariage peut-il simultanément faire l'éloge des disparus ? A partir d'un corpus de quatre chants recueillis pendant un mariage à Kong, cette analyse vise à cerner la relation existante entre les morts et les vivants dans la société dioula d'une part, et d'autre part entre la mariée et les morts. Pour cela, la démarche méthodologique privilégiée, est celle ethnolinguistique qui a inspiré des auteurs comme Calame-Griaule Geneviève ; et Jean Derive notamment. L'ethnolinguistique, est une méthode d'analyse qui permet d'explorer les éléments du langage en lien avec la société comme par exemple ici, comment et pourquoi ces chants de noces sont-ils des productions spécifiquement féminines et qui renvoient à la conception de la mort ? L'analyse du sangaden ou chant de complainte, nous révèle que ces chants sont d'une richesse symbolique et une complexité fonctionnelle qui dépasse la simple apparence festive. Bien qu'entonné dans un contexte de mariage, ces chants intègrent un contenu mémoriel : ils honorent la mémoire des morts, notamment celle des mères, des sœurs, ou tantes défuntées tout en accompagnant les vivants dans un rite de passage. Ce double ancrage entre célébration et deuil, confère au sangaden une fonction médiatrice entre les générations.

**Mots-clés** : noces, chant, rituel, mort, Dioula.

## Abstract

This study examines wedding laments among the Dioula people of Kong (Ivory Coast). Indeed, during a ritual called Sangaden, these songs paradoxically evoke the memory of the dead while simultaneously being part of a festive context. This raises the following question: how can a wedding song simultaneously praise the deceased? Using a corpus of four songs collected during a wedding in Kong, this analysis aims to define the relationship between the dead and the living in Dioula society, and specifically between the bride and the dead. To this end, the preferred methodological approach is ethnolinguistic, which has inspired authors such as Geneviève Calame-Griaule and Jean Derive, among others. Ethnolinguistics is an analytical method that allows us to explore elements of language in relation to society. For example, in this case, how and why are these wedding songs specifically feminine productions that relate to the concept of death? The analysis of the sangaden, or lament, reveals that these songs possess a symbolic richness and functional complexity that transcends their purely festive appearance. Although sung in a wedding context, these songs incorporate memorial content: they honor the memory of the dead, particularly mothers, sisters, or deceased aunts, while also accompanying the living through a rite of passage. This dual connection between celebration and mourning gives the sangaden a mediating function between generations.

**Keywords**: wedding, song, ritual, death, Dioula.

## Introduction

En Afrique, nombreuses sont les cultures où, les rites de passages (naissance, mariage, mort) constituent des moments fondamentaux d'expression culturelle et communautaire. Ils s'accompagnent généralement de productions orales codées où le chant

occupe une place prépondérante. Le sangaden, chant rituel pratiqué pendant les noces dans la communauté dioula de Kong, impressionne par sa fonction apparemment controversée. En effet, ces chants célèbrent en même temps l'union des vivants et la mémoire des morts. Cette double vocation soulève une interrogation essentielle. Comment un chant de mariage peut-il simultanément faire l'éloge des disparus ? Ce paradoxe constitue le point d'entrée d'une relecture analytique du sangaden dans une perspective ethnolinguistique, en tant que chant rituel, porteur d'un message social ; culturel et symbolique. A travers l'analyse de ses structures linguistiques, de ces procédés stylistiques, et de son contexte d'émission, il s'agit pour nous de comprendre comment ces chants articulent les relations entre vie et mort, entre célébration et mémoire, au cours d'un même rituel. Ce de fait, cette étude se veut d'examiner le texte du sangaden non seulement comme un canal d'émotion et de transmission, mais aussi comme un dispositif de médiation culturelle, ou le langage ritualisé permet à la société de dire ce qui serait difficile à exprimer, de relier les vivants aux ancêtres, et d'instaurer le mariage dans une continuité mémorielle. L'approche ethnolinguistique adoptée dans comme méthode d'étude permettra de mettre en lumière les fonctions symboliques, sociales, et linguistiques de ces chants à travers une analyse croisée du contexte, du contenu.

## **I. Le cadre théorique et conceptuel**

### **I.1. Le cadre théorique**

L'analyse des chants de complainte ou sagaden s'inscrit dans une approche ethnolinguistique qui articule langue, culture et société. Cette méthode repose sur l'idée selon laquelle les productions orales, précisément les textes oraux, véhiculent les savoirs de représentations symboliques et de valeurs sociales. Elle engage divers champs théoriques complémentaires dont l'ethnolinguistique même, qui étudie les liens entre langue, pensée et culture. Il y a également l'anthropologie du langage qui considère le discours comme un acte social situé, et la sociolinguistique des pratiques rituelles qui s'intéresse au rôle du langage dans les événements collectifs (rituels, cérémonies, chants de passage).

### **I.2. Le cadre conceptuel**

Les concepts clés sur lesquels repose l'étude sont : la littérature orale qui est la littérature des peuples qui ont valorisé le verbe dans la transmission et la conservation de leurs valeurs culturelles, la mémoire collective qui renvoie aux souvenirs partagés par un groupe, la performance rituelle qui est l'acte situé dans un contexte social et symbolique, la parole ancestrale qui est le discours transmis par les défunts, etc.

## **2. Méthodologie.**

Il convient de faire une présentation succincte de la ville de Kong ainsi que son organisation sociale et politique afin de permettre aux lecteurs d'avoir une bonne connaissance de la localité.

### **2.1. Présentation de Kong (Côte d'Ivoire)**

La ville de Kong est la localité où le corpus a été recueilli. Nous faisons donc une brève présentation de ce site afin que les lecteurs puissent connaître la zone d'étude. Kong

se situe en Côte d'Ivoire, pays voisin du Burkina Faso. Il couvre une superficie de 322 462 Km<sup>2</sup> et est limitée au nord par le Mali et le Burkina Faso, à l'est par le Ghana, à l'ouest par le Libéria et la Guinée, et au sud par l'océan Atlantique (golfe de Guinée).

C'est dans la partie septentrionale de ce pays que se situe la ville de Kong. Elle s'étend sur une superficie de huit mille quatre cent quarante-deux kilomètres carrés (8442 km<sup>2</sup>). Elle est limitée au nord par le Burkina Faso et le département de Téhini, au sud par le département de Dabakala, à l'est par le département de Bouna et le fleuve Comoé comme frontière naturelle, à l'ouest par les départements de Ferkessédougou et de Niakaramadougou.

La partie orientale du département est occupée par la Réserve de Bouna. Le département de Kong a pour chef-lieu la ville de Kong. En ce qui concerne l'organisation sociale, la société dioula est régie par le principe parental. La parenté constitue le principe essentiel qui règle les relations sociales, dans la société traditionnelle. C'est un cadre de droit et d'obligation qui permet aux uns et aux autres de se reconnaître comme tels. C'est à travers la parenté qu'un individu peut se situer par rapport aux autres dans la société. La société dioula est patrilinéaire, à résidence virilocale. À la naissance, l'enfant prend le patronyme de son père et y est descendant de sa lignée. Il existe différents niveaux de parenté donc le clan, le lignage, la famille.

Sur le plan politique, l'autorité est assurée par le pouvoir traditionnel et administratif. Bien avant l'arrivée de l'administration, le pouvoir traditionnel était en vigueur. En général, c'est le chef de famille qui règle les litiges dans la famille, mais lorsqu'un problème dépasse les compétences du chef de famille, il se réfère au chef de la lignée qui, à son tour peut se référer au chef du clan qui est censé trancher définitivement le problème. S'il n'arrive pas, à y trouver une solution, il entre en contact avec le pouvoir administratif.

L'histoire nous relate que la ville de Kong a été autrefois, la capitale d'un royaume prospère. C'est Sékou Ouattara et son frère Famanghan Ouattara qui en sont les artisans. L'activité principale était le commerce et l'islam la religion. A son apogée en 1730, le royaume s'étendait de l'actuelle Côte d'Ivoire au Mali, englobant des régions du Burkina Faso. Son influence s'étendait de l'Anno (Côte d'Ivoire) à Sofara (Mali) en passant par Bobo-Dioulasso.

## **2.2. La présentation du genre sagaden et la collecte du corpus**

Le rite du sagaden se fait le mercredi, troisième jour du mariage, dans la nuit après la dernière prière aux environs de 20 h. C'est une production purement féminine. La performance est faite par la femme et consommée par la femme. Cependant, la performance peut se faire spécifiquement chez le père de la mariée ou devant sa porte s'il ne vit plus. Les noces commencent la nuit du dimanche par le *bodolon* des femmes, mais spécifiquement par les camarades de la classe d'âge de la mariée. C'est un jeu où les femmes forment un demi-cercle en tapant les mains. L'une d'elle vient au milieu, elle danse et se laisse tomber dans les bras de ses camarades qui la soulèvent plus haut et ainsi de suite chacune sort et en fait autant. Du lundi au mercredi, c'est le rite de pilage des céréales. Il est aussi une affaire de femme et s'accompagne de chant et d'instrument de musique. Ce rituel consiste à piler les céréales qui vont servir à préparer les repas pendant toute la noce.

La nuit du mercredi, comme il a été dit, après la dernière prière, c'est le rite du *sangaden* ou *kɔnɔn konbo dɔnkiri*. La mariée accompagnée de ses camarades de classe d'âge se promènent de concession en concession chez les femmes pour rappeler en pleurs la mémoire des parents ou proches de la famille disparus qui auraient pu rehausser la grandeur de la fête s'ils vivaient. La femme dioula est une grande productrice de chant. Dans la société traditionnelle, il est donné à la femme de s'exprimer à travers les chants. Ainsi donc, c'est par les chants qu'elle invoque les défunts pour se plaindre doucement et pitoyablement, de la façon dont ses noces se passent. Ceux qui étaient censés agrandir, valoriser la cérémonie n'étant pas là à cause de la mort, elle exprime, raconte la douleur qu'elle vit, aux femmes afin qu'elles compatissent à sa situation. Cette scène ne peut qu'engendrer les pleurs. Celle qui réalise la performance pleure de même que celles qui la consomme. C'est un rappel douloureux qui fait revivre les temps de deuil antérieur qui ont beaucoup marqué la famille.

C'est un rituel qui est dur car il n'y a pas de rire, ni de plaisanterie durant son exécution.

Le corpus sur lequel la réflexion porte a été enregistré à Kong lors de notre mission dans le cadre de la thèse. Le mariage se déroulaient chez les Sanogo. L'enregistrement a été fait dans le contexte d'émission. Pour l'analyse, nous avons retenu un corpus de quatre (4) chants. La transcription adoptée est la transcription orthographique qui ne note pas les tons. Les chants sont transcrits à gauche et à droite il y a la traduction littéraire en face de chaque verset. La langue de la transcription est le dioula vernaculaire ou dioula ethnique, différent du dioula véhiculaire par l'accent. Il existe également des variations lexicales au niveau de ces deux parlers. Le dioula ethnique ou vernaculaire est la langue parlée par ethnies dioula. Le dioula véhiculaire est un lingua franca, servant de langue de communication entre des communautés ayant différentes langues maternelles dans les grands centres urbains ou semi-urbain et les circuits commerciaux. Une différence remarquable entre le dioula ethnique et le dioula véhiculaire s'observe au niveau des variations lexicales.

Dioula véhiculaire	Dioula ethnique	Français
ji	jee	eau
kasi	konbo	pleurer
appeler	wele	kiri

Le corpus constitué de quatre (4) chants est donné en annexe après la conclusion. Comme nous l'avons mentionné ci-dessus, la langue du corpus est le dioula vernaculaire. Les lecteurs le constateront à travers des variations lexicales comme le tableau ci-dessus le montre.

### 3. L'analyse

L'analyse des sangaden s'articule autour de quatre points qui sont : la structure, la thématique, la forme et la fonction des chants.

### 3.1. La structure

Comme nous l'avons déjà souligné, le sangaden est encore appelé *kɔnãɔn konbo ðnkiri*, littéralement traduit respectivement *enfant de funérailles* ou les *chants de pleurs des noces*. Phase décisive du mariage, le sangaden se fait deux fois : le mercredi nuit et le jeudi au marigot avant qu'on amène la mariée chez son mari. A la différence des autres chants de mariage, le sangaden est uniquement le lot de la future mariée. Les autres femmes peuvent l'accompagner durant le rite dans ces deux moments indiqués (le mercredi nuit et le jeudi au marigot). En dehors de ces périodes, il est strictement interdit d'entonner les chants du sangaden. Il est même dit que c'est un mauvais présage qu'une femme se met à chanter ces chants dans la société.

Chant particulier dans le répertoire culturel, les sangaden ont la même structure. En effet, il y a un texte de base que chaque jeune fille (future mariée) reprend en l'adoptant à sa situation personnelle. On a donc le même chant qui varie en fonction de la performatrice qui l'a produit.

Tous les chants commencent par « *Assalamou aleikoum* terme arabe traduit par *que la paix soit sur vous* » salutation recommandée en islam. Avant de rentrer dans une cour, on lance toujours le *salam*, manière courtoise de saluer les habitants d'une cour. Il en est ainsi pour tous ceux qui doivent réaliser une quelconque performance chez les Dioula. Après le *salam*, elle (future mariée) interpelle la personne à qui le sangaden s'adresse : elle dira ainsi

Ni na salamu kanda    *ma mère réponds à mon salam*

L'instance narrative est « je » (ni na c'est-à-dire ma mère) ; cela dénote engagement total de l'énonciatrice. C'est elle qui parle à une mère ou à une tante, etc. En général, elle arrive dans la cour encadrée de deux de ses camarades, s'accroupit les deux mains jointes sur la tête en signe d'affliction et évoque son désarroi à travers le chant.

Salamakeku!	<i>Que la paix soit sur vous !</i>
é ni na salamu kanda	<i>é ma mère répond à mon salam !</i>
salamaleku	<i>Que la paix soit sur vous !</i>
ni na salamu kanda	<i>Ma mère répond à mon salam !</i>
ãanagbɛɛ minabaga na	<i>Mère qui s'occupe de l'effronté,</i>
ni na ni ko ari ni wale	<i>Mes mères je vous dis merci.</i>
ãanagbɛɛ minabaga na	<i>Mère qui s'occupe de l'effronté,</i>
ni na ni ko ari ni wale	<i>Mes mères je vous dis merci.</i>
ni na salí wé	<i>Ma mère Salí wé !</i>
ni ko ni ye i ãinigɛ kan kelen na	<i>Je veux te poser une question.</i>
ni na salí wé	<i>Ma mère Salí wé !</i>
ni ko ni ye i ãinigɛ kan kelen na	<i>Je veux te poser une question.</i>
ni mama sa lon na o	<i>Le jour du décès de ma grand-mère,</i>
ni mama ka munni fɔari ye	<i>Qu'est-ce qu'elle vous a dit ?</i>
ni mama sa lon na o	<i>Le jour du décès de ma grand-mère,</i>
ni mama ka munni fɔari ye	<i>Qu'est-ce qu'elle vous a dit ?</i>
ni mama ti ka a fɔ	<i>Ma grand-mère avait dit</i>

ko ale na woowo fɔni ye	<i>Qu'elle va me dire woowo !</i>
woowo la le ye bi ye o	<i>C'est aujourd'hui le jour du woowo !</i>
ni mama ka je ni ra	<i>Ma grand-mère s'est tue.</i>
kaburu toro ka la o kan	<i>Le figuier de la tombe aussi.</i>
ée toro wé hale kaburu la toro we	<i>ée figuier et cette tombe figuier wé !</i>

Ce chant combien triste entonné uniquement pour les femmes n'est pas fortuit. Cela pourrait s'expliquer par le fait que c'est la femme qui a la charge de l'éducation de la jeune fille (future mariée) dans la société. Ce sont les femmes qui ont fait d'elle une femme. Elle doit donc les informer, leur parler de ce qui manque dans ces noces de ce qu'elle aurait souhaité voir ou entendre pour être comblée.

### 3.2. La thématique

Les sangaden portent tous sur la même thématique : le deuil, la mort, le rappel des défunts qui allaient donner une dimension grandiose aux noces s'ils vivaient. Ces chants peuvent en fait se ramener à un seul chant que la communauté a institué et qui va servir de modèle à toutes les jeunes filles durant leur mariage. Chacune adapte le chant à sa propre situation en évoquant ses défunts *banbagari* ou *taabagari* tout en gardant la même mélodie. Donc, les invocations et les allusions varient selon celle qui réalise la performance. De même lorsqu'elle se déplace de concession en concession ou de cour en cour, les destinataires changent. Le contenu du chant dépendra donc de la défunte interpellée et du message qu'elle entend livrer au destinataire.

Dans tous les cas de figure, nous avons l'évocation de la mort, de celle qu'elle a fauché, et du préjudice qu'elle porte sur la future mariée (la grandeur que ses noces devaient avoir si certains membres de sa famille n'étaient pas morts).

Ko ba dɔgɔme teyi	<i>Il n'y a pas un grand évènement petit !</i>
Saa ka nne koba dɔgɔya	<i>La mort a terni mon grand évènement !</i>

Le mariage est une manifestation grandiose ou la fraternité est mise en valeur. Il faut gratifier sa fille, sa sœur, sa petite-fille pendant son mariage pour monter l'importance de la famille, du lien de sang. Cela est le lot des femmes. C'est la mort seule qui peut empêcher cela lorsqu'elle arrive de façon prématurée. L'absence de celle qui allait faire telle ou telle chose en ce grand jour est déploré, décrié par la mariée.

Ni na ti ka a fɔ	<i>ma mère avait dit,</i>
Ko ale na woowo fɔ ni ye	<i>qu'elle allait me crier woowo !</i>
Ni woowo la le ye bi ye	<i>C'est le jour de mon woowo aujourd'hui !</i>
Na je nne ra	<i>ma mère s'est tue !</i>

Bien évidemment la mariée ne peut pas ne pas sentir l'absence de sa mère en ce jour où toutes les femmes poussent les cris de *woowo* pour soutenir et magnifier la mariée. Elle aurait aimé entendre le *woowo* de sa mère, de sa grand-mère ou de sa sœur. Hélas la terre sous laquelle la défunte interpellée vit, est si lourde qu'elle ne peut pas se lever comme l'atteste ces versets

Sabaga jooṅa ko dugukoro la gili *La défunte prématurée dit que c'est la terre qui est lourde.*  
 Dugu koro giliya tɛ *N'y été la lourdeur de la terre,*  
 bile kiri la *C'est aujourd'hui qu'on appelle le jour !*

Jour de détresse pour la performatrice, jour de détresse pour les défrites, car autant la mariée regrette leur absence, autant elles allaient faire le déplacement, si la terre sous laquelle elles se trouvent n'était pas lourde. Ce cri de cœur est une invite pour la communauté à l'union, à la solidarité, à l'entraide entre les uns et les autres. Si les morts auraient aimé apporter leur contribution à la réussite d'un événement pareil pourquoi pas les vivants ? Les sangaden sont alors des chants qui appellent la famille, la société à ne pas oublier les morts car ils sont toujours une place dans la société. Le fait de les évoquer en de telles circonstances rappelle que l'être humain n'est pas éternel, et qu'il n'arrive pas à faire tout ce qu'il souhaiterait faire dans ce monde avant sa mort.

Par ailleurs, ce rite est une occasion pour la mariée d'exprimer sa gratitude pour l'éducation qu'elle a réussi car comme le dénotent ces versets, c'est éduquer un enfant qui est plus difficile que de le mettre au monde.

Ari ya fo *Saluez !*  
 Ari ye nne na yɔgɔri fo *Saluez mes mères !*  
 Ko a ni wale *Que merci !*  
 biɛ ya lon *Tout le monde sait*  
 den le lamɔle ya gbɛnlɛden woro ye *Qu'éduquer un enfant est plus difficile que l'enfanter*

Dans les sangaden ces paroles de gratitude et de reconnaissance de la mariée à l'endroit des mères semble une obligation. En général, éduquer un enfant de sexe féminin n'est pas facile. Un adage ne dit-il pas qu'éduquer une fille c'est éduquer une nation ? La jeune mariée est à un stade où elle est censée avoir le minimum d'éducation pour rentrer dans un foyer. Elle se doit alors de remercier toutes celles qui ont contribué à lui donner cette éducation. Dans la société traditionnelle, l'éducation de l'enfant revient à tout le monde. C'est donc normal qu'elle remercie les mères (toutes les femmes de la communauté).

### 3.3. La forme (l'analyse stylistique)

Les sangaden en tant que chants rituels, présentent une stylistique marquée par l'oralité, l'affectivité et la solennité. Les textes regorgent de beaucoup d'éléments qui traduisent l'intensité de l'émotion et la fonction mémorielle des chants. D'abord la répétition expressive occupe une place centrale : l'itération de l'appel « *Ma mère Mamou we !* » en ouverture établit un cadre solennel et intime. Elle joue le rôle de refrain incantatoire, renforçant la portée émotionnelle et symbolique du discours.

Ensuite, l'usage de l'adresse vocative « *Ma mère* », « *Ma sœur Sali* » confère au texte une dimension dialogique. Le lecteur s'adresse directement à des figures absentes, dans une dynamique relationnelle qui donne vie à la parole des morts. L'insertion des questions rhétoriques « *Que t'avait-elle dit ?* » introduit une tension mémorielle : le chant cherche à réveiller une parole passée, celle de la sœur défrite, un lien brisé par la mort.

Les marqueurs d'oralité comme « *we* » ou « *woowo* » traduisent la vocalité propre à la langue dioula ethnique. Ces interjections renforcent la musicalité du chant et véhiculent une émotion qui ne peut être pleinement captée par la tradition écrite. Enfin, le style du sangaden révèle une parole ritualisée à la fois intime et collective, qui articule l'esthétique de l'oralité avec la fonction sociale de la mémoire.

### 3.4. La fonction des chants

Les sangaden assument plusieurs fonctions dans la société. Nous pouvons par exemple évoquer la fonction pédagogique et sociale. En effet, à travers les chants, les jeunes filles reçoivent sous forme codée et émotionnelle, des leçons de vie, des injections à la responsabilité, à la mémoire au respect des aînés et de la continuité de la famille. Sur le plan esthétique, le sangaden constitue une forme de création poétique orale. Par le rythme, ses images, ses interpellations, il exprime la douleur, l'attachement et le respect dans un langage stylisée propre à émouvoir les destinataires et à renforcer la cohésion sociale.

### Conclusion

Au terme de cette étude, nous pouvons dire que le *sangaden* ou *kɔ̃ñ konbo ðnkiri* est un rituel spécifiquement féminin qui se fait pendant le mariage chez les Dioula. La performance est réalisée par la mariée et consommée par les femmes. Cependant, elle peut faire la performance pour son père s'il vit ou devant sa case s'il ne vit plus. Elle peut également le faire pour un frère malade qui ne peut pas prendre part aux noces à cause de son état de santé. Mais les sangaden reste le lot des femmes : la majeure partie du mariage étant célébrée par les femmes, la mariée évoque celles qui ne sont pas présente pour montrer, manifester le regret qu'elle a, de ne pas voir telle ou telle personne qui allait faire telle ou telle chose. Cela montre que les morts ont une place dans la société, qu'ils ne sont pas oubliés, que les vivants voient toujours leur absence et la part de tâche qu'ils auraient accompli s'ils vivaient, lorsqu'il y a certaines manifestations dans la société.

### Annexe

#### Corpus sangaden

#### Chant I

Salamalekun	Que le salut soit sur vous
Ni na salamu kanda	Mère réponds à mon salut
ãanagbɛɛ minabaga na	Mère qui s'est occupée de l'effrontée
Ni bɔra ni na a fɔ a ni wale	Je suis sortie pour vous dire merci
ãanagbɛɛ minabaga na	Mère qui s'est occupée de l'effrontée
Ni bɔra ni na a fɔ a ni wale	Je suis sortie pour vous dire merci
Ni na Mamu wé	Ma mère Mamou wé !
Ni ko ni ye i ãininga kan kelen na	Je tiens à te poser une question
Ni na Mamu wé	Ma mère Mamou we !
Ni ko ni ye i ãininga kan kelen na	Je tiens à te poser une question
Ni kɔrɔ sa lon na	Le jour du décès de ma sœur aînée
Ni kɔrɔ ka munni fɔ i yé	Que t'avait-elle dit ?
Ni kɔrɔ sa lon na	Le jour du décès de ma sœur aînée
Ni kɔrɔ ka munni fɔ i yé	Que t'avait-elle dit ?
Ni kɔrɔ Sétou ti ka a fɔ	Ma grande sœur Sétou avait dit

Ni Sali i le ya jé  
Bi àongɔma lon ka se  
Ale na woowo le fɔni yé  
O la le ye bi ye  
Sabaga jooa ka je ni na

## Chant 2

Salamalekun  
Ni na salamu dɔ ye  
Salamalekun  
Ni na salamu dɔ ye  
aanagbɛɛ minabaga na  
Ni na ka n gbɛn n tagara  
aanagbɛɛ minabaga na  
Ni na ka n gbɛn n tagara  
Ala akubaru  
Cera mando jamu  
Sa ka ni waliya cen  
Na Bilama ko  
Dugu le ya gbiri  
Dugukɔrɔgbiriya tɛ  
Bi le yi kiri la  
Wangali wagali wa ni wangali wa  
Wangali ma se Ale le ye  
Sabaga jooa ko  
Dugu le ya gbiri  
Dugukɔrɔgbiriya tɛ  
Bi le yi kiri la

## Chant3

Salamalekun  
Ni na salamu dɔ ye  
Salamalekun  
Ni na salamu dɔ ye  
aanagbɛɛ minabaga na  
Ni na ka n gbɛn n tagara  
aanagbɛɛ minabaga na  
Ni na ka n gbɛn n tagara  
Ala akubaru  
Cera mando jamu  
Sa ka ni waliya cen  
Ni na makari be yi  
Ni na makari be yi wa  
Filanguru jamari we  
Ni na makari be yi  
Ni dɔgɔ Minata  
Ni n na ka wiri ɔɔbra  
I yi aa n ma i ye a minɛ n ye

Ma sœur Sali ne t'en fais pas  
A un jour pareil,  
Qu'elle me dira woowo !  
C'est ce jour qui est aujourd'hui  
La défunte prématurée ne m'a pas répondu.

Que le salut soit sur vous !  
Ma mère voici une salutation (pour vous)  
Que le salut soit sur vous  
Ma mère voici une salutation (pour vous)  
Mère qui s'est occupée de l'effrontée  
Ma mère m'a chassée je suis partie  
Mère qui s'est occupée de l'effrontée  
Ma mère chassée, je suis partie  
Dieu est grand  
Eux qui ont cru ( en Dieu)  
La mort a détruit ma jouissance  
Mère Bilama dit :  
« C'est la terre qui est lourde »  
N'y été le poids de la terre,  
C'est aujourd'hui qui s'appelle jour.  
Wagali wagali wa! et wagali wa !  
Wagali ne peut pas, c'est Dieu qui peut  
La défunte prématurée dit :  
« C'est la terre qui est lourde »  
N'y été la lourdeur de la terre,  
C'est aujourd'hui qui s'appelle jour.

Que la paix soit sur vous  
Ma mère voici une salutation (pour vous)  
Que la paix soit sur vous  
Ma mère voici une salutation (pour vous)  
Mère qui s'est occupée de l'effrontée  
Ma mère m'a chassée je suis partie  
Mère qui s'est occupée de l'effrontée  
Ma mère m'a chassée je me suis en allée  
Dieu est grand !  
Les partisans de l'envoyé (envoyé de Dieu)  
La mort a détruit ma jouissance  
Ma mère fait pitié !  
Ma mère fait pitié wo !  
Les camarades de classe d'âge  
Ma mère fait pitié !  
Petite sœur Minata !  
Si ma mère se lève pour ses travaux  
S'il te plait aide-la pour moi.

#### Chant 4

salamalekun  
Ni na salamu kanda  
Salamalekun  
Ni na salamu kanda  
âanagbɛɛ minabaga na  
Ni bɔra ni na a fɔ a ni wale  
âanagbɛɛ minabaga na  
Ni bɔra ni na a fɔ a ni wale  
Ko ba dɔɔ tɛ  
Sa ka ni koba dɔɔya  
Ni na Majuma wé  
Ni ko ni ye i âininga kan kelen na  
Ni na Majuma wé  
Ni ko ni ye i âininga kan kelen na  
Ni kɔrɔ sa lon na  
Ni kɔrɔ ka munni fɔ i yé  
Ni kɔrɔ sa lon na  
Ni kɔrɔ ka munni fɔ i yé  
Ni kɔrɔ Majara ti ka a fɔ  
Ni Sali i le ya jé  
Bi âongɔma lon ka se  
Ale na woowo le fɔni ye  
O la le ye bi ye  
Sabaga jooa ka je ni na  
Ari ye ari fɔ  
Ari ye ni na yɔɔri fɔ ko ani wale  
biɛ ye a lɔn  
Den le lamɔn le ya gbɛɛn  
Den woro ye

Que le salut soit sur vous !  
Ma mère réponds à mon salut  
Que le salut soit sur vous  
Mère réponds à mon salut  
Mère qui s'est occupée de l'effrontée  
Je suis sortie pour vous dire merci  
Mère qui s'est occupée de l'effrontée  
Je suis sortie pour vous dire merci  
Ce n'est pas un petit évènement  
La mort a dévalorisé mon évènement  
Ma mère Madjouma wé !  
Je tiens à te poser une question  
Ma mère Madjouma we !  
Je tiens à te poser une question  
Le jour du décès de ma sœur ainée  
Que t'avait-elle dit ?  
Le jour du décès de ma sœur ainée  
Que t'avait-elle dit ?  
Ma grande sœur Madjara avait dit  
Ma sœur Sali ne t'en fais pas  
A un jour pareil,  
Qu'elle me dira woowo !  
C'est ce jour qui est aujourd'hui  
La défunte prématurée ne m'a pas répondu.  
Saluez -les  
Saluez mes mères que merci  
Tout le monde le sait  
C'est éduquer l'enfant qui plus difficile  
Que de le mettre au monde.

#### Références bibliographiques

- Baumgardt, U. & Derive, J. (2008). *Littératures orales africaines. Perspectives théoriques et méthodologiques*. Paris : Karthala.
- Derive, J. (1978). Le chant de kurubi à Kong Annale série J (tradition orale). t. II. Abidjan : Université. 85-114.
- Derive, J. (1978). Chants de chasseurs dioulas. Annales série J (tradition orale). t. II. Abidjan : Université. 143-171.
- Derive, J. (1987). « *Le Bàra* », in Le fonctionnement sociologique de la littérature orale. L'exemple des Dioula de Kong (Côte d'Ivoire). collection « Sciences Humaines », série « Archives et Documents ». Paris : Institut d'Ethnologie. Recueil de textes. tome II.
- Nebie, M. A. (1984). *Etude ethnolinguistique d'un corpus de contes dioula (Haute Volta)*. Thèse pour le Doctorat du IIIe cycle, Paris III, Sorbonne-Nouvelle, Vol I-II.
- Nebie, M. A. 1999. "Une parole de femme : le sanga den jula" in Cahiers du CERLESHS, (16) : 60-100.

- Ouattara, M. (2021). Analyse du bàra : un genre oral chez les Dioua de Kong (Côte d'Ivoire). Thèse de Doctorat unique. Université Joseph Ki Zerbo.
- Sangare, A. (1984). Dioula *de Kong (Côte d'Ivoire) : phonologie, grammaire, lexicque et textes*. 3 Vol. Thèse de 3<sup>e</sup> cycle. Université de Grenoble III.
- Zahan, D. (1963). La dialectique du verbe chez les Bambara. Paris : Seuil.

# LE SUBSTRAT CULTUREL DE L'HUMAIN ET DU NON-HUMAIN DANS *ON A GIFLÉ LA MONTAGNE* DE YAMBA ELIE OUEDRAOGO

Nématou YAMEOGO  
Université Joseph KI-ZERBO  
nematouyameogo@gmail.com

## Résumé

L'œuvre romanesque de Yamba Elie Ouédraogo, *On a giflé la montagne* met en lumière des accointances complexes entre les forces de la nature (humains, végétal, l'animal, les esprits) dans un contexte africain. L'étude du substrat culturel analyse la perméabilité de système de vie de l'humain et du non humain. Cette porosité fait des composantes du non humain, des acteurs porteurs de sens, de vie et de mort, ce qui octroie à ces derniers une conscience symbolique dans le discours narratif. L'auteur met en exergue des valeurs traditionnelles d'une société où tous les éléments sont interconnectés, chacun reconnaissant l'énergie spirituelle qui régit la nature. Cette sacralité de la nature trouve son importance à travers les croyances, les totems, les tabous, la danse, les chants, les masques. Le maintien de l'identité traditionnelle permet de réguler les rapports entre l'humain et le non humain. Le titre de l'œuvre évoque ouvertement une symbolique de la transgression, la montagne étant une force de la nature la giflée au sens symbolique est un affront. L'œuvre retrace cette tension entre humain et non humain et explore les conséquences de la rupture avec les traditions, les crises entre héritage culturel et modernité et la nécessité de retrouver un rapport harmonieux avec la nature. L'écrivain burkinabè avec son roman réhabilite la pensée africaine traditionnelle, offrant un récit où les humains, les animaux, les végétaux, les forces invisibles dialoguent, coexistent pour façonner une forme d'écospiritualité.

**Mots-clés :** Œuvre romanesque, discours narratif, montagne, symbolique, *On a giflé la montagne*

## Abstract

The novelistic work of Yamba Elie Ouédraogo, *On a giflé la montagne* highlights complex connections between the forces of nature (humans, plants, animals, spirits) in an African context. The study of the cultural substrate examines the permeability of the life system between humans and non-humans. This permeability makes the components of the non-human actors bearing meaning, life, and death, granting them a symbolic consciousness within the narrative discourse. The author emphasizes traditional values of a society where all elements are interconnected, each recognizing the spiritual energy governing nature. This sacredness of nature is manifested through beliefs, totems, taboos, dance, songs, and masks. Maintaining traditional identity helps regulate the relationships between humans and non-humans. The title of the work openly evokes a symbolism of transgression, the mountain being a force of nature, to slap it in a symbolic sense is an affront. The work traces this tension between human and non-human and explores the consequences of breaking away from traditions, the crises between cultural heritage and modernity, and the necessity of restoring a harmonious relationship with nature. The Burkinabe writer, through his novel, rehabilitates traditional African thought, offering a narrative where humans, animals, plants, and invisible forces communicate, coexist, and together shape a form of eco-spirituality.

**Keywords:** Novel, narrative discourse, mountain, symbolism, *On a giflé la montagne*

## Introduction

La littérature africaine, fruit d'un métissage entre les traditions africaines et les pratiques scripturaires héritées de la colonisation se trouve au carrefour de la postmodernité, alliant la vision occidentale de l'écriture littéraire et la nécessité d'ancrer les productions dans leur univers socio-culturel naturel. Cette pratique donne à certains

romans africains une allure digne plutôt de contes avec des personnages sortis de réalités surnaturelles.

Yamba Elie Ouédraogo, un des romanciers burkinabè, a publié son premier roman intitulé *On a giflé la montagne*. C'est un roman qui s'inspire des traditions orales burkinabè tout en mettant en exergue les préoccupations contemporaines, liées à la mal gouvernance des Etats africains qui sont dirigés par des hommes convaincus qu'ils tirent la légitimité de leurs pouvoirs par des destins fixés par des pouvoirs surnaturels.

C'est dans cette dynamique que s'inscrit le roman de Yamba Elie Ouédraogo qui couvre, temporellement parlant, la période des indépendances africaines, avec l'arrivée au pouvoir des « guides éclairés », des « gouvernements démocratiquement monarchiques ». À côté d'écrivains emblématiques de la littérature burkinabè comme Pierre Claver Ilboudo, Bernadette Sanou Dao, Monique Ilboudo, etc., Yamba Elie Ouédraogo utilise sa plume pour témoigner, dénoncer et s'inspirer des réalités africaines contemporaines avec une écriture particulière.

L'étude portera sur cette particularité culturelle qui modifie la forme du roman et amène le lecteur à considérer des aspects scripturaires qui constituent le socle anthropologique de son écriture. C'est ainsi que nous interrogerons sur, d'une part, la forme d'expression de ce surnaturel dans le roman et, d'autre part, le symbolisme de certains éléments utilisés par le romancier pour ancrer son œuvre dans l'univers culturel burkinabè. Pourquoi le romancier associe-t-il des personnages humains à des personnages non humains ? Quel objectif vise-t-il ?

Nous partons du postulat que l'intention de l'auteur est de montrer que son roman, en puisant dans les langues locales, participe à la valorisation du patrimoine oral, élément de sa culture nationale, tout en intégrant des préoccupations tels que la mal gouvernance, la criminalité, le népotisme, la corruption... Une des formes d'expression de cette culture nationale est la présence du non-humain comme personnage de son roman, avec une valorisation particulière des composants de la nature, ce qui lui permet d'explorer les tréfonds du surnaturel qui coexiste avec le monde physique dans l'œuvre.

L'auteur fonde sa trame narrative sur l'ascension au pouvoir de Cyprien Soungalo-Mensah grâce à des rites magiques sanguinaires. Il s'agit d'un pacte diabolique avec le surnaturel qui constitue le début et la fin du cycle, car elle entraîne une calamité sur son pays. Le roman pose la complexité des relations entre humains et non-humains. Cette analyse vise à explorer le substrat culturel qui régit ces interactions, en mettant en lumière l'influence des traditions, croyances et pratiques locales sur la perception de l'environnement et des entités qui la peuplent.

Pour mener à bien la réflexion, l'analyse s'appuiera sur la poétique magique de Xavier Garnier, tout en tenant compte la triptyque magique de Issou Go, pour prendre en charge le substrat culturel, le parallélisme entre l'humain, le naturel et le surnaturel, le profane et le sacré : cela passera par le repérage des différentes actions et leurs conséquences sur l'humain et le non-humain. Les enjeux culturels endogènes concernent la question du vivant : comment en faire des actants ? Ainsi, le rôle de la magie dans la prose romanesque guidera la réflexion. Elle permettra de démontrer que la présence du non-humain est une technique utilisée par Y. E. Ouédraogo et se réfère à l'univers socioculturel pour dénoncer

des pratiques de mal gouvernance dans une Afrique indépendante mais qui reste toujours sous une forme de domination. Et que la magie, qui fait partie de l'univers culturel africain, peut-être une technique narrative utile pour assouvir les intentions du romancier.

### I. Approche théorique et conceptuelle

Les littératures africaines contemporaines, domaine riche et dynamique, explorent des pratiques scripturaires nouvelles, innovantes, qui rompent avec les pratiques traditionnelles auxquelles les écrivains africains avaient habitué leurs lecteurs. Elles renouvellent aussi la thématique en prenant en compte les nouvelles réalités socioculturelles dans leur diversité. Elles expriment cette diversité et la profondeur des perspectives africaines modernes fortement marquée par la culture, elle-même manifestée à travers la forte présence de la nature et du surnaturel. Cette culture comprend, entre autres, les traditions et les coutumes. Le roman de Yamba Elie Ouédraogo, *On a giflé la montagne*, s'inscrit dans cette dynamique en utilisant la magie comme forme d'expression artistique et littéraire. C'est pour cette raison que l'analyse de son œuvre va s'appuyer sur la théorie de la poétique magique. Dans de nombreuses cultures, la magie trouve ses racines dans des croyances populaires exprimées dans les contes populaires (comme ceux des frères Grimm dans la littérature française) ou d'un point de vue ethnologique avec *Les Secrets des sorciers noirs* de Dimdolobson Ouédraogo, grand prix littéraire d'Afrique occidentale Française en 1934. La magie africaine met très souvent en scène, dans la littérature, des personnages qui utilisent la magie à des fins néfastes. Cela reflète des peurs sociétales et des pratiques anciennes qui relèvent de rituels de protection, de malédiction ou de vengeance. La poétique magique dans la littérature utilise les métaphores pour explorer les traces de l'oralité et pour comprendre l'anthropologie autour des thèmes complexes comme la quête du pouvoir, la vengeance, la malédiction et les conséquences des actions humaines. Par exemple, les maléfices peuvent représenter les conflits internes des personnages, leur lutte contre des forces extérieures ou leurs propres démons. La poétique magique dans la littérature se définit donc un processus narratif ou l'intrigue se noue à un crime magique, qui s'ensuit d'une quête de réparation, dans la logique magique.

C'est pour cette raison que nous faisons appel à la dimension magique de Xavier Garnier tel que définie par l'ethnologue Sophie Blanchy et qui se caractérise par :

Son statut d'immanence et ses forces impersonnelles, à l'opposé des formes personnelles et transcendantes du pôle religieux. Les romans de magie superposent au monde invisible réel « une dimension spirituelle des choses » où opèrent les jeteurs de sorts, doués de double vue. Garnier souligne le caractère essentiel de cette véritable quatrième dimension de l'espace. Neutre, la force magique est actionnée par les magiciens pour de bons ou de mauvais desseins ; elle peut mobiliser les figures du monde invisible ; elle fonctionne selon des lois mécaniques de sympathie.<sup>1</sup>

Dans les romans africains où la magie est présente, elle est souvent liée au pouvoir politique. Le personnage principal, en vue d'atteindre un certain niveau dans la hiérarchie

---

<sup>1</sup>Blanchy. S. 2002. *Comptes rendus de Xavier Garnier, la magie du roman africain*. Québec. Anthropologie et Sociétés, Université Laval, 2001 Volume 25, numéro 3, 2001, p. 168–169. Diffusion numérique : 20 août 2002. Consultable sur <https://id.erudit.org/iderudit/000268aradresse copiée une erre>

du pouvoir, fait recours à la magie soit par un système initiatique, soit par un pacte avec une entité.

Le professeur Issou go confirme cette logique de la poétique avec sa triade de la magie dans le roman africain : la magie des sortilèges, la magie de la transgression d'un interdit et la magie du pacte diabolique<sup>2</sup>. La trame romanesque s'accorde sur le troisième point, le pacte diabolique.

Xavier Garnier rend compte de la population magique qui entoure le discours fantastique dans laquelle les hommes laissent leur place, leur rôle aux entités. Il explique ainsi la présence de la magie en affirmant ceci : « *Dans la pensée magique, le monde invisible n'est pas peuplé de personnes, mais de forces. Il ne s'agit plus de prier des dieux, mais d'invoquer des forces*<sup>3</sup> ». Pour parvenir à cette dimension, il faut suivre un parcours initiatique que des écrivains reprennent ou décrivent dans plusieurs œuvres de la littérature africaine : il est souvent utilisé comme un symbole de la lutte entre le bien et le mal, la magie blanche et la magie noire, de la corruption ou des sacrifices que les individus sont prêts à faire pour atteindre leurs objectifs. Cela se traduit par une forme de parcours auquel le personnage est soumis dans sa quête.

Pour Sony Labou Tansi, écrivain congolais, justifiant la forte présence de la magie dans les romans africains, affirme que la magie est présente au quotidien dans la vie des hommes : « *Nous sommes tous des magiciens : c'est pour échapper à cette réalité et à la part incontrôlée des choses dites vraies que nous jouons à l'illusion de contenir par la raison la spéculation perpétuelle de la réalité.*<sup>4</sup> » La limite entre le naturel et le surnaturel ne tient qu'à un fil auquel seuls les initiés ont accès. Dans la même dynamique, certains Africains estiment également que toute production humaine est la matérialisation d'une entité qui octroie un don de création à son auteur. Dans ce sens l'œuvre littéraire peut être considérée comme une forme de magie dont l'auteur pourrait être considéré comme un magicien derrière lequel se cacherait peut-être un dieu, un djinn, un lutin...

En tenant compte de l'histoire socio-politique de l'Afrique, nous pouvons affirmer que la narration dans *On a giflé la montagne* est dominée par la question de la gestion du pouvoir politique, les personnages se battant pour une amélioration de leurs conditions de vie ou contre un système qu'ils jugent néfaste. Cette thématique de parcours initiatique est présente dans une grande partie des œuvres africaines postindépendance.

Les sujets portent sur la moralité, les choix individuels dans un contexte post-colonial, même si le pacte n'est pas explicitement mentionné, les conséquences des actions des personnages peuvent évoquer cette thématique, donc le texte tisse une certaine intertextualité avec les textes initiatiques, ou la quête d'une réparation pour la survie.

---

<sup>2</sup> Go. I. 2008. *La poétique du roman magique africain*. Linguistique et poétique, édité par Musanji Nglaso-Mwatha, Presses Universitaires de Bordeaux.

Consultable sur <https://books.openedition.org/pub/42434?lang=fr>

<sup>3</sup> Garnier, Xavier. 1999. *La magie dans le roman africain*. Paris : Presses Universitaires de France, Collection Écritures francophones. p. 68

<sup>4</sup> Devesa, Jean Michel. 1994. *Magie et Ecriture au Congo, La magie des quotidiens Sony Labou Tansi*. Paris : L'Harmattan, p. 57

L'auteur explore les tensions entre tradition et modernité qui inter-agissent et s'impactent pour le pouvoir. Les conséquences de l'aspiration au pouvoir peuvent parfois ressembler à des pactes diaboliques, où les protagonistes font des compromis moraux pour obtenir ce qu'ils désirent. Cette interprétation constitue une critique sociale ou politique.

Cette forme de magie peut être vue comme de la sorcellerie, un thème récurrent en littérature, qui traverse de nombreux genres et époques. Ces maléfices soulèvent souvent des questions morales. Qui a le droit d'utiliser la magie ? Quel est le prix de l'utilisation de tels pouvoirs ?

La magie évoque l'idée d'un pouvoir néfaste, généralement associé à des sorcières, des sorciers, ou des êtres surnaturels qui utilisent des sortilèges pour nuire, contrôler ou manipuler mais elle englobe une deuxième forme, bienfaitrice, soignante, déviant les sorts des sorciers. Partant de ce constat, la magie se définit donc sous deux formes, la magie blanche et la magie noire, qui appellent au sorcier néfaste et le chasseur de sorciers, détenteur de la magie blanche.

L'écrivain porte symboliquement l'image du chasseur de sorcier qui rétablit l'ordre et se pose alors comme une boussole philosophique, anthropologique et morale pour mettre en lumière ces procédés qui peuvent être catastrophiques, mais aussi dépendre des valeurs traditionnelles et cosmogoniques d'une communauté, dont il peut être membre ou pas. Jean Jamin souligne cette aptitude au questionnement « *De toute évidence, la littérature romanesque pose plus de questions à l'anthropologue, au sociologue ou à l'historien qu'elle n'en résout, même si, à leur image, le romancier réfléchit sur la culture et la société.*<sup>5</sup> » Cette affirmation questionne effectivement dans la mesure où la littérature se veut un carrefour des sciences, le lieu où chacune d'elles fera son procès dans le but de résoudre les énigmes de la société. Les parcours des différents personnages de certains romans sont des réponses crues que la fiction autorise mais qui se veut miroir de la société, pour tenter résoudre certains fléaux sociaux.

A travers ce prisme, nous mettrons ensuite l'accent sur la méthodologie d'analyse à travers l'identification des éléments magiques dans la construction narrative à travers les espaces sacrés, la spatio-temporalité, les rituels et la symbolique qui façonne l'humain et le non humain dans le récit.

## **2. Approche méthodologique**

### **- Un espace atypique**

Dans la structure discursive du texte romanesque magique, les éléments d'identification de la magie sont liés à la présence d'ancêtres, de totems, des formes de métamorphoses, des espaces sacrés, des dialogues entre des mondes parallèles, des rituels... Notre analyse s'appuie sur deux éléments, à savoir l'espace sacré de la montagne et le rituel du pacte comme marqueurs d'un substrat culturel. Ces deux procédés donnent lieu à un examen stylistique de la narration, des symboles évoqués, les traces de l'oralité dans une configuration initiatique.

---

<sup>5</sup> Jamin, Jean. 2018. *Littérature et anthropologie*. Paris : CNRS éditions, p. 25

L'espace de la montagne, au-delà de la géographie, est un symbole culturel majeur dans la culture africaine. Dans de nombreuses empreintes culturelles africaines, la montagne est perçue comme un sanctuarium, d'où la notion de sacralité, le lieu où siègent des forces surnaturelles au-dessus de l'humain : « *Au sommet du mont Hoggar, le silence était comme hanté* <sup>6</sup> ». Elle incarne non seulement la force et la permanence, mais également le lien entre le passé et le présent.

Yamba Elie Ouédraogo met en avant cette dimension sacrée de l'espace à travers cette description de l'intérieur de la montagne qui s'apparente en case des fétiches dans un monde immatériel : « *Le prisonnier allait savoir découvrir que les objets accrochés aux parois de sa prison étaient particulièrement étranges : sachets en peau d'hyènes, de chats ou de reptiles ; squelettes méconnaissables [...]* <sup>7</sup>, » Cet aspect irréaliste de la montagne n'existe que du fait du parallélisme entre les univers humains et non humains. Le personnage est téléporté dans une sphère, où il est captif, où l'espace-temps n'existe plus, où tout est mystère.

La montagne, en tant que symbole culturel, renferme des significations multiples et variées selon les cultures et les civilisations. La montagne souligne des aspects clés de la culture africaine à travers sa spiritualité, sa philosophie et ses croyances : dans la tradition, les montagnes sont perçues comme des lieux sacrés, des demeures des divinités ou des espaces de rencontre entre le ciel et la terre. Par exemple, le mont Olympe dans la mythologie grecque est la résidence des dieux, le mont Kilimandjaro, en Tanzanie, est aussi sacré pour certaines cultures africaines. Cette forme du non humain devient un actant de base qui solde ou pas la quête du personnage de Soungalo- Mensah.

Cette perception du sacré, relié au divin se rattache à des choses de la nature à savoir les montagnes, les rivières, et les arbres qui peuvent être associés à des croyances religieuses, des mythes et des pratiques de vénération en leur octroyant des droits anthropomorphisants. Ce droit est fondamental quand on prend en compte l'écologie africaine, qui soutient que la nature a une valeur intrinsèque et mérite d'être respectée et protégée, l'homme n'est qu'une composante de ce grand ensemble. Dans sa dimension symbolique la montagne peut être le refuge, l'isolement ou la contemplation, la protection. C'est un environnement qui attire ceux qui cherchent la paix, loin du tumulte de la vie urbaine, comme en témoignent les ermites ou les retraites spirituelles.

La montagne, en tant que personnage à part entière, devient aussi une métaphore de la résistance et de la mémoire collective. Les récits liés à la montagne (mythes et légendes) façonnent l'identité culturelle des personnages. Les rituels pratiqués autour de la montagne donnent un sens à la vie communautaire et renforcent la cohésion sociale. Ce qui engendre une certaine sacralisation de la nature qui fait référence à sa valorisation et à sa vénération en tant qu'entité sacrée, lieu sacré. Le départ dans le sacré de la nature n'est pas anodin et témoigne d'une volonté manifeste de se recueillir et ou de soumettre une doléance aux forces qui peuplent ces lieux. La résistance culturelle se tisse sur le lieu et la montagne devient un symbole de résistance face aux influences extérieures. Une manière subtile de superposer modernité (élections) et tradition (pouvoir mystique).

---

<sup>6</sup>Ouédraogo, Y.E. 1991. *On a giflé la montagne*. Paris : L'Harmattan, p. 12

<sup>7</sup> Ibid. p. 15

Les écrivains utilisent leurs œuvres pour la reconnaissance de leur culture face aux enjeux de la globalisation qui veut s'imposer à tous ; ils deviennent ainsi les dépositaires de la transmission intergénérationnelle du message qui navigue entre les ancêtres et les hommes, le passé, le présent et le futur en vue des défis contemporains. Ces histoires souvent transmettent des leçons de vie, des valeurs culturelles et des réflexions sur l'humanité et son rapport à la nature.

- Le rituel du pacte

Les contes et légendes traditionnels, les récits populaires intègrent des éléments de la mythologie et des croyances spirituelles. Ces histoires peuvent inclure des pactes avec des esprits ou des forces surnaturelles, explorant les thèmes de la tentation, de l'ambition et des conséquences de ces choix. Sacrifice et conséquences vont donc de pair ; dans la littérature africaine en particulier, de nombreux personnages s'engagent dans des actions désespérées qui ont des conséquences tragiques, illustrant l'idée que tout choix a un prix. Le prix de la gloire subite est souvent lié au sang, le sang filial constitue l'offrande suprême à l'autel des entités pour atteindre le sommet. Le personnage de Soungalo-Mensah est amené à procéder à ce sacrifice :

Mire -toi d'abord dans ce sang ; ensuite, bois-le ». Le regard affolé de Soungalo se coula sur le crâne et son contenu. Petit à petit, se dessina, au fond du récipient, en filigrane, l'image de sa mère. Avait-elle été déchirée par un animal sauvage ? En tous cas son sein était ouvert et son sang se rependait en abondance, visiblement, réellement et venait se mélanger au sang dans lequel il se mirait.<sup>8</sup>

Ce pacte est utilisé comme une métaphore des compromissions que les individus font dans des systèmes corrompus, à la quête aveugle de pouvoir : les personnages donnent le sacré (parents, enfants...) pour établir des pactes diaboliques. Le récit soulève aussi des questions sur la moralité et l'éthique, incitant les lecteurs à réfléchir sur les choix difficiles que doivent opérer certains hommes politiques. Le personnage de Goama dans *Le Parachutage* de Norbert Zongo est un exemple illustratif.

En somme, le pacte « diabolique » dans la littérature africaine est une métaphore puissante pour explorer des thèmes universels, et il offre une réflexion profonde sur la condition humaine dans divers contextes culturels. Erhard Friedberg les nomme des êtres machiavéliques :

On s'imagine le monde et l'action sociale peuplés de petits « machiavel » parfaitement cyniques, amoraux et sans foi ni loi, pour qui rien ne serait sacré, et qui bousculeraient allègrement toutes les conventions, toutes les normes et tous les interdits pour satisfaire leur soif de pouvoir et pour augmenter leur emprise sur les autres<sup>9</sup>

Nous assistons à une forme d'anthropophagie, où le personnage perd son humanité, sa morale en commettant un parricide au prix du succès. Cet acte fait état du machiavélisme de l'humain : lorsqu'il fait face à un certain nombre de choix, l'égoïsme et l'individualité l'emportent.

---

<sup>8</sup> Garnier, Xavier. 1999. *La magie dans le roman africain*. Paris : Presses Universitaires de France, Collection Écritures francophones. p. 24

<sup>9</sup> Friedberg, Erhard. 1993. *Le pouvoir et la règle, dynamique de l'action organisée*. Paris : seuil, p.254.

La position du narrateur externe permet d'indexer des pratiques qui sont liés à une culture africaine globale, dans une temporalité postindépendance, ou la course au pouvoir rime avec criminalité de la faune, de la flore et de l'humain.

### 3. Le discours narratif et les répercussions du pacte

Dans cette partie de l'étude, le discours formule un système d'action / réaction dans modélisation de la poétique magique. Le discours ne devient complet que par la formulation directe ou indirecte de la conséquence. L'ascension mystique au pouvoir de Soungalo-Mensah engage implicitement le personnage à des règles de conduite. La transgression du pacte, a pour prix la non-vie. Le guide éclair en assassinant son opposant sur la montagne, se condamne lui-même.

#### - Le non-respect du pacte : la transgression

Dans les règles du sacrifice du monde surnaturel, seuls les êtres qui la peuplent peuvent décider de la nature de leur offrande et du lieu. La mort glaciale de Kalifa Samb au pied de la montagne devient une forme de profanation du sacré. Ce qui peut être perçu comme un défi aux forces qui peuplent le mont sacré du Hoggar, comme la trahison opérée par un initié. Ce passage met en évidence la froideur du crime sur un lieu sacré : « *Sans tremblement, le regard mauvais, il frappa et frappa encore sa victime sous l'aisselle et à la naissance du cou. Kélétiogui gémit, roula comme un mortier à grain et s'écroura dans le tombeau sauvage.*<sup>10</sup>

La seconde transgression est l'assassinat du docteur Okassi, expatrié sur une terre d'accueil, il devient dans une logique traditionnelle, un protégé des entités. Le respect des règles de vie sont primordiales et s'accorde aussi bien dans une société traditionnelle que moderne. Cet extrait dépeint la mascarade du système qui entoure le crime : « *La mort suspecte du docteur Okassi, le docteur Okassi le lion de l'hôpital Ibn-Fawasi fut trouvé mort dans son fauteuil. Crise cardiaque* » publiat-on<sup>11</sup> »

La métaphore du sourd et du muet est probante car le président n'entend plus, les cris vident de sons de son peuple, de son entourage.

Dans l'analyse du roman, la mort devient un symbole de déshumanisme et de détachement de transgression. Le personnage de Soungalo Mensah, symbolise la métaphore du vampire de la nation avec tout le sang qui entoure la fondation de son système étatique. Le discours romanesque engage une écriture de la bestialité humaine pour dire l'éthique du respect de la vie.

#### - Le sacrifice du totem

En réponse aux absurdités du guide éclairé, les dieux frappent la république de El-Kalham d'une maladie mystérieuse : le Vert. Le docteur Okassi trouve l'origine de la maladie qui est logée dans la bosse du dromadaire, animal totem de la première dame. Le gouvernement ourdit un désastre écologique en faisant abattre des milliers d'ânes pour camoufler la cause réelle de la maladie :

Hâtivement charcutés, les ânes moururent par milliers. On s'attendait à l'apaisement, ce fut l'épouvante ! à la recrudescence du vert qui, tapi dans la bosse du dromadaire, se riait de la

---

<sup>10</sup> Ouédraogo, Y.E. 1991. *On a giflé la montagne*. Paris : L'Harmattan. p. 41

<sup>11</sup> Ibid. p. 104

comédie nationale, ajoutez maintenant la disette car les ânes exterminés, les paysans kalhamites durent, cette année-là, se contenter de leurs bras pour remuer la terre.<sup>12</sup>

Encore une fois, le président ne respecte pas la décision des forces qui lui ont donné le pouvoir, en préférant le dromadaire à l'âne, il se condamne, lui et son peuple à la maladie, la déchéance, la mort. La chute du guide est inéluctable, l'oracle de Faya-Polis à travers le pilon de la justice (rituel ancestral) qui avait désigné le foyer du P.I.R.E, le parti présidentiel comme étant la source du malheur des kalhamites, à travers cette phrase : « *La sécheresse et l'épidémie sont deux malheurs liés. Tant qu'il y aura l'une, il y aura l'autre. Le pilon de la justice en a désigné la coupable, c'est la maison du Parti.* »<sup>13</sup>

Le régime de Cyprien Soungalo-Mensah, le P.I.R.E sur le plan lexicologique répond à la catastrophe morale et physique des kalhamites, une armée de cancéreux, un peuple aux antipodes de leur gouvernant qui est prêt à retourner sa veste au gré des situations et à éliminer tous ses opposants. La promesse d'une jeunesse consciente a accouché des enfants drogués et voyous, ankylosés par le système. Des ivrognes escrocs, comme fonctionnaires suivis de cadres absentéistes notoires, corrompus à la place des travailleurs conscients et patriotiques. Tout ce beau monde encadré par une armée de brutes sanguinaires comme armée nationale républicaine qui ne tarde pas à sacrifier des âmes innocentes, victimes du système. Ce système débouche sur des retraités aigris au soir de leur vie.

Le passage suivant est l'expression littéraire de cette déchéance de Soungalo-Mensah, maître incontesté de El-Kalham, qui s'en allé du voyage sans retour ; ce voyage constituer pour lui l'occasion de rendre des comptes à ses ancêtres de la mission qui lui a été assignée sur terre :

Cyprien Soungalo-Mensah avait péri comme les autres et avant bien d'autres encore. . . le fils aîné de Karfa Mensah et de Tilamine Goodo, l'initié de Bachirou, le fondateur du P.I.R.E, le tisserand-géomètre de la tour Magloire, le sage d'Afrique, une fois les lampions de l'histoire éteints, s'est couché dans l'ombre auprès de ses pères.<sup>14</sup>

Le personnage de Soungalo-Mensah a pris position dans le système au prix de sa vie, pour son ascension personnelle ; il a défini sa place auprès de ses « paires » et non de ses pères car il a suivi la trace de tous ces présidents des postcolonies qui ont assujetti leurs peuples aux forces coloniales et néocoloniales et à leur avidité individuelle.

L'auteur analyse la morale traditionnelle dans la sacralisation de la nature et invite le lecteur à redéfinir le rapport à l'humain et au non humain, à privilégier la durabilité et à considérer la nature dans son entièreté comme digne de respect et de protection, surtout lorsque les croyances y sont ancrées.

L'auteur met en scène une culture dans son entièreté à travers la poétique magique, il mène une lutte contre la mal gouvernance dans ces pays nouvellement indépendants. Son écriture est un appel d'éthique culturel et personnel, autant la tradition peut être facteur d'élévation, elle englobe aussi des règles méthodiques. Yamba Elie Ouédraogo, devient

---

<sup>12</sup> Ouédraogo, Y. E. 1991. *On a giflé la montagne*. Paris : L'Harmattan. p.121

<sup>13</sup> Ibid. p.80

<sup>14</sup> Ibid. p. 136

donc un porte flambeau, d'une culture qu'il porte dans sa narration, un style d'écriture, ou les ancêtres, les entités, les proverbes, les rituels y ont place... qui permet à la fois de faire une sensibilisation socio-politique.

La magie dans la prose romanesque montre donc la place de l'humain et du non humain, comme la montagne qui vit à comme un personnage extraordinaire, la montagne est une entité à part entière à qui l'on peut se référer. Dans le terroir mossi, il courant d'entendre des prénoms comme Tanga qui signifie montagne. Le concept de nature prend forme dans cette culture comme un tout global, ou chaque âme, arbre, rivière, homme, vent respirent en symbiose.

## Conclusion

La littérature africaine contemporaine est marquée par une diversité impressionnante de styles, de thèmes, et de points de vue. Elle est à la fois ancrée dans les réalités locales africaines et connectée aux questions globales actuelles. Les écrivains africains, de nos jours, jouent un rôle crucial dans la redéfinition de la perception mondiale de l'Afrique, en partageant des histoires qui capturent la complexité, la résilience, et la créativité des sociétés africaines.

Yamba Elie Ouédraogo, à travers *On a giflé la montagne*, invite à repenser le rapport de l'africain à l'environnement. La montagne, en tant qu'entité culturelle et symbolique, devient le reflet des luttes identitaires et des défis contemporains. L'œuvre rappelle l'importance de préserver les cultures en tant que vecteur de sens dans un monde en mutation rapide. Les interactions entre humain et non-humain ne sont pas simplement matérielles ; elles sont le témoignage d'une relation profonde, ancrée dans l'histoire, les traditions et les croyances qui se situent entre le sacré et le profane.

Cette réflexion sur l'espace de la montagne, siège de l'irrationnel, est portée par une écriture riche et évocatrice, elle éclaire la compréhension des enjeux contemporains de la coexistence entre les cultures et la nature. La magie en littérature offre un terreau riche pour explorer les relations humaines, la puissance des mots et des actes, et les débats moraux qui émergent de ces interactions. Elle continue d'inspirer les écrivains et de captiver les lecteurs, témoignant de la fascination que le mystère et l'insondable exercent sur l'humanité.

Dans la littérature contemporaine burkinabè, des romans comme *Les Deux Maris* de Hadiza Sanouzi, *Au gré du destin* de Ignace Ansomwin Hien intègrent la magie dans un cadre plus complexe où le pouvoir est à la fois un don et une malédiction, mais également la marque indélébile de la culture sur les auteurs. La mort est associée à la mauvaise utilisation de la magie : en ce qui concerne la tradition africaine, le salaire de la profanation du sacré c'est la mort, semblent nous enseigner ces auteurs. Romuald Fonkoua et Ott Muriel confirment cette conséquence du déséquilibre de la transgression qui mène à la non-vie, à la déchéance à travers ce passage : « L'orientation de la vie et la mort vers la non-vie traduit de la chute ou mieux la démarcation de la non-vie dans le sens de la déchéance et de la

décrépitude. [...] a pour aboutissement la non-vie, c'est-à-dire la vulnérabilité, la désuétude, voire la dégradation, voire l'oubli perpétuel. »<sup>15</sup>

La profanation de la nature fait référence à la dégradation, à l'exploitation excessive ou au mépris des phénomènes naturels, souvent en raison d'activités humaines. Ce terme peut englober divers enjeux, tels que la pollution, la déforestation, l'urbanisation à grande échelle, les pratiques agricoles destructrices, la décimation faunistique. Nous pouvons dire que la culture africaine à travers la littérature forme une coalition qui allie tradition et modernité, contribuant non seulement à la préservation de l'identité culturelle du continent, mais aussi à l'éveil des consciences pour la protection de l'humain et du non humain.

## Références bibliographiques

- Blanchy, S. (2002). *Comptes rendus de Xavier Garnier, la magie du roman africain*. Québec. Anthropologie et Sociétés, Université Laval, 2001 Volume 25, numéro 3, 2001, Diffusion numérique : 20 août 2002. Consultable à <https://id.erudit.org/iderudit/000268> adresse copiée une erre
- Devesa, J. M. (1994). *Magie et Ecriture au Congo, La magie des quotidiens Sony Labou Tansi*. Paris : L'Harmattan.
- Fonkoua, R. & al. (2018). *Le héros et la mort dans les traditions épiques*. Paris : karthala.
- Friedberg, E. (1993). *Le pouvoir et la règle, dynamique de l'action organisée*. Paris : seuil.
- Garnier, X. (1999). *La magie dans le roman africain*. Paris : Presses Universitaires de France. Collection Écritures francophones.
- Go, I. (2008). *La poétique du roman magique africain ». Linguistique et poétique*, édité par Musanji Nglaso-Mwatha. Presses Universitaires de Bordeaux. Consultable à <https://books.openedition.org/pub/42434?lang>
- Jamin, J. (2018). *Littérature et anthropologie*. Paris : CNRS éditions.
- Sanoussi, H. (2001). *Les deux maris*. Paris : Moreux.
- Ouédraogo, A. A. D. (1934). *Les Secrets des sorciers noirs*. Paris : Librairie Emile Nourry.
- Ouédraogo, Y.E. (1991). *On a giflé la montagne*. Paris : L'Harmattan.
- Zongo, N. (2006). *Le Parachutage*. Paris : L'Harmattan.

---

<sup>15</sup> Fonkoua, Romuald et Ott Muriel, avec la collaboration de Cazanave, Caroline, Martin Jean Pierre, Suard, François. 2018. *le héros et la mort dans les traditions épiques*. Paris : karthala, pp107.

# LA SAUVEGARDE DE L'ÉLEPHANTEAU NANIA DU PARC NATIONAL DES DEUX BALES AU BURKINA FASO : RETOUR SUR LE CHEMIN DE L'ÉCOSEMIOTIQUE

Mireille MERIGONDE

## Résumé

La représentation de l'animal a profondément changé ces dernières décennies. La philosophie et la linguistique ont longtemps mis à l'écart, voire nié, les compétences cognitives et expressives des animaux. Toutefois, la pragmatique et la sémiotique (tout particulièrement les branches de la zoosémiotique et de l'écosémiotique) ont montré que les animaux étaient aptes à échanger et interpréter des signes. Dans cet article, nous observons le comportement et les compétences manifestées par une jeune éléphante recueillie et soignée par les gardiens d'un parc national au Burkina Faso et dont l'histoire a fait l'objet d'un reportage à la télévision française. Ce dernier révèle d'abord la richesse des liens tissés entre Nania, les hommes et son milieu. Il impose ensuite de reconsidérer sérieusement la question du langage animal. Enfin, le suivi de l'équipe qui entoure Nania constitue un modèle d'approche écosémiotique et de co-énonciation avec le vivant non humain.

**Mots-clés** : écosémiotique, co-énonciation, langage animal, ajustement

## Abstract

The representation of animals has changed profoundly in recent decades. Philosophy and linguistics long disregarded, or even denied, the cognitive and expressive abilities of animals. However, pragmatics and semiotics (particularly the branches of zoosemiotics and ecosemiotics) have shown that animals are capable of exchanging and interpreting signs. In this article, we observe the behavior and abilities displayed by a young elephant rescued and cared for by the rangers of a national park in Burkina Faso, whose story was featured in a French television report. This report first reveals the richness of the bonds forged between Nania, the humans, and her environment. It then prompts a serious reconsideration of the question of animal communication. Finally, the work of the team surrounding Nania provides a model of an ecosemiotic approach and co-enunciation with non-human living beings.

**Keywords** : ecosemiotics, co-enunciation, animal language ; adjustment

## Introduction

La représentation de l'animal dans les Humanités et en Sciences du langage a profondément changé ces dernières décennies et le droit régleme son statut dans les sociétés occidentales. La philosophie et la linguistique ont longtemps mis à l'écart, voire nié, les compétences cognitives et expressives des animaux. On notera quelques exceptions notoires chez les penseurs : Montaigne, Voltaire et Jacques Derrida avec *L'animal que donc je suis*. De même, la pragmatique et la sémiotique (tout particulièrement les branches de la zoosémiotique et de l'écosémiotique) ont montré que les animaux étaient aptes à échanger et interpréter des signes. Dans cet article, nous reviendrons donc, dans un premier temps, sur les principales théories et conceptions qui ont façonné nos représentations de l'animal et de son langage. Nous observerons, dans un second temps, le comportement et les compétences manifestées par une jeune éléphante recueillie et soignée par les gardiens d'un parc national au Burkina Faso et dont l'histoire a fait l'objet d'un reportage à la télévision française. Ce dernier révèle la richesse des liens tissés entre Nania, les hommes et son milieu et impose de reconsidérer sérieusement la question du langage animal. Le suivi de l'équipe qui entoure Nania y apparaît comme un exercice ajusté de co-énonciation avec le vivant non humain. Dans un dernier temps,

nous montrerons que le cas de cette jeune éléphante atteste plusieurs faits : l'animal est un individu relié, capable de tisser des liens affectifs et sociaux, doué de capacités cognitives mais aussi expressives et communicationnelles. La posture non dominante et à l'écoute des humains va dans le sens du vivant et constitue un modèle pour l'approche écosémiotique.

## I. La représentation de l'animal dans les Humanités et en Sciences du langage. Approche théorique et conceptuelle.

Ces dernières décennies, le statut de l'animal a considérablement évolué dans le discours de la philosophie et dans celui des sciences. La conception jusque-là majoritaire de l'animal-machine, développée depuis Descartes, laisse désormais la place à celle d'un sujet auquel on reconnaît une sentience, une sensibilité et une dignité. Ceci s'inscrit dans le paradigme plus général de la transformation de nos représentations de la Nature revendiquée par nombre d'anthropologues qui s'inquiètent des dérives de nos pratiques écocides et des bouleversements observables dans les environnements sous l'effet du changement climatique. Philippe Descola (2005, p. 351-401) a montré que, dans nos civilisations occidentales, le lien est rompu entre la Nature et le sujet humain (c'est ce qu'il appelle le naturalisme) mais qu'il existe des groupes humains qui « négligent la distinction humain / non humain ». Dans certaines colonies, une espèce est pensée comme un parent ou un ancêtre (c'est l'animisme) ou comme une divinité (c'est le totémisme). Dans d'autres, on établit des correspondances entre attributs humains et végétaux ou entre humains et animaux (c'est l'analogisme). Notre conception n'est donc pas universelle, ce qui conduit la sémioticienne Astrid Guillaume (2022, p. 112) à incriminer l'ensemble des Sciences Humaines : « les Sciences humaines et les Humanités portent fort bien leur nom : elles s'intéressent à l'humain et à l'humanisme, l'animal n'y a pas sa place en tant qu'individu pensant et communiquant ». Selon elle, lorsque des chercheurs de sciences humaines et sociales s'intéressent aux animaux et à la cause animale, ils sont discrédités et leur démarche « relève de la prise de risque professionnel » (p. 112-113). Pauline Delahaye (2017, p. 175) va dans le même sens. Dans *Des signes pour le dire*, elle étudie les émotions des animaux et avoue qu'elle traite un sujet « polémique » et « controversé ».

Des penseurs tels que Michel Serres, Bruno Latour, Augustin Berque ou Baptiste Morizot s'accordent sur le fait qu'il faut abandonner notre vision anthropocentrée et tenir compte des autres formes de vie : ce sont les relations et les interactions qui créent les mondes de significations. Dans *Manières d'être vivant*, Morizot (2020, p. 17-20) caractérise nos sociétés modernes par leur « cécité » car nous considérons la nature « essentiellement comme un décor, comme une réserve de ressources à disposition pour la production, comme un lieu de ressourcement ou comme un support de projection émotionnel et symbolique ». Il y a dès lors « un appauvrissement de ce que nous pouvons sentir, percevoir, comprendre et tisser comme relations à l'égard du vivant (...) c'est-à-dire des formes d'attention et des qualités de disponibilité à son égard ».

Concernant la question du langage des animaux, le modèle du signe saussurien adopté par le linguiste Émile Benveniste a fait dire à ce dernier que « l'homme peut produire un signe, l'animal est réduit au signal ». Reconnaissons toutefois que la sémiotique a toujours été ouverte aux recherches sur le langage animal et, tout particulièrement, la zoosémiotique, que l'on peut faire remonter à *Milieu animal et milieu humain* de Jakob

von Uexküll. La zoosémiotique a ouvert la voie à une étude précise des comportements et échanges signifiants des animaux, à leurs compétences et stratégies. En outre, chez Thomas A. Seboek, dans l'article « On chemical signs », l'auteur présente de nombreux exemples de systèmes de communication animale par les odeurs. Seboek reprend la typologie des signes de Peirce (indice, icône, symbole) pour distinguer des types de signes chimiques et discerne le symbole dans certaines formes d'expressivité animale. Catherine Kerbrat – Orecchioni estime dans *Nous et les autres animaux*, que le langage animal comporte la plupart des six composantes du schéma de la communication de Jakobson. Dans ce modèle, issu de la théorie de l'information, la communication est la transmission d'un message sous forme de signaux d'un émetteur vers un récepteur. Il comporte six composantes : contexte / destinataire / message / destinataire / contact / code. À ces six composantes, Jakobson fait correspondre six fonctions : expressive ou émotive (centrée sur le destinataire), conative (orientée vers le destinataire), phatique (destinée à vérifier si le circuit de communication fonctionne), référentielle (qui sert à transmettre une information sur le contexte, fonction dominante dans l'usage courant), poétique (centrée sur le message, qui met en évidence le côté « palpable » des signes). Catherine Kerbrat – Orecchioni hésite toutefois à assigner la fonction poétique au langage des oiseaux et pense que la fonction métalinguistique est absente<sup>16</sup>. La sémiotique greimassienne, pour sa part, a d'abord décrit la communication en termes de compétences et d'interprétation énonciatives pour caractériser, analyser des stratégies (de pouvoir, de séduction), des manipulations. Elle prend en compte les langages de manifestation visuelle, sonore et gestuelle. Cette conception est une avancée certaine vers l'ouverture des sciences du langage à la communication animale et nous trouvons un article « zoosémiotique » dans le *Dictionnaire raisonné de la théorie du langage* de Greimas et Courtés. L'éthologie animale, enfin, développe désormais de nombreuses études sur la communication animale. Dans un manuel destiné aux étudiants, Anne-Sophie Darmaillacq (2022, chap. 6) la définit comme une communication multimodale :

Au cours d'un échange, les animaux utilisent différents canaux : visuel, acoustique, olfactif, tactile. Lorsque plusieurs canaux sont impliqués, simultanément ou séquentiellement, on parle de communication multimodale. Pour passer de l'émetteur vers le récepteur, le signal émis traverse le milieu ambiant : le canal de propagation. En fonction du milieu traversé le signal peut être modifié et sa portée dépend alors de ses caractéristiques physiques et des contraintes environnementales. Les signaux sont les supports d'informations codées, qui sont décodées par le récepteur (...). Le signal émis en retour par l'émetteur entraîne une réponse comportementale et/ou physiologique du récepteur. Cette réponse est susceptible d'avoir des conséquences sur la survie de l'émetteur aussi bien que sur celle du récepteur.

Comme on le voit, Seboek, Kerbrat-Orecchioni et Darmaillacq, malgré leur intérêt certain pour ces langages, ont peine à employer le terme « signe » pour les décrire, préférant le « signal », que Hjelmslev réservait aux machines dans *Prolégomènes à une théorie du*

---

<sup>16</sup> Catherine Kerbrat – Orecchioni, *Nous et les autres animaux*. Voir la première partie « Les regards croisés sur la question animale ».

*langage*. Nous retrouvons ainsi, à nouveau, quoique plus subrepticement, une conception de l'animal-machine.

L'approche discursive de la communication animale offre une avancée récente supplémentaire. En 2017, au colloque Fabula, « La parole aux animaux », Denis Bertrand dit en introduction : « Une nouvelle zoosémiotique se développe, non plus fondée sur une théorie des signes, des signaux et des codes mais sur une approche de la signification en discours, avec toutes les composantes sensorielles, passionnelles, cognitives et narratives, qui, dans la diversité des interactions, donnent forme à cette signification au sein des univers culturels et sur le fond du multiculturalisme. » C'est également le point de vue de l'écosémiotique. Cette discipline est une branche de la sémiotique qui s'intéresse aux significations construites par les vivants (humains, animaux ou végétaux) considérés dans leur milieu. Après les travaux de Jakob von Uexküll, l'écosémiotique des précurseurs Winfried Nöth et Kalevi Küll s'intéresse aux relations sémiotiques instaurées dans un environnement. Concernant les animaux, la conception est évolutionniste et a d'abord considéré que les relations signifiantes au milieu naissent sous l'effet de besoins et de contraintes. L'écosémiotique française donne une inflexion nouvelle à la discipline avec les travaux de Nicole Pignier et son approche mésologique et co-énonciative : le sens naît dans des milieux par les relations sensibles et perceptives instaurées au sein du monde vivant. Elles émergent de relations appréciatives créatives et en partie imprévisibles entre eux et leurs lieux de vie :

L'écologisation de la sémiotique amène à élargir le champ investi par la sémiotique énonciative. En effet, l'énonciation varie en degrés divers relatifs aux espèces et aux communautés entre une énonciation synesthésique (manifestation d'intentionnalités par un énoncé qui orchestrent des modalités olfactives, sonores, sensori-motrices...) et une énonciation symbolique (linguistique par exemple)<sup>17</sup>.

Malgré les réticences formulées en 1992 par Jacques Vauclair dans *L'intelligence de l'animal*, on peut aussi considérer que fort souvent, les interactions des animaux prennent la forme d'actes de langage, au sens de Searle et d'Austin (menace, interdiction, autorisation, invite à faire une chose). Paradoxalement, Vauclair (2017, p. 150-156) a, dans le même temps, suggéré que la théorie des actes de langage était possiblement un moyen de « défendre la thèse de la continuité entre langage animal et langage humain » mais que cela était difficile car la communication animale ne constituait pas un acte d'énonciation et n'avait pas de marqueurs déictiques, pas d'actes tels que ordres ou interrogations et pas de règles conversationnelles. Selon lui, « on a tout lieu de penser que ces éléments pragmatiques sont absents des interactions communicatives entre les animaux ». Ceci est invalidé par les travaux de Sebeok qui ont montré l'importance du marquage animal et ses significations intentionnelles multiples. De fait, John Searle s'est peu penché sur le problème. Dans *Sens et expression* (1979), lorsque le théoricien étudie l'énoncé « Le

---

<sup>17</sup>Nicole Pignier, « Fondements d'une écosémiotique. Vie du sens, sens du vivant ? », *Construire le sens, bâtir les sociétés. Itinéraires sémiotiques*. Connaissances et savoirs, Paris, 2021, p. 43.

chat est sur le paillason », il envisage les différents contextes de l'assomption et montre ainsi, dessins à l'appui, qu'il est bien délicat de se représenter exactement ce chat malgré les indices spatio-temporels. Ceci nous semble de bon aloi mais, pas une fois, Searle ne s'interroge sur les motivations de la présence du chat sur le paillason. Le chat est cité comme le serait tout autre objet : « Ton colis est sur le paillason » ferait de même l'affaire. Or, la présence du chat ne signifie-t-elle pas quelque chose, ne constitue-t-elle pas un acte illocutoire à part entière, une demande peut-être, éventuellement soutenue par quelque miaulement plaintif ou intempestif ou bien l'assertion (ronronnante?) de la pleine possession d'un territoire conquis qui se transformera en mise au défi dès l'approche d'un nouveau félin ? Si, dans cet ouvrage, Searle ne s'est pas engagé dans cette réflexion, il a ultérieurement accordé la conscience aux animaux dans sa philosophie de l'esprit, ouvrant ainsi la voie à un approfondissement de son travail (Searle, 2000, p. 177-192). C'est ce qu'ont fait Baptiste Morizot, qui identifie les actes du langage animal jusqu'à leur performativité et, à sa suite, la linguiste Catherine Kerbrat-Orecchioni (2021) qui, après avoir admis le « tour de parole » chez les animaux, reconnaît que cette théorie permet de montrer qu'il existe une pensée animale et une expression animale qui n'ont nul besoin des mots. Elle comble ainsi la lacune linguistique. Morizot s'inspire de la théorie des actes de langage de Searle, complétée par Austin (1962), pour décrire des « dimensions / fonctions » communes à la communication animale et humaine : dimension constative / informative, incitative et performative. Enfin, à l'encontre de Wittgenstein ou Heidegger, qui reconnaissaient toutefois l'existence de la communication non verbale des animaux, Karsten Brensing (2020, p. 21) estime qu'« aujourd'hui, plus aucun véritable obstacle ne peut se justifier » quant à la possibilité de comprendre le langage animal. Il y a en fait non un langage mais des langages, propres aux espèces, avec nombre de points d'appui pour co-énoncer entre elles et, grâce aux études et enregistrements de la faune par la bioacoustique, des possibilités d'affiner encore davantage notre compréhension.

Nicole Pignier (2021, p. 52) a mis en évidence le problème de l'usage du terme "signal" dans les sciences et le cantonne au domaine de la technique :

Le terme "signal" désigne un code arbitrairement sélectionné et gérable par une machine. Il ne s'agit pas de la communication au sens de relations intersubjectives via lesquelles des êtres vivants s'influencent, partagent des moments de vie, rêvent en commun, tentent d'agir les uns sur les autres en face à face ou via des dispositifs techniques qui peuvent recourir à des signaux mais pour communiquer des signes, gestuels, linguistiques, visuels...

Pour Nicole Pignier (2021, p. 46), le "signal chimique des SVT" est un signe. La signification naît d'une relation synesthésique à un milieu donné. Nicole Pignier propose ainsi la définition suivante du signe :

Les signes constitutifs des énoncés, qu'ils soient visuels, gestuels, sonores, linguistiques sont la plupart du temps éco-synesthético-symboliques ; nés d'une interrelation concrète, entre l'organique, le biologique, l'expérience d'un lieu de l'oïkos et l'histoire d'une communauté, d'un individu ; ils associent de façon non arbitraire un signifiant et un signifié. Ils permettent de présenter, désigner une perception ou conception de quelque chose, ils permettent de se représenter l'absent. En ce sens ils sont symboliques.

La sémioticienne Astrid Guillaume (2022, p. 115) récuse à son tour le « code des signaux » des abeilles chez Benvéniste et se positionne pour un langage des abeilles. Elle ajoute : « Dire cela

dans un congrès de linguistique revient à quelque chose près à annoncer au beau milieu du Moyen-Âge que la terre est ronde et qu'elle tourne ! » Selon elle, le rôle du sémioticien est important car il peut aider la cause animale en lui reconnaissant la faculté de manier, d'échanger et d'interpréter des signes.

## **2. Méthodologie : observation et analyse du comportement et des compétences d'une jeune éléphante parmi les humains**

Pour enrichir et orienter nos réflexions sur la représentation de l'animal aujourd'hui, nous nous proposons de présenter un reportage, *Le monde de Nania*, diffusé en France le 05 juillet 2024 sur la chaîne France 2. Il met en lumière les mesures prises pour la protection des éléphants dans le parc national des Deux Balés au Burkina Faso. À travers l'histoire de Nania, une jeune éléphante retrouvée dans la savane près du village de Boromo, déshydratée, sans sa mère et recueillie par Salif, l'un des gardiens du parc, le documentaire se focalise sur les relations entretenues entre Nania, les gardiens et les scientifiques venus apporter des conseils.

Les gardiens du parc des Deux Balés veulent la sauver. La question que chacun se pose alors est de savoir si sa mère est en vie ou morte. Deux cents éléphants ont déjà été retrouvés tués dans la région. Céline, spécialiste de la lutte anti-braconnage, s'intéresse alors à l'expérience de sa réintégration. Elle se montre attentive aux réactions de l'éléphante et encourage les gardiens. Elle explicite ce qui a été fait d'important et les félicite, ce qui les reconforte. Normalement, durant l'enfance et ses apprentissages, un éléphant imite, écoute sa mère et découvre le lieu de vie. Céline comprend très vite l'attachement réciproque entre Nania et celui qui est devenu sa mère de substitution. Salif l'avoue : « Je l'aime bien ». Nania reconnaît sa moto et on la voit courir joyeusement derrière lui lorsqu'il revient au parc après une absence. Elle manifeste son empathie : quand les gardiens sont heureux, elle l'est aussi et, inversement, elle sait partager leur tristesse. Elle est donc attachante et Céline a de la peine lorsqu'elle doit la quitter pour rentrer en Europe. Suffisamment entourée, en confiance et à l'aise dans le camp, Nania décide de ne pas se laisser dépérir, ce qui est pourtant fréquent chez les éléphants traumatisés. Dans le documentaire, le mouton Ouisti devient son ami. Cette amitié participe également à la volonté de survie de Nania, à l'absence de dépression. L'enfance aurait déjà dû être l'occasion de l'expérience de la vie avec les autres. Dans le cas de Nania, sensibilité, relations d'amitié et sociabilité ont été perturbées.

L'apprentissage de Nania montre cependant la grande intelligence de l'animal et rappelle que la connaissance est liée au corps. Une fois arrivée à la mare, près du parc, elle « prend les odeurs », les étudie, analyse avec sa trompe et dans sa bouche des crottes d'éléphants qui sont passés. Il y a une communication polysensorielle avec le milieu. Elle interprète indéniablement des données sensorielles non intentionnelles dans les bouses mais, parmi les marquages des animaux, elle en relève peut-être un certain nombre qui sont intentionnels et que nous ne pouvons percevoir. Il y a une part d'inné, d'instinctuel (lorsqu'elle se roule, par exemple, dans la boue du nouveau parc pour lutter contre des moustiques qui ne l'attaquaient pas dans le camp) mais aussi une part d'apprentissage dans l'expérience du monde. La découverte de son nouvel habitat est aussi l'occasion pour Nania de manifester des choix, des appréciations et de s'affirmer comme un sujet doté

d'intentionnalité. Lorsqu'on lui présente certaines baies, elle les rejette, car elle ne les juge pas assez mûres.

Lorsque nous voyons Nania en communication constante avec ses soigneurs et la façon dont elle entre ensuite en contact avec son futur milieu de vie, les fameux « verrous » posés par la linguistique sur la question du langage animal ne tiennent plus guère<sup>18</sup>. La compréhension du langage de Salif par Nania peut, au départ, être considérée à l'instar d'une communication interespèces comme celles qui s'établissent entre un chien de berger et son maître ou entre le cheval et son cavalier. Elle serait favorisée par le lien nourricier et quasi-maternel établi entre le gardien et l'éléphante. Lorsqu'il lui rappelle gentiment : « Il faut te coucher », elle part dormir sur la terrasse. Mais on voit par la suite que Nania ne se contente pas d'obéir. Lorsque Salif prépare son lait dans un garage, elle secoue la porte car elle s'impatiente et signifie à son tour une demande. Lorsque Céline revient la voir avec Charlotte, spécialiste du comportement animal, Nania retrouve avec plaisir Céline et communique son contentement avec sa trompe. Elle a la mémoire des odeurs et en touchant Céline, elle établit le lien. Dans la dite « phase 2 » de sa réhabilitation, lorsqu'on lui propose de monter dans un camion pour rejoindre le parc construit pour elle avant de vivre en complète autonomie dans la réserve, c'est le mouton Ouisti qui bêle et qui, explique Céline, « lui envoie des signaux que quelque chose ne va pas », ce qui stresse fortement Nania. On le voit, les formes d'expressivité manifestées par Nania sont nombreuses et l'absence de mots ne nuit en rien à la qualité de la communication. Chez elle, l'usage de la trompe est un mode privilégié pour entrer en contact, sentir, exprimer sa sympathie et sa joie. Ce qui rappelle l'interrogation du sémioticien Pereira (2018) : « Le langage émotionnel serait-il ce langage universel ? » Dans le cas de Nania, peu après son arrivée au parc, force est d'admettre qu'elle présentait des signes de prostration. Lorsqu'elle s'installait sur la terrasse pour dormir, elle avait le regard terne, triste et, après le traumatisme de la séparation, son seul lien était Salif. Ce qui entre fortement en contraste avec le comportement qu'elle adopte plusieurs mois plus tard. Elle s'est forgé un fort tempérament et, en maintes occasions, la joie émane de ses actions.

Pour Céline et son équipe, co-énoncer avec Nania, ce n'est pas vérifier sa capacité à communiquer mais l'aider à renouer, retisser, recréer des liens avec son milieu, ses congénères, en autonomie et en liberté. Nania grandit et reprend vigueur grâce aux attentions conjuguées de Salif, son collègue Abdhullai, Céline et Lise, la vétérinaire, qui adoptent une attitude respectueuse et bienveillante. La posture des soigneurs est exemplaire.

Il ne s'agit pas seulement de soigner au sens où un vétérinaire ou un soigneur dans un zoo pourraient le faire. Il s'agit de vivre avec Nania, de cohabiter avec un être vivant à la fois proche et différent. Proche du fait de notre propre nature animale et différent par les capacités singulières que cet être a développées pour s'ancrer dans un milieu et y créer des liens, des valeurs, des représentations et des rites dont l'entendement humain ne

---

<sup>18</sup>En 2020, Marie-Anne Paveau et Catherine Ruchon ont récapitulé ce qu'elles appellent les « freins » et « verrous » de la linguistique : le fonctionnement symbolique du signe, la double articulation du langage, l'apprentissage, la variation, le dialogue, la créativité n'existeraient pas dans le langage animal.

parvient pas toujours à percer la merveilleuse énigme. Salif, Céline et Lise sont mûs par une même éthique : le refus de domination de l'animal par l'homme. Pour soutenir son combat contre le braconnage, Céline avait participé à la réalisation d'un autre documentaire sur les éléphants d'Afrique. Elle a montré qu'un parc national au Cameroun est la cible des chasseurs d'ivoire. Elle est engagée et dynamique ; courageuse aussi, car sa démarche peut occasionner des représailles de la part des trafiquants. Dans le reportage, le sujet était abordé en présentant de front le trafic d'ivoire, ses acteurs et leurs crimes. Elle montre le carnage des « cavaliers » qui vendent l'ivoire à de riches asiatiques car l'ivoire est un signe extérieur de richesse. En deux mois, 600 éléphants ont ainsi été assassinés pour le luxe ostentatoire de riches sans scrupules<sup>19</sup>.

Le reportage était violent, poignant et révoltant. Elle est également allée au Congo pour démanteler un réseau. Les trafiquants, lorsqu'on les interroge pour savoir s'ils ont conscience de la gravité de leurs actes, pensent que c'est un moyen de lutter contre la pauvreté et que les ressources, de toute façon, sont illimitées, ce qui n'est absolument pas le cas. Dans le second volet, qui concerne plus précisément Nania, afin de nous mettre en alerte devant la menace de l'extinction d'une espèce, la focale porte davantage sur la beauté du vivant et de la nature dont la disparition constituerait notre propre dénaturation. Toute atteinte portée à l'éléphanteau serait d'autant plus sacrilège que le nom choisi par les enfants d'une proche école est "Nania", qui signifie en Burkinabé « la volonté », ce qui est en parfait accord avec la force de vie qui semble guider toutes ses actions.

### 3. Résultats et discussions

#### - *L'éléphant, un individu relié : des liens affectifs, sociaux et des capacités cognitives remarquables*

Nania est un individu relié, elle tisse des liens affectifs autour d'elle. L'éthologie insiste sur l'importance du relationnel dans la vie des éléphants. Ils ont besoin de contacts sociaux, entretiennent des liens d'amitié. Ainsi, lorsqu'ils se retrouvent seuls dans un zoo, ils s'ennuient. Dans la nature, ils sont solidaires les uns envers les autres et manifestent, de façon générale, une forme d'empathie collective à l'égard des plus faibles. Ils protègent les petits par le repliement des hardes autour des éléphanteaux en cas de danger. Un fait remarquable a été rapporté par Marc Bekoff au sujet d'une harde :

Alors que je regardais un groupe d'éléphants sauvages vivant dans la réserve de Samburu, au nord du Kenya, j'ai constaté que l'un d'entre eux, la nommée Babil, marchait très lentement. J'ai appris qu'elle était boiteuse et ne pouvait se déplacer aussi vite que le reste du troupeau. Cependant, les éléphants de son groupe ne la laissaient pas derrière eux quand ils se déplaçaient. Quand j'ai interrogé sur ce point l'expert en éléphants Iain Douglas-Hamilton, il m'a appris qu'ils attendaient toujours Babil, et ce, depuis des années ; ils avançaient un moment, puis ils s'arrêtaient pour regarder où elle se trouvait. Selon ce qu'elle faisait, ils patientaient ou bien se remettaient à avancer. Selon Ian, la matriarche lui donnait même parfois à manger. Pourquoi les autres éléphants du troupeau agissaient-ils ainsi ? Babil ne pouvait pas grand-chose pour eux ; ils n'avaient donc pas de raison ni d'espoir de gain pratique pour l'aider. Aucune réciprocité

---

<sup>19</sup>Desbordes Jean-Sébastien, Martin Matthieu, Paré Alexandre, Berthelot Nicolas, *Mémoires d'éléphants*, France2TV, I3h15 le dimanche, 2018, en replay.

n'entraînait en jeu. La seule conclusion possible était qu'ils se souciaient d'elle et qu'ils ajustaient leur comportement pour lui permettre de rester dans le groupe. L'amitié et l'empathie vont loin, parfois.

Bekoff compare également le comportement animal et le comportement humain : « L'étude du comportement moral chez les animaux peut aussi aider à mieux comprendre la moralité humaine<sup>20</sup> ». Leurs liens sociaux perdurent jusqu'à la mort. Ils accompagnent un mourant, recouvrent le défunt de terre et de feuilles et reviennent au lieu du décès. Le rituel de la mort de l'éléphante *Tinia* a été observé par des chercheurs qui notent qu'« à cette occasion, ce ne sont pas seulement les plus proches du mort qui effectuent cette tâche, mais l'ensemble du groupe, ils sont coordonnés et semblent tendre vers un même objectif » (Delahaye, 2017, p. 115). La mémoire à long terme est souvent invoquée pour expliquer ce rituel.

*Nania* en est la preuve irréfutable : les éléphants sont en fait dotés d'une très grande intelligence qui leur permet d'accomplir des tâches complexes. Nicolas Mathevon (2021, p. 227) le rappelle plaisamment : « Ces charmantes bestioles ont un cerveau gros comme une belle pastèque – cinq kilogrammes quand même, contre le petit kilo et demi chez nous ». Contre l'idée erronée que l'*homo faber* est « celui qui fabrique des objets » et à la suite de Jane Goodall qui a vécu auprès des chimpanzés, Mathevon (2021, p. 132) relève que « les éléphants se confectionn[e]nt un éventail avec des branches feuillues afin de chasser les mouches » ou sont « capables de creuser dans le sable afin de dénicher de l'eau, (ils) sont également capables de reboucher le trou avec des écorces afin d'en limiter l'évaporation ». Ce sont donc des animaux qui « comprennent la finalité de leurs actions ». Ils ont, en outre, conscience d'eux-mêmes : ils se reconnaissent dans un miroir. Frans de Waal (2016, p. 299) décrit l'expérience menée auprès de Pepsi, un éléphant d'Asie. Ce dernier se regarde dans un miroir et ouvre la bouche pour en contempler l'intérieur. L'auteur estime : « On voit mal pour quelle mystérieuse raison cette aptitude bénéfique serait l'apanage d'une seule espèce, comme par hasard, la nôtre ». Le comportement de *Nania* lors de sa découverte du nouveau territoire montre que ce que le théoricien de l'énaction Francisco Varela a dit pour les hommes est également valable pour l'éléphante. La cognition a partie liée avec la corporéité et l'interprétation / production de sens se fait à partir de la perception située. Dès lors, la cognition est incarnée et émergente et l'intelligence est la faculté de « participer à un monde partagé ». Stéphanie Chanvallon (2022, p. 67) demande que l'on reconsidère la question de la curiosité animale : « les notions de créativité ou de curiosité doivent être ouvertes à l'ensemble du vivant et aussi déployées dans leurs significations mêmes, ce qui n'est pas d'usage en science éthologique ». En outre, Frans de Waal ((2016, p. 300) remarque que les éléphants sont bien capables de nous leurrer s'ils le veulent : « Les éléphanteaux s'habituent si bien aux humains qu'ils apprennent à les duper en fourrant de l'herbe avec leur trompe dans la cloche en bois accrochée à leur cou pour en étouffer le son. De cette façon, ils peuvent se déplacer discrètement.»

---

<sup>20</sup>Marc Bekoff, dans *Révolutions animales. Le génie des animaux*, p. 185 pour la première citation, p. 192 pour la suivante.

### - des capacités expressives et communicationnelles

Concernant le langage des éléphants, le corps sert à communiquer par des sons, gestes et postures. Nous pourrions, en reprenant la question des fonctions du langage, revue et précisée par Catherine Kerbrat-Orecchioni et en manière de plaisanterie par rapport à la définition de la fonction poétique et du côté « palpable » des signes par Jakobson, remarquer que les signes ont aussi pour Nania, un côté très « palpable » avec sa trompe lorsqu'elle manie les crottes d'éléphant et les goûte pour prendre et mémoriser des informations hautement significantes pour elle ! Quoi qu'il en soit, et c'est ce qui importe ici à nos yeux, ni le langage humain, ni le langage animal n'ont la structure d'un code prédéterminé, l'inventivité a une grande part dans les échanges. Ajoutons que, lorsqu'ils barrissent, les sons sont audibles pour l'oreille humaine mais que les éléphants communiquent aussi par des sons très graves, les infrasons, qui nous sont inaccessibles car perçus à des fréquences inférieures à 20 Hz. Les vibrations se propagent par le sol sur de longues distances, jusqu'à dix kilomètres. Elles montent le long des jambes, par l'épaule, la mâchoire et jusqu'à l'oreille interne de l'éléphant où elles sont analysées par des cellules sensorielles. Une masse graisseuse placée entre les os des doigts et la voûte plantaire autorise cette circulation. Il existe ainsi « des mondes sonores inaccessibles à nos sens »<sup>(Mathevon, p. 312-314)</sup>. Eva Meijer (2019, p. 62) présente le résultat de recherches menées dans le cadre du projet *Elephant listening project* : « Les éléphants ont un langage très développé, qui leur permet de se communiquer non seulement des informations, mais aussi des émotions, des intentions et des caractéristiques physiques. Ils emploient des sons spécifiques pour nommer les individus de leur connaissance (ils peuvent ainsi faire la distinction entre des centaines d'entre eux) et ont des sons particuliers, ou des mots, pour désigner par exemple les êtres humains ou les abeilles. Ils indiquent aussi des relations de parenté et peuvent probablement se référer à des concepts très abstraits ». Dans les études qui traitent des éléphants, on cite fréquemment des cas d'animaux en captivité capables d'articuler le langage symbolique des humains en leur présence. Eva Meijer, Frans de Waal et Nicolas Mathevon racontent l'histoire de deux éléphants d'Asie vivant dans des zoos, Batyr au Kazakhstan et Koshik en Corée, ayant développé la capacité de prononcer des mots et phrases humains. Ils se servent de leur trompe pour modifier la position de leur langue. Batyr conserve le langage des éléphants pour la femelle avec laquelle il vit. Koshik a vécu cinq ans avec deux femelles adultes. Puis il s'est retrouvé seul. À 14 ans, il produisait 4 à 5 mots, très bien imités par ailleurs, comme l'atteste un enregistrement. Il répétait les injonctions de ses soigneurs. Les mots n'étaient apparemment pas utilisés à bon escient, dans un contexte pertinent mais, pour Mathevon (2021, p. 278-279), « il cherchait à établir les contacts sociaux sans lesquels tout éléphant devient neurasthénique ». Les éléphants, comme les autres espèces animales, ont leur propre langage et Nania communique par ses propres moyens avec ses soigneurs sans avoir besoin de reprendre leurs mots. Nulle expérience n'est d'ailleurs faite en ce sens car, dans ce parc, le point de vue adopté sur l'animal n'est pas anthropocentré mais orienté vers son réensauvagement.

Les animaux expriment également des émotions et des sentiments à travers le langage corporel. Greimas et Fontanille (1991, p. 92-96) ont montré que pour parler des émotions, il faut employer le découpage passionnel d'une taxonomie culturelle. À leur suite,

Pauline Delahaye explique que, faute de mieux, on peut s'en contenter pour décrire les émotions animales comme on le fait par ailleurs pour les hommes. Pauline Delahaye (2017, p. 97-99) a étudié les émotions complexes des animaux et l'une de ses difficultés réside dans le fait que les signes visibles ne constituent pas des preuves sémiotiques de l'existence d'une émotion car elle relève également de l'intériorité, à laquelle l'observateur n'a pas accès. La colère fait partie des émotions les plus visibles. Elle se manifeste souvent par des signes qui ne laissent aucun doute quant à son existence. Mais « ses manifestations sont parfois bien plus complexes que le cri désarticulé » et, en ce qui concerne l'éléphant, celui-ci possède « des mécanismes de simulation d'agression » et peut arrêter une charge qu'il n'a pas l'intention de mener à terme. Il y a possibilité de « colère réprimée ». La prodigieuse mémoire à long terme des éléphants peut également expliquer des comportements perturbés et agressifs envers les humains. Pauline Delahaye rapporte le cas d'éléphants agressés par des braconniers, qui ont assisté à la mort de leurs congénères et qui se retournent contre des humains des années plus tard, exprimant ainsi une « colère différée », une « rancune » jusque-là dissimulée. Le chagrin, quant à lui, est une émotion « polymorphe » qui se présente sous la forme plus ou moins visible de signes variés. La vie en zoo, qui sépare souvent des leurs les éléphants, alors qu'ils sont au plus haut point des êtres sociaux, peut ainsi entraîner la prostration, le refus de s'alimenter, de se joindre aux autres, voire l'agressivité.

Comme on le voit, la qualité des échanges de Nania avec l'équipe ou avec l'ami Ouisti est admirable et constamment renouvelée. Alors que le behaviorisme ramenait l'animal à un être instinctuel et déterminé par le milieu, nous louons la pertinence des propositions de Nicole Pignier, de Pauline Delahaye et d'Astrid Guillaume sur le langage des animaux et leurs signes car elles ont pris la mesure de leur créativité.

#### ***- Le suivi de Nania : un modèle d'approche écosémiotique du vivant***

Les principes ci-dessus sont, à notre avis, parfaitement compris par Céline qui les met indéfectiblement en pratique dans son travail auprès de Nania. Elle incarne, en effet, un modèle de sensibilité écosémiotique, de bienveillance et de respect. Le sens de ses actions est de voir Nania retisser les liens avec son milieu d'origine. L'idée qu'elle ne peut grandir près des hommes est toujours à l'horizon de ses pensées et de ses décisions. Pour faciliter une rupture progressive, un enclos est donc construit près d'un point d'eau où vont les éléphants ; des contacts seront ainsi possibles avec ses congénères. Il y aura des opportunités de sortie avec son gardien pour découvrir l'environnement, s'y habituer, prendre des marques et parvenir, enfin, à l'autonomie dans la zone protégée. Lorsque Nania refuse de monter dans le camion, Céline et son équipe décident de ne pas la forcer et l'accompagnent à pied dans un long périple vers son nouveau territoire.

Seules, la sensibilité et les bonnes intentions ne peuvent toutefois suffire. La connaissance est également primordiale. Céline ne se contente pas de son extraordinaire faculté d'empathie envers les éléphants. Par deux fois, elle a recours aux connaissances et conseils d'experts. Elle fait d'abord venir Lise, une vétérinaire spécialiste des éléphants, qui lui fournit des informations précieuses sur ce qu'il convient de faire à son arrivée à quatre mois, sur sa croissance et elle prodigue des recommandations relatives à ses apprentissages.

Céline possède donc la qualité qui est la raison d'être de l'écosémiotique : une volonté d'ajustement au vivant, et une capacité à co-énoncer avec lui par la prise en compte des capacités sensorielles, cognitives et communicationnelles, mais aussi en accordant *de facto* des droits à l'être sensible.

## Conclusion

Nania est appréhendée comme un être doué de capacités intellectuelles, expressives et sociales, comme un individu relié aux autres. C'est un principe adopté par l'ensemble des humains qui la côtoient, ce qui favorise les pratiques co-énonciatives : tous communiquent avec elle, apportent les soins nécessaires en connaissance de cause et s'ajustent aux appréciations et choix de l'éléphante. Cette bienveillance ambiante, cependant, vise la réintégration de l'animal dans son milieu, auprès des siens et tout est fait pour savoir si sa mère est encore vivante. Il s'agit donc, ultimement, de pratiquer une rupture d'avec le monde des hommes, une avancée vers l'autonomie pour la rencontre du collectif des éléphants dans la zone protégée.

Le film montre que le changement de paradigme qui s'opère sur le terrain doit aussi se poursuivre dans les sciences. Stéphanie Chanvallon (2022, p. 69) considère qu'un scientifique peut, certes, chercher des points de ressemblance, mais que ce qu'il importe de savoir est : « Dans quel monde de sens et de significations vit l'animal ? » Dans l'approche écosémiotique qui est la nôtre, cela est clair : le scientifique peut et doit s'impliquer, s'engager, agir selon une éthique qui va dans le sens du vivant et refuser d'agir contre lui. La conception de la relation au vivant des personnes impliquées auprès de Nania est emblématique de la posture non surplombante et non dominatrice que chacun de nous devrait désormais adopter au regard des problématiques environnementales en reconsidérant sa relation à la nature.

Le suivi de la réintégration de Nania parmi les siens reste malheureusement problématique. Le pouvoir de l'argent, les trafics d'ivoire et l'horreur des carnages sont des réalités qui perdurent. Les guerres occupent une zone désormais convoitée et les mesures prises pour la protection des éléphants semblent remises en question. Nania deviendra-t-elle, elle aussi, un objet de commerce au nom du faste et de la démesure des hommes, l'écosymbole d'une enclave menacée ? Nania peut-elle échapper à leur appétit et à la guerre des terres qu'ils s'infligent ? Augustin Berque (2022, p. 91) donne un avis qui entre tristement en résonance avec la situation du pays : « L'homme se crée en créant son milieu » et, de même, « se détruit en détruisant son milieu », alors qu'il conviendrait de « tisser du lien », « valoriser la relation » (et non la substance) et « réformer une civilisation qui, c'est aujourd'hui évident, met en danger l'existence même de l'humanité sur la planète Terre. »

Pour clore par l'espoir d'un nouveau meilleur, notons que des expériences similaires de sauvegarde sont désormais menées dans d'autres pays africains. C'est le cas, par exemple, en Zambie, où un orphelinat pour éléphanteaux a été créé avec, comme à Boromo, des pratiques pédagogiques avec les enfants des écoles pour leur apprendre à comprendre, aimer et respecter les éléphants dans le futur<sup>21</sup>. Nous saluons de telles

---

<sup>21</sup>Chaussoy L., Le Bouquin K., Sané S., « Zambie, l'orphelinat des éléphants ». France 2TV, disponible sur [Francetvinfo.fr](http://Francetvinfo.fr)

initiatives tout comme nous avons admiré le parcours de Salif, Céline et leurs collègues aux côtés de Nania... Que la volonté écosémiotique nous guide !

## Références bibliographiques

- Austin, J. (1962). *Quand dire, c'est faire*. Paris : Seuil. 1991.
- Bertrand, D. (2018). Introduction au colloque *La parole aux animaux*, actafabula : université de Paris 8.
- Bekoff, M. (2019). Dans *Révolutions animales. Le génie des animaux*, in Karine Lou (Dir.) Matignon : Les liens qui libèrent.
- Berque, A. (2022). *Entendre la Terre. À l'écoute des milieux humains*. Entretiens avec Damien Deville. postface de Vinciane Despret. Paris : Le Pommier.
- Breusing, K. (2020). *Le langage des animaux. Mieux les comprendre, mieux communiquer avec eux*. Paris : Hachette.
- Chanvallon, S. (2022). « Le monde sauvage a-t-il quelque(s) chose(s) à nous dire ». dans *Regards sur l'animal et son langage*, dirigé par Sandra Contamina et Fernando Copello. Presses universitaires de Renne.
- Darmaillacq, A.-S. (2019). *Éthologie animale. Une approche biologique du comportement*. Coordonné par A. S. Darmaillacq et F. Lévy, 2<sup>e</sup> édition. Deboeck Supérieur. Louvain-la-neuve.
- Delahaye, P. (2017). *Des signes pour le dire. Etude sémiotique des émotions complexes animales*. Presses universitaires de Renne.
- Descola Ph. (2005). *Par-delà nature et culture*. Paris : Gallimard.
- De Waal, F. (2016). *Sommes-nous trop bêtes pour comprendre l'intelligence des animaux ?* Editions les liens qui libèrent.
- Greimas, A. J. & Courtés, J. (1993). *Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, article « zoosémiotique ». Paris : Hachette.
- Greimas, A.J. & Fontanille, J. (1991). *Sémiotique des passions. Des états de choses aux états d'âme*. Paris : Seuil.
- Guillaume, A. (2022). « La sémantique et la sémiotique au service du langage animal ». dans *Regards sur l'animal et son langage*. Sous la direction de Sandra Contamina et Fernando Copello. Presses universitaires de Renne.
- Hjelmslev, L. (1968). *Prolégomènes à une théorie du langage* suivi de *La structure fondamentale du langage*. Paris : éditions de Minuit.
- Jonas, H. (1979). *Le principe responsabilité. Une éthique pour la civilisation technologique*. Paris : Flammarion.
- Kerbrat-Orecchioni, C. 2021. *Nous et les autres animaux*. Paris : éditions Lambert-Lucas.
- Latour, B. (2015). *Face à Gaïa. Huit conférences sur le changement climatique*. Éditions la découverte.
-

- Mathevon, N. (2021). *Les animaux parlent. Sachons les écouter*. Humen sciences / Humensis. Paris : nature.
- Matignon, K.-L. (2019). *Révolutions animales. Le génie des animaux*. Les liens qui libèrent.
- Meijer, E. (2019). *Les animaux et leur langage*. Presses de la Cité.
- Morizot, B. 2020. *Manières d'être vivants. Enquêtes sur la vie à travers nous*. Actes Sud.
- Paveau, M.-A. & Ruchon, C. (2022). « La linguistique et le langage animal. Résistances, décentremets, propositions », *journals. Openedition.org/itineraires*, 2020, 2.
- Pereira Carlos, 2018. « Sémiotique et zoologie », *La sémiotique en interface*. Paris : éditions Kimé.
- Pignier, N. (2018). « L'énonciation animale : une praxis énonciative en lien avec le vivant ? », colloques Fabula organisé par le groupe d'activités de sémiotique de Paris 8 sous la direction de Denis Bertrand et de Michel Constantini, Fabula.org2018.
- Pignier, N. (2021). *Construire le sens, bâtir les sociétés. Itinéraires sémiotiques* (Ouédraogo Lamine et Paré Joseph (dir)) « Fondements d'une éco-sémiotique. Vie du sens, sens du vivant ? ». Paris : Connaissances et savoirs.
- Seabok, Th. A. (1971). « On chemical signs ». *Essays in semiotics. Berlin : De Gruyter mouton*.
- Searle, J. (1979). *Sens et expression*. Paris : Les éditions de minuit.
- Searle, J. (2000). « Langage, conscience, rationalité : une philosophie naturelle ». Entretien avec John Searle, *Le débat*, n° 109/2, mars 2000. 177-192.
- Vauclair, J. (2017). *L'intelligence de l'animal*. éditions Points Sciences.
- Von Uexkull, J. (2010). *Milieu animal et milieu humain*. Paris : Bibliothèque Rivages éditions.

### Références filmographiques

- Chaussoy, L. Le Bouquin K., Sané S., « Zambie, l'orphelinat des éléphants ». France 2TV, disponible sur [Francetvinfo.fr](http://Francetvinfo.fr)
- Desbordes, J.-S. & al. (2018) *Mémoires d'éléphants*. France2TV. 13h15 le dimanche en replay payant.
- Desbordes J.-S. & al. *Le monde de Nania*, France2 télévision, disponible sur [Franceinfo.fr](http://Franceinfo.fr)

# PRATIQUES MYSTIQUES DANS LES CINEMAS D'AFRIQUE NOIRE FRANCOPHONE : ANALYSE SEMIOTIQUE DES MYSTÈMES<sup>22</sup> ICONIQUES, VISUELS ET SONORES, ET ENJEUX IDENTITAIRES ET IDEOLOGIQUES

Mahamadou Hassane CISSÉ

Université Nazi BONI

mohamedcis3@gmail.com

## Résumé

Les récits filmiques africains recèlent des « pratiques sociales » et des « formes de vie » qui participent à la configuration d'un espace diégétique dont la symbolique rime avec l'hermétisme. Il s'agit particulièrement de la figurativisation récurrente des signes contenant un des traits sémiologiques du sémème « mystère », ce que Yves Dakouo a appelé "mystèmes", très souvent assortis de rites sacrificiels. Cet espace filmique est donc informé d'objets, de pratiques et de signes sacrés, potentiellement symboliques, érigés en un système signifiant dont l'exégèse commande le recours à des données extratextuelles. De ce point de vue, le discours filmique africain semble passer pour un discours ésotérique et hermétique, peu ou pas accessible à tous, tant ces récits reposent sur une communication mystique parce qu'enveloppés de mystères. Aussi, la finalité de cette réflexion consiste-t-elle à examiner la signification des figures mystiques qui induisent cette mysticité du discours filmique. De l'examen des systèmes signifiants identifiés à travers un corpus de quatre films de réalisateurs africains, l'étude détermine les signifiés puisés dans le contexte socio-culturel africain. Le premier point de la réflexion sera consacré à la typologisation de mystèmes iconiques (visuels et sonores) et des traits de mysticité les plus récurrents dans cet espace discursif. Puis, suivra le décryptage de ces mystèmes considérés comme des modélisateurs de ce discours filmique africain. Enfin, l'article déterminera les enjeux identitaires et idéologiques liés à cette tendance à la mystification des récits filmiques africains.

**Mots-clés** : communication mystique - identité - idéologie - mystère - rites.

## Abstract

African film narratives contain "social practices" and "ways of life" that contribute to the configuration of a diegetic space whose symbolism is intertwined with hermeticism. This is particularly evident in the recurring figurative representation of signs containing one of the semantic features of the sememe "mystery," what Yves Dakouo called "mystèmes," very often accompanied by sacrificial rites. This filmic space is thus imbued with sacred, potentially symbolic objects, practices, and signs, erected into a signifying system whose exegesis requires recourse to extratextual data. From this perspective, African film discourse appears to be esoteric and hermetic, largely inaccessible to all, as these narratives rely on mystical communication because they are shrouded in mystery. Therefore, the purpose of this reflection is to examine the meaning of the mystical figures that induce this mysticism in film discourse. Through an examination of the signifying systems identified in a corpus of four films by African directors, this study determines the meanings drawn from the African socio-cultural context. The first part of the analysis will focus on the typology of iconic (visual and auditory) mysteries and the most recurrent features of mysticism within this discursive space. This will be followed by an analysis of these mysteries, considered as models of this African filmic discourse. Finally, the article will explore the identity-related and ideological issues linked to this tendency toward the mystification of African film narratives.

**Keywords**: mystical communication - identity - ideology - mystic - rites.

---

<sup>22</sup> Néologisme forgé par Yves Dakouo pour désigner tout signe linguistique, du monde naturel ou de tout autre système de représentation contenant un des traits sémiologiques du sémème « mystère ». Dans le cadre de cette étude, nous entendons l'étendre aux signes non linguistiques pour être en phase avec l'objet cinéma ou film qui repose sur un langage polyphonique.

## Introduction

Le cinéma est un art de représentation par excellence, et de ce point de vue, la poétique et la réception de l'espace filmique deviennent stratégiques aussi bien pour les réalisateurs que pour le public destinataire qui a besoin de se reconnaître à travers les différents espaces de vie montrés. En effet, l'espace participe non seulement à la structuration du récit filmique mais aussi, au processus de discoursivisation à l'œuvre dans les récits filmiques africains (Cissé, 2022) et qui est susceptible, par moment, de se complexifier en empruntant des structures et formes métaphoriques, allégoriques, fantastiques, etc. Cependant, la symbolique de l'espace et la réfraction des « *pratiques sociales* » et des « *formes de vie* » dans le récit filmique africain confèrent encore plus une dimension fort hermétique au discours des cinémas africains dans leur ensemble. Aussi, ces œuvres d'art procèdent-elles à la mise en scène de « *pratiques rituelles* » récurrentes, à la figurativisation des « *valeurs traditionnelles éminemment africaines* » et à la monstration des espaces de vie, informés d'objets et de signes potentiellement symboliques et sacrés.

Comment peut-on alors cerner ce discours filmique africain au regard de son hermétisme inhérent aux aspects de la civilisation africaine supra-cités ? Pour répondre à cette préoccupation, la présente réflexion entend s'intéresser au statut sémiotique des signes mystiques constamment convoqués dans l'espace filmique africain. Sous ce rapport, cette étude s'inscrit « dans la rhétorique de l'intégration descendante qui se réalise lorsqu'un niveau d'immanence supérieur est manifesté à un niveau inférieur, comme ici où *les pratiques* (4<sup>ème</sup> niveau) se manifestent au niveau du *texte fictionnel* [filmique] (2<sup>ème</sup> niveau) » (Dakouo, 2017 : 124). Or le cinéma de par sa nature combine cinq matières de l'expression pour prendre en charge concomitamment, « *paroles* », « *bruits* » et « *musique* » affectés à l'expression sonore, puis « *image ou picturalité* » et « *mentions écrites ou texte* » relevant de l'expression visuelle. Il y a donc une forte mobilisation de signes iconiques relevant aussi bien du champ visuel que du champ sonore.

Aussi, du point de vue méthodologie, le recours à la sémiotique topologique comme outil d'analyse paraît stratégique parce qu'elle vise à cerner « [l'] inscription de la société dans l'espace et [de lire] cette société à travers l'espace » (Greimas, 1976 : 133). Elle opère à partir d'un signifiant spatial à mettre en corrélation avec un signifié culturel, confirmant ainsi son inscription dans le sillage de la sémiotique des cultures. Pour ce faire, cette réflexion entend s'appuyer sur les films africains *Yeelen* (1987) de Souleymane Cissé du Mali, *Yaaba* (1989) d'Idrissa Ouédraogo du Burkina Faso, *Guimba, un tyran, une époque* (1994) de Cheick Omar Sissoko du Mali et *La Colère des dieux* (2003) d'Idrissa Ouédraogo du Burkina Faso pour dégager les enjeux identitaires et axiologiques liés à la mobilisation des signes mystiques et à l'enclenchement de certains programmes rituels dans ces récits filmiques, conférant ainsi une dimension, à la limite, ésotérique au discours filmique africain. De la typologie des *pratiques mystiques* récurrentes, réservée au cadre théorique, l'on passera à l'analyse des signes mystiques ou *mystèmes* mobilisés à travers ces pratiques, pour enfin dégager les enjeux identitaires et idéologiques liés à l'option de la mysticisation des récits filmiques africains.

## I. Cadre théorique et démarche méthodologique

### I. Cadre théorique

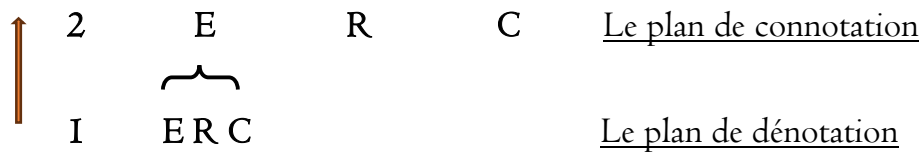
Selon Le Larousse, dictionnaire de la langue française, le mystère renvoie à ce qui est inaccessible à la raison humaine, ce qui est de l'ordre du surnaturel, ce qui est obscur, caché, inconnu, incompréhensible, inexplicable, énigmatique. Il précise que cette chose inconnue peut être accessible, mais exclusivement aux initiés. Yves Dakouo y voit une conception du mystère suivant un axe de graduation allant du moins mystérieux au plus mystérieux. Il s'agit du mystère partiel (-), moins intense, et donc accessible aux humains, notamment les personnes initiées capables de les décrypter, puis du mystère total (+) où le secret est pratiquement inaccessible à la raison humaine. L'homme et l'univers se trouvent ainsi soumis à la volonté d'un être transcendantal (les divinités) qui l'investit non pas comme un *sujet boulesistique* mais plutôt comme *un sujet déontique*, c'est-à-dire qui est agi plus qu'il ne croit agir. C'est le mystère suprême, conclut-il (2017 : 125-126). C'est pourquoi, dans un tel contexte, il est permis de parler d'une communication mystique qui repose sur cinq des six facteurs de la communication : l'émetteur (i) de nature transcendantale, le message (ii) se confondant avec l'information cachée, le code mystique (iii), le canal (iv), c'est-à-dire les voies sensorielles sollicitées dans la transmission, et enfin le récepteur (v) du message, de nature humaine (Dakouo, 2009 : 186). A cela, dit-il, il sied d'ajouter le contexte social et psychologique dans lequel l'actant diégétique reçoit le message (Dakouo, 2017 : 126).

Dans cette étude, l'analyse s'intéresse à la figuration des mystères et pratiques mystiques mobilisés dans ce récit filmique en s'appuyant sur aussi bien sur ses composantes actorielles que spatiales et temporelles, qui constituent le signifiant ou *forme de l'expression* (suivant la théorie hjelmsléviennne) perceptible à travers nos sens. Quant au signifié ou de la *forme du contenu* (Hjelmslev) qui renverrait à la lecture du code qu'est le mystère dans la cosmogonie africaine. Or le mystère ou signe mystique se définit « comme un signifiant sans signifié (...) [et] qui relève toujours de l'ordre de la perception, selon les voies sensorielles sollicitées pour la transmission (vue, odorat, ouïe, goût, toucher) » (Dakouo, 2017 : 126). En réalité, dans bien de cas, il existe un signifié au premier sens qui est de l'ordre du dénotatif, moins pertinent dans ce cas de figure. Dans le cadre de l'analyse des images, la dénotation se réfère à la signification littérale ou factuelle d'un élément visuel porté par l'image. En d'autres termes, la dénotation est la description objective des éléments que l'on peut voir dans l'image, mais sans interpréter leur signification symbolique, culturelle ou historique. Cela dit, il est recommandé de passer à un autre signifié de l'ordre du connotatif, un second sens crypté mais riche des valeurs symbolique, culturelle et historique qui l'enveloppent. La connotation, quant à elle, est une construction d'ordre supérieur dans laquelle signifiant et signifié d'un premier signe se combinent pour devenir un signifiant de second degré qui à son tour produira un signifié second. Dans ce contexte, le sujet récepteur aura nécessairement besoin de maîtriser le code mystique qui entoure l'objet-sémiotique abordé pour en décoder le message ou l'information cachée. Il procède ainsi à une opération de symbolisation qui suit un itinéraire que l'on peut cerner à travers ce propos de Roland Barthes lorsqu'il écrit :

On se rappelle que tout système de signification comporte un plan d'expression (E) et un plan de contenu (C) et que la signification coïncide avec la relation (R) des deux plans : **E R C**. On

supposera maintenant qu'un tel système **E R C** devienne à son tour le simple élément d'un second système, qui lui sera de la sorte, extensif ; on aura ainsi affaire à deux systèmes de signification imbriqués l'un dans l'autre, mais aussi décrochés l'un par rapport à l'autre... (1964 : 130).

Dans ce cas de figure, précise-t-il, le système (**E R C**) devient le plan d'expression ou signifiant du second système, conformément à la sémiotique connotative (Hjelmslev), voir la représentation ci-dessous, portant sur le rapport entre expression et contenu :



*Représentation des niveaux de lecture d'un objet-sémiotique, digne d'une opération de symbolisation (Dakouo, 2017 : 128).*

Le sens de lecture est ascendant, du plus évident au plus caché ou de mysticité plus élevée. Puis, il propose la représentation ci-dessous, portant cette fois-ci sur l'imbrication des signifiants et signifiés de l'objet-sémiotique étudié lorsque son exégèse mystique (dans ce cas) commande le recours aux valeurs de connotations (culturelles, religieuses, sociales, etc.) qui s'imposent :

Sa		Sé
Sa	Sé	

*Représentation de la connotation en situation de lecture*

### 1.2. Démarche méthodologique

A propos de la démarche, l'exégèse du mystique commande de repérer, dans ces récits filmiques, ces signes mystiques en partant du niveau de la manifestation (voir la face sensible du mystère) pour remonter au niveau de profondeur (dimension immanente). Le décodage de ces systèmes se fera en passant du niveau dénotatif au niveau connotatif, puis comme le recommande Yves Dakouo (2017), l'analyste devra songer au fait que le signe mystique peut avoir une valeur axiologique ou thymique, euphorique ou dysphorique, suivant la convention socioculturelle du milieu producteur de ces signes. Il distingue quatre types de récepteurs (**R**) classés suivant leur capacité à décoder ou non les signes mystiques en situation :

**Le R<sub>1</sub>** : perçoit un signe mais ne reconnaît pas son statut mystique (récepteur candide) ;

**Le R<sub>2</sub>** : reconnaît la nature mystique d'un signe mais ne sait pas l'interpréter (prise de conscience de l'ignorance) ;

**Le R<sub>3</sub>** : perçoit certains signes mystiques et sait les interpréter ;

**Le R<sub>4</sub>** : capable d'identifier et d'interpréter tout signe mystique ; stade suprême de la connaissance mystique : c'est le mystagogue dans toute sa plénitude.

Au regard de ce qui précède, il est permis de comprendre que le langage et le discours des cinémas africains en général, sont frappés du sceau de l'ésotérisme secret ou initiatique qui relève des sociétés secrètes. Selon Louis Millogo, dans les sociétés initiatiques africaines, les candidats à cette initiation sont soumis à des procédures et à des rituels qui permettent de comprendre que leur niveau de compétence à lui seul ne suffit pas pour accéder à la connaissance, à ce savoir mystique (2007 : 326). Il ressort de cette esquisse de définition les traits sémiologiques suivants : /sacré/, /secret/, /apprentissage/, /rite/ et /esprit/. L'on retrouve à peu près les mêmes traits dans la définition du mystère et du mystique, des aspects de la civilisation africaine (*croyanances et pratiques*) ainsi intégrés dans le processus de discursivisation de ces récits filmiques africains dont le sens, de ce point de vue déborde le cadre du texte (le film). C'est en cela que le recours à la sémiotique des cultures permettra de contourner le principe théorique et méthodologique de l'immanence textuelle qui habituellement exclut la prise en compte du contexte, c'est-à-dire l'exploitation des données extratextuelles.

Le recours à la sémiotique des cultures africaines en tant qu'outil d'analyse tient dans le fait que, ces dernières décennies, les différentes orientations empruntées par la sémiotique, science du langage et science du sens, confirment son statut d'outil habilité à examiner nos choix politiques et leurs impacts, aussi bien en amont qu'en aval. En effet, si elle parvient à répondre à ce besoin, c'est dû au fait qu'elle est avant tout une macro-science (avec plusieurs domaines d'application et divers phénomènes abordés), mais aussi, parce qu'elle va au-delà du champ littéraire pour interroger d'autres objets. On parle, de plus en plus, de sémiotique du concret lorsqu'on envisage la « multitude d'approches ou précisément de réorientations » (Paré, 2021 : 19) que la sémiotique autorise aujourd'hui en matière de recherches scientifiques innovantes. Elle est donc suffisamment outillée à cet effet, comme le précise Jacques Fontanille :

La sémiotique propose un corps de concepts et de méthodes pour interroger d'abord les pratiques, les textes, les objets, les interactions sociales, les formes de vie et les modes d'existence collectifs et en collectivité. Elle est donc en mesure d'en construire le sens, en collaborant avec toutes les autres sciences humaines et sociales qui contribuent à édifier, chacune sous un point de vue particulier, cette architecture des significations humaines... Fontanille (2015 c : 3)

Enfin, cette réflexion commande le recours au concept de l'isotopie en tant qu'outil et objet pertinent en matière d'analyse du discours filmique. En effet, en tant qu'objet d'analyse, « le concept d'isotopie a désigné d'abord l'itérativité, le long d'une chaîne syntagmatique, de classèmes qui assurent au discours-énoncé son homogénéité. D'après cette acception, il est clair que le syntagme réunissant au moins deux figures sémiologiques peut être considéré comme le contexte minimal permettant d'établir une isotopie » (Greimas et Courtés, 1979 : 197). Elle participe profondément à la construction symbolique et idéologique de l'œuvre artistique (littéraire ou filmique). En tant qu'outil, en prenant appui sur les phénomènes isotopiques à l'œuvre dans le discours filmique, l'on parviendra à cerner « l'unité du message [voire du discours] comme un tout de

signification » (Greimas, 1986 :69). Mais que faut-il retenir de la notion d'isotopie, très souvent, confondue à celle du champ lexical ? François Rastier répond en ces termes :

On appelle isotopie toute itération d'une unité linguistique. L'isotopie élémentaire comprend donc deux unités de la manifestation linguistique. Cela dit, le nombre des unités constitutives d'une isotopie est théoriquement indéfini. [...] Une isotopie peut être établie dans une séquence linguistique d'une dimension inférieure, égale ou supérieure à celle de la phrase. Elle peut apparaître à n'importe quel niveau d'un texte ; on peut en donner des exemples très simples au niveau phonologique : assonance, allitération, rime ; au niveau syntaxique : accord par redondance de marques ; au niveau sémantique : équivalence définitionnelle. [...] Un même texte peut évidemment manifester plusieurs isotopies enchevêtrées. (1972 : 82-85)

De l'itération à la récurrence des sèmes nucléaires, l'on passe à la redondance de sens, perçue comme une isotopie. Elle se constitue alors en une configuration, un ensemble redondant de catégories sémantiques qui confèrent au discours son caractère homogène. Au-delà du texte écrit, cette notion doit faire l'objet d'une extension en ayant en esprit que le caractère isotope ou anisotope d'un énoncé ne saurait être prédit à partir de données strictement immanentes. En effet, à l'instar de ce qui se passe dans le langage cinématographique, « pour être capable de prédire l'isotopie ou l'anisotopie de chaque séquence verbale [ou filmique], la science du langage doit élargir son domaine à la totalité des informations implicitement présentes dans les procès de communication, c'est-à-dire, à l'ensemble des "objets sémiotiques", tels que la connaissance, cultures, idéologies, souvenirs, perceptions, qui peuvent être impliqués dans un acte de parole et dont dépend la cohérence du discours verbal [ou filmique] » (Berrendonner repris par Rastier, 1987 : 102). Ainsi, l'isotopie ne se limitera pas à la répétition d'un mot ou d'une image, mais à la reprise régulière d'unités de sens (sèmes, valeurs, motifs) qui assurent la cohérence interprétative d'un discours filmique. En somme, dans le cinéma, pratique visuelle et culturelle à la fois, l'isotopie peut être cernée comme la manifestation récurrente de formes, de gestes, de postures et de valeurs sur différents plans de pertinence, et qui garantissent la cohérence du sens dans la totalité signifiante du discours filmique. Il s'agira alors pour l'analyste de s'intéresser à la fois aux isotopies de forme narratives, visuelles, rythmiques, sonores (expression de la forme) ou sémantiques et axiologiques (expression du contenu, en lien avec le sens et les valeurs).

Ainsi, l'on retiendra par exemple, avec Algirdas Julien Greimas, que l'isotopie narrative est déterminée par une certaine perspective anthropocentrique qui fait que le récit est conçu comme une succession d'événements dont les acteurs sont des êtres animés, agissants ou agis ; tandis que, sur le plan discursif, il peut être postulée autre(s) forme(s) d'isotopie, relevant du niveau de la structure du contenu (1966 : 30). Sous ce rapport, et au regard de ce que prévoit la « *cinémacité* », il est permis de postuler, l'existence pertinente des « isotopies filmiques » qui participent à la cohérence du discours filmique et qui prennent appui aussi bien sur le « *cinématographique* » que sur le « *sémiotique* ». En effet, la *cinémacité* se veut une perspective théorique nouvelle « à même de saisir les productions cinématographiques africaines notamment, en tant que fait de langage et émanation d'une culture » (Ouoro, 2020 b : 278). Ce concept, dit-il, du fait de ses attaches cinématographiques et sémiologiques à la fois, vient combler le vide théorique laissé par les approches dites transcendantales, (*le cinéma vu de l'extérieur*) et celles qui opèrent sur

des démarches linguistiques et sémiologiques (*immanentes*). Dans ce contexte, une isotopie filmique dans sa manifestation, remplit deux fonctions complémentaires, à savoir la fonction sémiotique qui intègre la dimension sémantique de l'analyse, garantissant ainsi la cohérence du sens dans le film, en mettant en lien, entre eux, les différents plans du film (image, bruit, récit, geste, mouvement, écrit, musique) pour construire des séquences filmiques, puis des épisodes encore plus volumineux. La seconde fonction, elle, est d'ordre socio-culturelle en ce qu'elle actualise des valeurs collectives et des schèmes culturels issus des cosmologies africaines comme le stipule la cinémacité (nature/culture, vie/mort, équilibre/rupture, sacré/profane, solidarité/individualisme, respect/transgression des valeurs, harmonie/discordance avec les ancêtres, etc.). Aussi, appliqué au cinéma, l'isotopie prendra-t-elle en charge, en les mêlant, narration, image, son, mouvement, gestuelle et symbolique culturelle. L'isotopie prend donc en compte les différents canaux de diffusion ou les cinq matières de l'expression. Elle se décline en isotopie visuelle (motifs récurrents dans le cadrage, la couleur, les objets, les postures, la gestuelle, les mouvements, etc.) ; en isotopie sonore (faits de musique, chants, bruits, silences symboliques, etc.) ; en isotopie narrative (relative aux situations, personnages, actions typiques ou significatives, etc.) ; en isotopie symbolique (valeurs culturelles, croyances, tensions sociales, etc.).

## 2. Les mystèmes iconiques récurrents dans le récit filmique

### 2.1. Les mystèmes iconiques visuels

Cette catégorie de signes mystiques regroupe pour l'essentiel, des êtres animés ou inanimés, des objets du monde naturel pris en charge par la bande-image dans le cadre du cinéma, un système de langage polyphonique mobilisant cinq matières de l'expression. Il s'agit entre autres des animaux, des oiseaux, des plantes, des éléments du Cosmos, etc. Il existe des *mystèmes figuratifs*, des *mystèmes thématiques* et des *mystèmes oniriques*. De même, sur le plan sémantique, la sémiotique distingue trois types de contenu que sont le figuratif, le thématique et l'axiologique. Sera considéré comme figuratif, dans un univers de discours donné (verbal ou non verbal),

Tout ce qui peut être directement rapporté à l'un des cinq sens traditionnels : la vue, l'ouïe, l'odorat, le goût et le toucher ; bref tout ce qui relève de la perception du monde extérieur. Par opposition au figuratif, le thématique est à concevoir comme n'ayant aucune attache avec l'univers du monde naturel : il s'agit ici de contenus, des signifiés des systèmes de représentation, qui n'ont pas de correspondant dans le référent. Si le figuratif se définit par la perception, le thématique, lui, se caractérise par son aspect proprement conceptuel. (Courtès, 1991 : 163).

#### - Les mystèmes cosmiques

Les mystèmes cosmiques regroupent des tourbillons et d'autres manifestations visuelles qui suscitent inquiétudes et angoisses chez les personnages filmiques. Dans le film *La Colère des dieux* (2003) le spectateur est amené à découvrir un halo solaire présenté non pas comme ce simple « phénomène optique, c'est-à-dire cette auréole lumineuse et diffuse qui est souvent vu autour du Soleil et qui est dû à la réfraction des rayons lumineux par des cristaux de glace » (*Signifié 1, tenant lieu d'une explication scientifique*) mais plutôt comme un phénomène à connotations spirituelles. En effet, le devin venu expliquer au roi le sens caché de ce phénomène (et donc un mystère avéré) parle d'un mauvais présage, d'un

grand malheur qui viendra s'abattre sur la terre et sur la communauté parce qu'elle est coupable d'une faute qui a irrité les dieux (*Signifié 2*). En rappel, après avoir exécuté son coup d'Etat pour s'emparer du trône, le roi Tanga s'est livré à un autre acte condamnable par la société, parce que lors des festivités organisées pour son intronisation, il aperçut Awa, une jeune et belle fille paysanne, qu'il va finir par arracher à son fiancé Rasmané, avec la bénédiction de la famille de cette dernière et la caution des dignitaires de son pouvoir. Dès son retour au palais avec cette fille enlevée, les uns et les autres aperçurent un halo solaire au zénith, mais ils ne parvinrent pas à décrypter ce signe : ceux-là sont des récepteurs candides (R<sub>1</sub>) et le roi Tanga en fait partie. Par contre, après l'avoir aperçu, certains ont immédiatement conclu à un malheur imminent, mais sans être parvenus à l'interpréter clairement non plus : eux, sont conscients de la présence d'un mystère qu'ils ne parviennent pas à interpréter (R<sub>2</sub>). Neuf (9) mois plus tard, Awa mis au monde un petit garçon que Tanga accueille comme son digne héritier : il l'a nommé Salam, sa joie était immense. Cette bonne nouvelle devrait être portée au-delà de la Cour, dans tout le royaume, expression d'une euphorie (valeur thymique positive).

Mais ce climat d'euphorie ne tarda pas à se dissiper lorsqu'un devin, après avoir scruté le ciel, découvrit un halo qui ceint à nouveau le soleil en signe de message crypté. Il courut vers la Cour pour instruire le roi du danger, du malheur imminent qui pourrait s'abattre sur le royaume. Il lui explique que le nouveau-né lui portera malheur, qu'il portera malheur à la Cour et au royaume. Ce dernier est un mystagogue (R<sub>+</sub>), un récepteur capable d'identifier et d'interpréter tout signe mystique. Le roi le qualifiait de fou qui ignore ce qu'il raconte. Le devin réplique confirmant ainsi son statut sémiologique : « *Je ne suis pas fou. Je détiens le savoir. C'est le savoir des ancêtres. J'ai hérité ce don pour aider le peuple. C'est pourquoi je suis venu te prévenir. Majesté lève la tête et regarde le soleil. Tu ne vois pas un cercle (un signe) autour du soleil ? Majesté regarde ! C'est un malheur. Et c'est ce malheur qui s'abattra sur le royaume. (...). Majesté n'oubliez pas les dieux. Faites-leur des offrandes, faites les offrandes des dieux.* » Du point de vue interprétation, le devin est parvenu à affecter au signe « *halo solaire* » le thème du /*danger*/ relevant de la catégorie axiologique, en l'occurrence l'actualisation de la dimension dysphorique de ce signe (valeur thymique négative).

#### - *Les mystèmes liés aux animaux et aux oiseaux*

Ils regroupent les signes mystiques dont l'ancrage référentiel est un animal. La référence aux extraits textuels permettra de justifier et de montrer le mode de constitution de ces signes mystiques. Dans ce film, l'on assiste à l'apparition répétée d'un aigle au cou blanc, en plein vol, et cela n'a pas manqué de retenir l'attention des personnages filmiques qui enseignent le spectateur sur la dimension mystique de cet oiseau, ou du moins celle de son vol, un vol chargé de messages. Cet aigle au col blanc ou pygargue à tête blanche est apparu en plein vol au moment où Halyaré, cet autre mystagogue qui a vu en Salam un futur roi (qui viendra évincer Tinga, son rival d'hier) était en train de l'initier à l'équitation (l'art de monter à cheval) et aux techniques du combat (l'art de manier l'épée). Ils étaient en pleine séance de répétition, mais dès que le vieil homme l'eut aperçu, haut dans les airs, il cessa brusquement le combat, le suivi du regard entraînant aussi le regard du jeune Salam. Cet imposant rapace fait une intrusion dans le cadre, de la gauche vers la droite, il apparaît

du côté droit de Halyaré et Salam, observateurs faisant face à la caméra. Le récit filmique s'estompe immédiatement pour se focaliser plutôt sur le vol énigmatique de cet oiseau. Un long travelling latéral accompagne son mouvement au ralenti, pendant qu'il plane dans les airs. A l'approche de la position des deux complices, il émit cri strident qui déchira l'espace aérien avant d'observer une volte-face. Il s'éloigne progressivement de leur vue. La période de ce vol a été mise à profit pour cerner la conversation entre le vieil homme, mystagogue confirmé, et le jeune homme, encore en phase d'initiation. Le maître brise le silence en demandant à son filleul d'observer « l'aigle au cou blanc » qui planait au-dessus de leur tête. « *Il est unique au monde, dit-il, d'une intelligence et d'une force exceptionnelles. (...) On dit que jamais personne n'a pu s'en approcher. Qui ose, perd la vie* ». Salam, l'air fasciné, lui promet de l'attraper.

En réalité, Halyaré a procédé à l'initiation de Salam à l'exégèse des signes mystiques afin qu'il parvienne désormais à cerner le sens crypté de ces signes discrets, mais faisant office de messages secrets envoyés par la nature, par les dieux, à travers des rêves, des révélations, etc. Dans ce cas de figure, il n'est plus question d'aigle, mais plutôt du « *vol d'un aigle* » (figuratif abstrait) ré-symbolisé en message à décrypter. *Le dictionnaire des Symboles* confirme cette symbolique en présentant l'aigle comme le « roi des oiseaux, incarnation, substitut ou messenger de la plus haute divinité ouranienne et du feu céleste, le soleil, que lui seul ose fixer sans se brûler les yeux. [...] Roi des oiseaux, il dort, dit Pindare, sur le sceptre de Zeus dont il fait connaître les volontés aux hommes. (...) Rapide messenger, l'oiseau qui t'est cher entre tous et qui a la force suprême » (Chevalier & Gheerbrant, 1982 : 12-15).

- *Les mystèmes liés aux plantes et aux génies*

En général, l'arbre est présenté comme un trait d'union entre les trois niveaux du cosmos : le souterrain, par ses racines fouillant les profondeurs où elles s'enfoncent ; la surface de la terre, par son tronc et ses premières branches ; les hauteurs, par ses branches supérieures et sa cime, attirées par la lumière du ciel (Chevalier & Gheerbrant, 1982 : 62). Cette représentation de l'arbre rejoint comme par enchantement la perception de la nature que partagent les Africains du fait de l'animisme établissant un lien entre l'homme et la nature. En effet, croyance religieuse traditionnelle, l'animisme est le reflet de la spiritualité d'un peuple vivant en parfaite harmonie avec son milieu naturel et qui consiste à attribuer aux choses, aux êtres animés et inanimés une âme. C'est pourquoi il est perçu comme « une religion de l'alliance éternelle entre l'homme et la nature par la médiation des génies, des ancêtres et de Dieu » (Gadou, 2001 : 182). L'examen des films de corpus sous cet angle permet de retenir deux espèces mystiques : le baobab (*Adansonia digitata*) et le balanzan ou le *Faidherbia albida* (*Acacia albida*).

Dans le film *La Colère des dieux* (2003), la monstration répétée et imposante d'un baobab retient l'attention. En effet, ce baobab y est présenté comme un lieu sacré où habitent les ancêtres, les esprits et les génies. Un espace largement consacré à la ritualisation initiatique de Salam, un adolescent, ayant parcouru 15 ans durant la brousse et tout seul, pour rencontrer l'aigle au cou blanc (signifiant), un esprit fort et inspirant (*signifié 2*). C'est sous ce baobab qu'il entre en contact avec cet esprit, y décèle les signes nécessaires à son

orientation, à sa préparation à la vie guerrière. C'est aussi, par le port du costume et des accessoires du guerrier que sera bouclée ce parcours initiatique. Il hérite de trois grands secrets de la nature (la puissance de l'eau, le pouvoir de se métamorphoser, la capacité de se rendre invisible) qui lui conféreront une invincibilité. Cet arbre (*signifiant 1, contenant*) à un statut mystique du fait qu'il abrite des génies et l'esprit des ancêtres (*signifié 2, contenu 2*). Selon l'encyclopédie des plantes, « le Baobab africain est souvent considéré comme sacré dans de nombreuses cultures africaines. Appelé l'« Arbre de vie », il est un symbole de force, de résilience et de longévité. L'arbre servait de lieu de rassemblement pour les communautés, où les aînés partageaient des histoires et des sagesses. Dans certaines légendes, le Baobab est censé posséder des pouvoirs spirituels et est parfois utilisé dans des rituels ancestraux. Il est souvent associé à la sagesse et à la connaissance divine ». Puis, dans la réalité, ces baobabs sont habités par des colonies roussettes (chauves-souris frugivore), agents principaux intervenant dans la pollinisation de ses fleurs et par des colonies d'abeilles qui se nourrissent du nectar de ses fleurs. Or ces deux êtres sont mystiques. Et le cas des roussettes particulièrement peut être rapproché à la symbolique du hibou qui, selon Yves Dakouo<sup>23</sup> (2017), dans les traditions africaines, est par essence perçut comme un actant mystique, au regard de son comportement à l'inverse de celui des hommes : il dort le jour et vit la nuit, voit la nuit et est aveugle le jour.

Dans le film *Yeelen* (1987), alors qu'il était en fuite pour échapper à son père, Nianankoro a traversé brousses et broussailles, clairières, etc. Accablé par la soif, la faim et la fatigue, il décide de prendre du repos sous un arbre épineux, le balanzan, l'une des rares espèces à résister à une nature aussi aride que celle qui est donnée à voir à ce niveau : une savane au climat aride et désertique. Cette espèce végétale est considérée comme mystique du fait qu'elle a un mécanisme de fonctionnement différent des autres arbres. Contrairement aux autres plantes qui perdent leurs feuilles en saison sèche pour s'adapter à l'aridité des conditions climatiques, il perd ses feuilles en début de saison pluvieuse. Sa feuillaison commence en début de la saison sèche. On l'appelle aussi l'arbre miraculeux du Sahel ou la perle du Sahel. Cette situation renforce le caractère mystique de cet arbre supposer également abriter des génies, l'esprit des ancêtres. C'est là que Nianankoro fit une rencontre avec un être étrange mais hilare, mi-homme, mi-hyène (*polymorphique*). En rappel, la brousse « abrite les animaux sauvages et les génies représent[e] le danger, le mystère et la source de la connaissance considérée comme la maîtrise de la nature » (Millogo, 1995). C'est à travers signe sonore, en hors champ que Nianankoro soupçonne l'origine d'un rire, en provenance de ce balanzan. Il envahit tout le champ visuel, sans que l'on ne perçoive exactement ce dont il est question, et ce malgré le gros plan porté sur cet arbre. Un autre plan rapproché braqué sur Nianankoro le montre stupéfait, observant du côté de l'arbre. C'est alors qu'un autre plan demi-ensemble (lui face à l'arbre) dévoile une présence, l'apparition magique de cet être hybride qui l'a interpellé nommément, du fait de sa connaissance supérieure (*un esprit*). Il lui fit une prophétie selon laquelle il aura une vie faste et pleine de lumière (*propos qui cachent un mystère*).

---

<sup>23</sup> Cette inversion inquiétante des valeurs classiques, dit-il, permet de le rapprocher à d'autres actants mystiques humains, les sorciers, qui sont, eux aussi, des êtres de la nuit ; au plan littéral (ils opèrent souvent la nuit) et au plan métaphorique (ils occupent le pôle du mal). D'où le renforcement de la mysticité de cet arbre et l'actualisation d'une valeur axiologique mitigée (le bien vs le mal) de cet arbre.

Cette apparition, expression du surnaturel participe à la mysticisation du récit à travers la mobilisation d'un *mystème thématique* : la présence des génies (*esprits*) dans l'imaginaire africain et qui habitent certains arbres. Il est évident que la compréhension de ces séquences filmiques ainsi présentées exige la prise en compte d'une situation de communication mystique faisant des génies et/ou de l'esprit des ancêtres un émetteur de nature transcendante appelé à livrer un message, jusque-là secret. Ici, le code mystique renvoie à ces apparitions étranges, à travers des espaces hantés (arbres), dans un système de langage complexe (apparition, parole, gestuelle, signes). Dans les deux cas, le récepteur du message, généralement seul (*révélation* ?), est un actant diégétique et de nature humaine : ici il est question de sujets dont l'initiation est en construction. En effet, selon Yves Dakouo, on peut parler « d'énigme liée à l'aigle au cou blanc qui apparaît quatre fois dans le film (*La Colère des dieux*), dont trois en relation avec Salam dont il semble être l'étoile protectrice. Le meurtre au pied du baobab du voyageur solitaire, son double de l'aigle, n'est pas seulement un homicide, mais un déicide » (2020 : 326). En général, ces êtres divins viennent en aide aux sujets vulnérables, ou en proie à un destin lourd, voire tragique.

## 2.2. Les mystèmes iconiques sonores

Les mystèmes iconiques sonores regroupent tous les signes mystiques (de nature linguistique) qui expriment une forte ressemblance sur le plan sonore avec les figures du monde référentiel (le monde naturel). Il s'agit très souvent de cris d'animaux, de chants d'oiseaux, ou de toute autre manifestation onomatopéique, à condition que derrière ces sons se cache « autre chose ». Dans le cadre de ce film, l'on retiendra le glapissement poussé par l'aigle au cou blanc juste au moment où il s'était le plus approché de la position de Halyaré et de Salam, avant de faire volte-face en s'éloignant jusqu'à sa disparition totale dans les airs. Le glapissement de l'aigle en soi n'est qu'un signifiant de premier ordre, mais en prenant en compte son contexte référentiel, à savoir la composante spatiale, le « *vol de l'oiseau* » auquel se greffe ce « *cri strident* », la composante temporelle (voir son occurrence à un moment d'initiation), le *pygargue à tête blanche* (composante actorielle), etc., l'on passe d'un système signifiant à d'autres interprétations d'ordre symbolique, culturel, religieux. Ce qui nous renvoie à la puissance, à la force, à la royauté, et à la spiritualité de cet oiseau, dont le vol (action) insinue, dans ce contexte (espace-temps), un transfert de compétences (*pouvoirs et attributs*) en cours. Le jeune Salam reçoit ce legs comme le confirmera l'aigle dans la suite de ce récit. C'est du moins, ce que rappelle le cavalier et voyageur solitaire s'étant présenté comme l'aigle au cou blanc, et qui dit lui avoir transmis les trois secrets, symbole de sa puissance actuelle.

Le film *Yeelen* (1987) actualise une *parole mystique* qui enveloppe un rituel sacrificiel. Il s'agit d'une mise en scène de ce rituel cerné à travers divers mouvements de la caméra prenant en compte les gestes saccadés du sujet sacrificateur, gestes entretenus par les va-et-vient du bras brandissant une queue d'animal à répétition. Il est montré arborant ce costume sacré connu des guérisseurs, des chasseurs et des prêtres de la religion traditionnelle africaine. Dans ce cas de figure, *costème*<sup>24</sup> et *mystème* coïncident et

---

<sup>24</sup> Pour désigner les signes ou unités de signification, qui constituent le vêtement ou le costume et qui peuvent être mis en évidence par l'épreuve de commutation. Yves Delaporte (1980 : III) les appelle *vestèmes*. Par transposition, nous avons plutôt

cohabitent pour renforcer la sacralité du rituel. Sa posture finale, accroupi pour envelopper, comme dans un linceul blanc (*symbolique de la mort dans ce contexte*) son pilon magique désormais chargé de puissance supplémentaire du fait de l'interaction provoquée avec l'esprit invoqué. Cela pourrait être compris comme ce phénomène d'électrisation par frottement d'un bâton de verre avec un drap<sup>25</sup>. L'on assiste également à une mise en scène de la parole sacrée, cette longue incantation du sujet sacrificateur (Soma) partagé affichant un air de gravité et de nervosité mêlés. En effet, la caméra voue un culte, voire une sacralité à cette parole, puis l'incantateur y est ostensiblement cadré : elle se focalise et s'attarde sur son moindre geste, sur ses mouvements, sur l'expression de son visage, sur sa voix et son intonation. La caméra active ainsi sa fonction scénique qui s'organise en spectacle et s'intègre à un processus général de représentation et de monstration (Gardies, 1987 : 37). En effet, dès qu'elle eut été enclenchée, le récit filmique principal se trouva suspendu, laissant place aux aspects sémiologiques qui entourent la voix : le ton ferme et grave, un débit rapide enchaînant des *sèmes mystiques*, les uns après les autres à travers une voix audible au loin, inondant tout l'espace de sacrifice. En réalité, Soma invoque et sollicite l'aide du dieu Mari pour retrouver Nianankoro, son fils devenu un ennemi, afin de le tuer. Cette incantation est assimilable à une prière magique revêtue du mystique, comme l'on peut le percevoir à travers ce propos de Soma :

Ô Mari, pour réussir, il faut savoir trahir. Toi de qui nul ne peut se cacher où qu'il soit, je t'offre ce poulet en sacrifice. Livre-moi Nianankoro, où qu'il se trouve. S'il se cache dans les brousses éloignées, incendie-les. Assèche les étangs afin que j'en ratisse le fond. Assèche les grands arbres afin que j'en examine les branches. Brise tout et livre-moi Nianankoro. Mari le tout-puissant, l'omniscient... Ô mari dieu de la brousse, dieu du sable et des rochers, je t'offre ce poulet pour que tu me trouves Nianankoro. Nivelles les cieux pour que je les parcoure. Brise le ciel, brise la terre, détruis villes et édifices, et trouve-moi Nianankoro. Que les hommes, que les femmes le voient entre mes mains. Arrache-le aux cieux ou à la terre et livre-le-moi. Brise le ciel, brise la terre et sois en le maître. Ô Mari, dieu de la chasse, dieu des sables. Fais vibrer les cieux ! Fais trembler la terre ! Détruis le pays, fais-y pousser un bois sacré. Mari dieu de la chasse, du sable et des rochers...

A travers plans d'ensemble et travelling latéraux, Soma est montré effectuant plusieurs rotations dans un cercle. Il s'agit d'un espace du sacrifice délimité par un tronc d'arbre et son pilon magique implanté à cet effet. Au cours de ce mouvement à sens giratoire unique, exécuté en sens contraire aux aiguilles d'une montre<sup>26</sup>, le poulet rouge est sacrifié, il brûle vif (pousse des cris perçants) sur le pilon magique. Pendant ce temps, un tronc d'arbre englouti dans le feu crépite et se consume progressivement. Cette incantation se veut une *communication mystique* entre Soma et le dieu Mari (être transcendantal) à

---

opté pour le terme « *costèmes* » pour désigner des unités de signification identifiable en matière d'analyse et de symbolique du costume traditionnel (couleur, matière, motif, éclat, fonction sociale, etc.).

<sup>25</sup> À l'issue de cette opération, la charge électrique portée par le bâton est positive. Les particules élémentaires qui ont été échangées entre le drap et le bâton de verre sont les électrons. Comme le bâton est chargé positivement, il possède un défaut d'électrons : il y a donc transfert d'électrons du bâton de verre vers le drap.

<sup>26</sup> Ce rituel rappelle le Tawaf, ou circumambulation de la Kaaba observée lors du pèlerinage, conduisant les fidèles musulmans venus des quatre coins du monde à accomplir sept rotations autour de cette maison sacrée (la Kaaba) renfermant une pierre noire et qui est située au sein de la mosquée al-Harâm de la Mecque. Dans ce voyage spirituel, les pèlerins entrent en communion avec Dieu et espèrent d'y ressortir purifiés, leurs invocations et supplications entendues.

qui il adresse un message dont la sacralité se consolide dans la supplication. Le caractère également mystique de ce message tient du fait qu'il mobilise tout un *texte sacré* basé sur des *mystèmes* dont les plus pertinents renvoient au /sacrifice du poulet/, au /sang/, à la /brousse/, au /secret/, au /bois sacré/, à la /mort/, à la /puissance/, au /feu/, à la /terre/, aux /étangs/ et au /ciel/. On y perçoit la puissance dans l'évocation/invocation des quatre éléments du cosmos, lieux et formes de manifestation du dieu Mari : c'est le dieu de /la vie/ et de /la mort/, le dieu /du ciel/ et de /la terre/, le dieu de /la nature/.

### 3. Autres traits de mysticité du discours filmique

#### 3.1. Le rapport signe mystique-rituel sacrificiel

Dans cette partie de notre réflexion, nous partons de la conviction qu'il sied de révéler ce lien entre signe mystique et pratique rituelle dans bien de cas d'une part, et d'autre part de montrer que l'issue d'un programme rituel sacrificiel peut cacher un autre mystère, sinon renforcer le degré de mysticité du système préalablement identifié. C'est pourquoi, il convient de rappeler avec Yves Dakouo que le mystère ne va sans rituel sacrificiel de la part de l'actant diégétique ayant reçu le message et ce, en vue de répondre à la situation d'angoisse suscitée en lui. « Le mystère, dit-il est même l'une des conditions du déclenchement du programme rituel. Il se présente, en effet, comme une énigme dont la résolution nécessite l'intervention d'un actant cognitif, le mystagogue, qui relève de la catégorie générique des maîtres du rituel » (2017 : 124). Il existe plusieurs types de sacrifices dont la typologie repose sur des critères relatifs à l'intentionnalité des demandeurs de ces sacrifices, à la modalité du sacrifice observé et à la nature des offrandes prévues à cet effet. Dans le film *La Colère des dieux* (2003), douze ans après la révélation du mystère caché derrière un *halo solaire*, le roi qui avait rejeté en bloc les prescriptions du devin pour conjurer le sort s'est vu obligé de revenir sur sa position. En effet, Salam est né il y a 12 ans et les malédictions évoquées commencent à s'abattre sur le royaume : la rareté de pluies et son corollaire de famine, des morts d'homme sans raison valable, la peur qui se généralise dans tous les cercles, à commencer par les dignitaires du roi.

Cette fois-ci, le roi a décidé de donner une poule noire aux dieux et aux ancêtres, comme le lui avait indiqué le devin, mais bien plus, il leur ajoute 100 moutons, 100 chèvres et 100 bœufs à immoler. Malheureusement, la poule noire présentée à l'autel du sacrifice est ressortie vivante (signifiant et signifié de premier niveau) : les ancêtres venaient ainsi de récuser le sacrifice, et c'est cela le signifié secondaire à mettre en lien au refus de l'offrande comme signifiant secondaire, lui-même consécutif à la figuration de la poule noire comme premier signifiant, faisant office de sacrifice ou d'offrande comme premier signifié. Mais les Dieux et les ancêtres sont incorruptibles, ils ont donné leur parole. Le devin n'y peut rien. Cela irrite le roi qui s'en prend violemment aux fétiches et autres objets qui peuplent l'autel du sacrifice. Il vient de commettre un nouveau crime après celui de la prise du pouvoir en bafouant la tradition en la matière, et ce malgré l'insistance de son père agonisant. Et plus récemment, il a commis un autre crime en arrachant Awa, une fille initialement fiancée à Rasmané, et donc ayant un statut sacré et légitimé par les gardiens de la tradition lorsqu'on parle de fiançailles dans les sociétés traditionnelles. Dans ce cas de figure, l'on a affaire à des sacrifices du type expiatoire ou piaculaire qui renvoient « à

l'état de contrition où prévaut le sentiment qu'une loi divine a été violée, que les Dieux ont été offensés. L'origine du sacrifice expiatoire est donc une faute commise et sa finalité en est la réparation, c'est-à-dire la recherche d'un équilibre rompu » (Dakouo, 2003 : 16). La faute est imputable à Tanga qui s'est emparé du trône, par des pratiques pas orthodoxes, contraires à la tradition, et ce, en offensant les ancêtres. Ses dignitaires ont été corrompus pour soutenir Tanga dans le non-respect de la tradition en matière de désignation du roi. Douze (12) ans après, le pays est en situation de péril, le roi Tanga s'est vu contraint de revoir le devin pour conjurer le sort. Le sacrifice est récusé, puis il découvre à ses dépens qu'il n'est pas le père de Salam, d'où l'acharnement des ancêtres à propos de sa naissance de cet enfant dans la Cour. En effet, l'épreuve de l'eau en vue de découvrir la vérité sur l'affaire Salam a révélé que cet enfant était plutôt de Rasmané. Cela attire un malheur sur le roi et son peuple. Cet enfant qu'il appelle désormais un enfant bâtard doit mourir, et sa mère aussi. Il parviendra à tuer les parents de Salam, en fuite vers le pays des ancêtres de Rasmané. Mais ils ont réussi à sauver leur enfant soigneusement caché dans une grotte avant l'arrivée du roi et de son armée. La prophétie de Halyaré est en passe de se réaliser, confirmant ainsi son statut de mystagogue : Salam succédera au roi Tanga un jour !

Dans bien de cas, l'on se trouve confronté à la présentation du type votif ou propitiatoire qui correspond « à l'état psychologique d'inquiétude et d'angoisse, face à l'avenir et aux difficultés du moment. Le but du sacrifice est alors de solliciter la protection et l'aide des divinités » (Dakouo, 2003 : 18). Dans le film *Yeelen* (1987), Soma est en colère du fait que son fils Nianankoro a opté de révéler les sciences occultes héritées de ses ancêtres en les mettant au service des populations, au-delà de sa communauté. Ultra-conservateur, gardien du komo, prêt à mourir pour le Komo, Soma se lance à la poursuite du jeune homme qu'il considère comme un traître à abattre. Cette quête ne peut être envisagée sans recourir à rituel sacrificiel pour implorer le soutien des Dieux et des mânes des ancêtres afin de réussir sa mission. Après la séquence consacrée au générique, le film s'ouvre sur une mise en scène d'un rituel, pour le moins, extraordinaire. Au lever du soleil, Soma s'active à observer un rituel sacrificiel qui a consisté à offrir un poulet rouge au pilon magique. Sur forte invocation du dieu Mari, il enflamme à distance ce poulet vivant et un tronc d'arbre (signes mystiques !) en lui demandant son aide pour retrouver son fils Nianankoro et le tuer. Convaincu que son fils n'est pas comme les autres (*déjà maître des sciences occultes*), Soma renouvelle son sacrifice en changeant de modalité, c'est-à-dire « la manière dont le don est offert aux dieux » et en variant la nature des offrandes (Dakouo, 2003 : 18). Pendant qu'il invoque le dieu Mari cette fois-ci, surgissent un albinos, puis un chien rouge qui accèdent à l'arène du sacrifice à reculons. Si l'objet sacrifié est vivant, allusion faite au sang, il est permis de constater que le degré du sacrifice va crescendo, de la volaille, à un chien (animal à quatre pattes) pour terminer par un sacrifice humain, sacrifice de niveau supérieur.



*Rituel sacrificiel observé par Soma (un poulet rouge comme objet sacrificiel). (un chien rouge et un albinos, objets sacrificiels)*

Plus loin, sur demande de Rouma Boll, le roi des Peulh, Nianankoro s'adonne à un rituel du même type (votif ou propitiatoire) afin de défendre le royaume face à une horde d'assaillants, déjà en ordre de bataille. La mysticité de cette pratique a été cinématisée, et pour cela, le praticien est présenté tout nu, se servant d'un tibia de cheval qu'il manipule à distance : il allume un feu, ouvre l'os et y dessine des figures géométriques et mystiques avant de le reconstituer, enturbanné dans un tissu blanc. Par la suite, il l'enfonce profondément dans la terre, sur une dune amoncelée à cet effet. Les séquences suivantes montrent les guerriers du camp adverse, mystiquement frappés par une léthargie<sup>27</sup> instantanée. Par la suite, il envoie s'abattre sur eux, un essaim d'abeilles qui ne tardèrent pas à désorganiser leurs rangs. Ils ont été totalement surpris, encerclés par des flammes dévorantes venues de nulle part. Ce fut la débandade dans le camp adverse et la victoire assurée au camp des bergers peulhs.



*Les différentes étapes du rituel sacrificiel observé par Nianankoro, pour défendre Rouma Boll et les siens.*

Enfin, le film *Yaaba* (1989) retient l'attention dans la *cinématisation* de deux types de sacrifices différents portant sur le même objet d'offrande, à travers des modalités différentes. En effet, le premier rituel sacrificiel mis en scène montre les enfants Bila et Nopoko exécutant un rituel sacrificiel, une libation par le lait sur la tombe de la mère de Nopoko. Juste à côté d'eux se trouvait Yaaba, la vieille femme, torse nu, agenouillée,

<sup>27</sup> Le Grand Robert définit ce terme comme un état pathologique caractérisé par un sommeil profond et prolongé dans lequel les fonctions de la vie semblent suspendues.

procédant aussi à une libation par le lait sur une autre tombe. Il s'agit, visiblement des cas « de sacrifice votif ou propitiatoire relatif à l'état psychologique d'inquiétude, et d'angoisse » (Dakouo, 2003 : 18), face à l'avenir et aux difficultés que traverse la vieille femme qui venait d'être ostracisée par les villageois. Elle est chassée du village sous prétexte qu'elle était la source des multiples malheurs du village. Son but étant de solliciter la protection et l'aide des divinités, au regard surtout de son histoire contée par Noaga, l'ivrogne : « Yaaba a toujours vécue dans la solitude, orpheline depuis son bas » dit-il aux enfants, Bila et Nopoko. Et aujourd'hui encore, comme si cela n'était pas assez, la nature s'obstine à lui rendre la vie impossible, elle se retrouve haïe et méprisée de tous. L'analyse d'une telle situation impose l'idée d'une communication mystique entre le monde visible et le monde invisible. Il s'agit d'un cas de destruction de l'offrande, le lait répandu sur la tombe, un appel à l'endroit de ses parents, de ses ancêtres. Le second type de sacrifice, subtilement observé correspond au « *don de lait* » que le petit Bila observe à l'endroit de Yaaba, la vieille femme ostracisée. En effet, il s'agit d'un sacrifice expiatoire ou piaculaire « qui correspond à l'état de contrition où prévaut le sentiment qu'une loi divine a été violée, que les dieux ont été offensés. L'origine du sacrifice expiatoire est donc une faute commise et sa finalité en est la réparation, c'est-à-dire la recherche d'un équilibre rompu » (Dakouo, 2003 : 16).

L'enfant Bila semble comprendre qu'il s'agit d'une faute commise par la communauté tout entière à l'égard même des ancêtres, et qui explique sa ferme volonté de parvenir à cette réconciliation un jour. Quant au réalisateur Ouédraogo, il entend, par cette option, cristalliser l'humanisme dans l'enfance, dans le futur donc. En effet, face au paroxysme de l'inhumanité qui prévaut et qui explique qu'une personne aussi vulnérable que Yaaba subisse un sort impitoyable et déshumanisant, dans sa propre communauté. Elle est condamnée à vivre autour d'un cimetière (no man's land !), dans la misère, la soif, la solitude parce que bannie de son village. Dans les deux cas, il s'agit du lait comme offrande faite pour solliciter des esprits, ou pour honorer les ancêtres. Du point de vue sémiotique, l'on passe d'un signe iconique qui exprime la pureté et la spiritualité des sujets sacrificateurs à un signe symbolique qui exprime le lien et la continuité entre le monde visible (ou matériel) et le monde invisible (ou spirituel). Plus qu'un signe, il fonctionne comme un code communication mystique, comme un médiateur entre ces deux mondes. En somme, ce rituel sacrificiel s'apparente à « *un acte performatif* » qui actualise d'abord un geste symbolique, et qui parvient ensuite à apaiser les esprits et à nourrir les ancêtres.

### **3.2. De la réincarnation au double du personnage : un signe de mysticité**

Après avoir échappé au massacre dont ses parents ont été victimes, le petit Salam s'est incliné sur leurs tombes avant de prendre la direction du pays de ses ancêtres. Il sera sauvé de soif et de faim en cours de route par une famille de berger. Alors qu'il était en pâturage avec les autres enfants de la famille, il aperçut l'aigle au cou blanc qui plane à nouveau dans les airs. Il se lance à sa poursuite, accompagné de la fille de sa famille adoptive. Après quinze ans de recherche, jour et nuit passé à travers la brousse, il découvre le baobab sacré sur lequel se niche le pygargue qu'il poursuivait afin de conquérir sa force, sa puissance et ses secrets. Il s'agit d'un messenger des dieux auprès des humains. Cette

séquence correspond à une métaphore de l'initiation si l'on considère les différents actes et efforts consentis comme la face signifiante de ce parcours à travers la brousse (*un espace d'initiation par excellence*). A l'apparition de l'aigle dans les airs, Salam a dû lire des signes qui lui permirent de repérer le lieu où se trouvait gardé un *costume sacré* de guerrier qu'il enfila immédiatement pour affronter ses adversaires. En effet, le fait d'enfiler ce costume signe symboliquement la fin de son initiation (*maturité spirituelle*) et cela sous-entend une purification de son être. Il est prêt à assumer ses multiples responsabilités sur les plans politique, social et culturel. En effet, à travers ses incantations, Salam a rappelé que durant ses quinze années d'initiation (son itinéraire ici), il n'a pas touché à une femme, il n'a pas tué, il n'a pas volé. Il insiste : « *Aigle au cou blanc, pourquoi ne veux-tu pas qu'il y ait de la haine dans mon cœur alors que le roi a tué mon père, il a tué ma mère. C'est moi qu'il a tué !* »

Après ses multiples et longues invocations, un cavalier se présentant comme étant l'aigle au cou blanc fit son apparition. Il dit être celui-là même qui lui a légué les trois secrets susceptibles de lui conférer la puissance tant convoitée. Mais l'immatunité et l'ingratitude de l'humain l'ont poussé à tuer l'aigle, car dit-il, deux forces égales ne peuvent cohabiter, elles ne peuvent pas occuper le même trône. Avant de s'éteindre, l'étranger rappelle qu'il aurait pu bénéficier d'un quatrième pouvoir (*la sagesse ?*) s'il ne l'avait pas trahi. Toutefois, avec ces pouvoirs, il est déjà outillé pour affronter le roi Tanga que les ancêtres ont d'ailleurs lâché pour ses multiples crimes (transgressions et trahisons). Ce combat se fit comme un jeu pour Salam qui fut son entrée triomphale au royaume où il a été intronisé avec sa princesse (cf. leurs costumes d'apparat) qui l'attendait encore. Après cinq ans de paisible règne, le colon à la tête d'un bataillon lourdement armé frappe aux portes du royaume. Il y eut trop de sang versé, de nombreux corps infestaient déjà la surface de la terre des ancêtres : ce fut une hécatombe. Le roi repartit au baobab sacré pour demander de l'aide. Mais personne ne répondait à son appel : il avoue avoir tué l'aigle au cou blanc, et qu'il était en réalité la réincarnation de cet aigle à présent. Selon le dictionnaire du Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales, la réincarnation est une forme de croyance bien connue dans les religions orientales et qui se présente « comme un phénomène par lequel l'âme, après la mort physique, s'incarne à nouveau dans un autre corps humain (ou successivement dans plusieurs), afin de poursuivre son évolution spirituelle ». Suivant l'aveu de Salam, il est désormais permis de le considérer comme un « *personnage double* » qui se manifeste simultanément dans un « *corps humain* » (Salam désormais roi) et dans un « *corps d'oiseau* », celui de ce pygargue au cou blanc (*esprit immortel qui vole haut, au service des dieux*). De cette configuration l'on passe à celle thématique et thymique qui se présente comme suit :

		A. Salam	B. Aigle au cou blanc
<b>Signifiant</b> ( <i>expression</i> )		<b>corps humain</b> (Salam le guerrier) : actions, gestuelle, mouvements	<b>corps d'oiseau</b> (le pygargue) : vol dans les airs
<b>Signifié</b> ( <i>contenu</i> )	<b>Contenu 1</b> (thème du concret)	<b>matière</b> : /humain/ ; /matériel/ ; /terre/ ; /limites/ ; /assujettissement/	<b>esprit</b> : /génie/ ; /divin/ ; /ancêtres/ ; /immatériel/ ; /ciel/ ; /liberté/
	<b>Contenu 2</b> (thème de l'abstrait)	<b>mort</b> : /fugacité/ ; /transition/ ; /fatalité/ ; /mortel/ ;	<b>vie</b> : /éternité/ ; /perpétuité/ ; /providence/ ; /immortel/ ;
	<b>Contenu 3</b> (thymique)	<b>Dysphorie</b>	<b>euphorie</b>



A. Le cavalier, l'aigle au cou blanc métamorphosé. B. L'aigle au cou blanc en plein vol

Le film *Yeelen* (1987) présente également ce phénomène mystique relatif au pouvoir de dédoublement des principaux protagonistes (Soma Diarra et son fils Nianankoro), à travers un duel digne de sorciers. Le seul moment où le père et son fils Nianankoro seront face à face, ce dernier lui demande d'assumer d'abord sa paternité, de lui expliquer les raisons de cette haine à son égard. Il doit lui dire ce qui lui vaut d'être traqué comme un fauve, toute sa vie. En jeune bambara initié, Nianankoro dit ne pas craindre la mort, mais qu'il a plutôt besoin de se préparer à mourir dignement. Le Bambara, dit-il, a toujours un couteau attaché à sa ceinture, à cet effet. La première phase de cette confrontation mystique est révélée à travers la capacité de se métamorphoser de chacun des sujets en opposition. Soma apparaît sous la silhouette d'un taureau noir s'avançant nonchalamment vers le centre de l'arène, tandis que le jeune Nianankoro, aussi aguerri que son père (*le père étant le manche et le fils, la lame du même couteau*, clame Soma) se transforme en un géant taureau rouge qui rejoint l'arène en courant, comme le montre un travelling au rythme accéléré de la caméra. Il veut en découdre sans tarder avec son ennemi. La deuxième étape est marquée par le passage à un autre niveau de mimésis, c'est-à-dire qu'au visage de Soma se superpose celui d'un vieil éléphant et à celui de son fils se substitue la face d'un lion adulte à la crinière imposante. L'on assiste alors à une *ré-symbolisation*

qui passe du trait /domestique/ au trait /sauvage/, ce qui rapproche la compréhension de cette séquence à l'idée du /pouvoir surnaturel/ ou à l'esprit du /génie/ de la brousse.



*Soma métamorphosé en éléphant.*



*Nianankoro métamorphosé en lion.*

#### 4. Les enjeux identitaires et idéologiques

Globalement, les cinémas africains sont nés dans un contexte de décolonisation de l'Afrique. Et dans cet élan, les réalisateurs africains ont gardé le réflexe d'apporter dans leurs récits des traits caractéristiques de la tradition africaine en vue de permettre de garantir à ces objets d'art leur identité. C'est aussi l'une des raisons qui justifient le recours aux formes de vie, niveau d'immanence supérieur en sémiotique pour répondre à cette préoccupation. En effet, les formes de vie, peuvent être définies comme « des ensembles signifiants composites et cohérents qui sont les constituants immédiats des cultures. Les formes de vie sont elles-mêmes composées de textes, de signes, d'objets et de pratiques ; elles portent des valeurs et des principes directeurs. Elles disent et déterminent le sens de la vie que nous menons et des conduites que nous adoptons ; elles nous procurent des identités et des raisons d'exister et d'agir en ce monde » (Fontanille, 2015 : 22). De ce point de vue, Idrissa Ouédraogo et bien d'autres réalisateurs africains comme, Souleymane Cissé dans *Yeelen* (1987), Cheick Omar Sissoko dans *Guimba, un tyran, une époque* (1994), Dani Kouyaté dans *Keïta ! L'héritage du griot* (1996), Fadika Kramo Lanciné dans *Djeli* (1981), pour ne citer que ceux-là, procèdent à une forme d'endogénéisation du récit filmique africain afin de lui conférer son originalité, son authenticité réfractée à travers la construction sémique altérité//identité. Ce qui débouche, d'une part sur une forme de revendication identitaire et qui consacre ainsi un *contre-discours* face au discours méprisant et infantilisant de l'homme noir, longtemps servi dans les littératures et cinémas au service de la propagande colonialiste. D'autre part, cela traduit une résilience dans la défense des valeurs et aspects de la civilisation africaine dans un contexte d'hégémonie des cultures occidentales consolidées par les nouveaux médias, facteurs et artisans d'une mondialisation sauvage. En effet, « le cinéma d'inspiration coloniale et ethnographique dont la visée sémiotique n'était autre que l'aliénation et l'assujettissement de l'homme noir consistait en une sorte de déterritorialisation de l'Africain de ses valeurs culturelles, des repères de son identité, et de son rapport au monde » (Ouoro, 2011 : 51). Il en va ainsi à propos de la religion, car « après avoir conquis l'espace social et culturel des indigènes, les nouveaux maîtres se sont servis de leur religion comme un outil de propagande, de domination et

d'acculturation qui se traduit par une dépossession de l'espace vital et de la liberté des peuples défaits » (Cissé, 2022 a : 219). D'où le recours à la religion traditionnelle dans ces œuvres comme une forme de résistance, comme un acte symbolique de décolonisation des esprits et des savoirs en Afrique.

Du point de vue idéologique, ce recours au mystique et aux différentes formes du sacré traduit, à n'en plus douter, un appel au retour ou à la réappropriation des savoirs endogènes dans la vie et dans l'éducation des masses. Il est donc question de la décolonisation du savoir et des esprits pour implémenter un modèle d'éducation assorti de contenus appropriés pour l'atteinte des objectifs escomptés (Cissé, 2022 b). Cette émancipation mentale s'impose, d'autant plus que, dans le contexte colonial de l'Afrique, « l'univers mental des Autochtones a également été dominé par un modèle d'éducation qui visait l'assimilation et prônait l'universalisme (...) Le système d'éducation a servi, lui aussi, d'outil d'oppression dérobant "l'Autre" de sa culture, de ses savoirs et de sa langue » (Kermoal, 2018 : 652). Aussi, la forte mobilisation des schèmes *nature/culture*, axe transversal au cœur de ces œuvres, confirme-t-elle davantage la sacralité de la nature, un aspect immanent aux cultures africaines. Enfin, les réalisateurs africains procèdent de l'encensement d'une forme d'éducation enracinée dans les valeurs africaines à travers leurs œuvres, un modèle qui incorpore des principes et idéaux de la civilisation africaine pour devenir ce que Joseph Ki-Zerbo appelle « [une] éducation génératrice d'attitudes, de comportements, mais surtout d'une conscience d'être. (...) Il n'y a pas de vie sociale sans valeurs sous-jacentes, généralement inculquées par l'éducation au sens large du terme » (1990 : 144). Ils y activent aussi des logiciens d'une « éducation politique responsable », en mettant l'accent sur les schèmes *civisme/anticivisme*. L'accès au pouvoir dans ces sociétés se fait dans des règles d'une orthodoxie politique, dans le respect des principes chers aux gardiens de la tradition, et dans le respect de la volonté des dieux, toujours associés à la vie politique et sociale. C'est du moins, ce que constate Yves Dakouo à propos de l'organisation politique de la société moaga présentée dans le film *La Colère des dieux*, lorsqu'il écrit :

Certes, il ne s'agit pas d'un scrutin universel (...), mais le peuple est représenté par les Sages d'une trentaine de membres environ. Ceux-ci ont la lourde responsabilité de choisir le futur candidat au regard des valeurs morales intrinsèques du candidat et sa capacité à défendre les frontières du royaume, voire à les étendre, sa capacité à maintenir la cohésion entre tous les groupes culturels qui le composent, sa capacité à conduire une politique d'épanouissement des populations. Mais ce choix humain est soumis à l'appréciation des dieux à travers les séances de divination : leur point de vue est irrévocable met fin au processus de désignation du roi » (Dakouo, 2020 : 323).

## Conclusion

Les conflits naissent au sein des familles avant de se déporter sur l'échiquier politique. Ces crises sont également liées à des formes de transgressions, notamment celles qui touchent aux lois sacrées et qui irritent les dieux en fin de compte. Mais les messages envoyés par les esprits ou par la nature ne sont pas toujours perçus par les sujets non-initiés ( $R_1$  et  $R_2$ ), et la réparation ne va pas sans activer des programmes de rituel sacrificiel, allant

du plus anodin au plus tragique. D'où la dimension mystique de ces récits filmiques d'Afrique noire francophone. Cette tendance à la mysticisation traduit l'engagement de ces réalisateurs dans la conscientisation des masses : le retour aux valeurs endogènes pour un développement réel et durable. L'analyse des schèmes nature/culture s'est révélée pertinente à propos de l'exégèse de ces œuvres frappées du sceau de mysticisme, d'ésotérisme et d'hermétisme. Ces cinéastes africains ont réussi à faire de leurs œuvres un véritable outil de désaliénation mentale et de décolonisation du savoir, et ce, en réponse à la douloureuse période de "*domestication*" dont la l'Afrique a été l'objet.

Ce recours aux pratiques mystiques passe enfin pour une métaphore de « [I]'indigénisation de ces productions artistiques afin de leur donner le visage de ceux à qui elles s'adressent prioritairement. Ainsi, tant du point de vue thématique qu'esthétique, la production artistique est devenue le lieu d'une épiphanie » (Paré, 2000 : 46). Le riche gisement culturel africain autorise cette transposition de textes et genres oraux (*mythes, légendes*) au médium cinématographique, dans un esprit de réinvention, à travers un langage plutôt plurivoque (sonore et visuel). Ce médium est en phase avec les besoins pédagogiques et les préoccupations, de plus en plus accrues de l'Afrique. Elle devra affronter l'écrasante mondialisation imposée à tous, en défendant/vendant sa culture, pour garantir son existence et envisager son développement endogène avec sérénité.

### **Corpus de films africains exploités**

Cissé, S. (1987). *Yeelen* Film, long métrage, 106 min. Mali : Les Films Cissé.

Ouédraogo, I. (1989). *Yaaba*. Burkina Faso : Les Films de la Plaine / Les Films du Défi / Télévision Suisse-Romande.

Sissoko, C. O. (1994). *Guimba, un tyran, une époque*. Film, long métrage 93 min. Mali : Les Films Cissé.

Ouédraogo, I. (2003). *La Colère des dieux*. Film, long métrage 95 min. Burkina Faso : Les Films de la Plaine.

### **Corpus de films africains cités**

Kouyaté, D. (1996). *Keïta ! L'héritage du griot*. Film, long métrage 94 min. Burkina Faso : Les Films du Griot.

Fadika, K. L. (1981). *Djeli*. Film 90 min. Côte d'Ivoire : Office National du Cinéma de Côte d'Ivoire (ONACI).

### **Références bibliographiques**

Barthes, R. (1964). Éléments de sémiologie. *Communications*. (4), 91-135.

Chevalier, J. & Gheerbrant, A. (1982). *Dictionnaire des symboles : Mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*. Paris : Robert Laffont & Éditions Jupiter.

Cissé, M. H. (2022a). La figure du religieux dans le cinéma africain. *Revue DELLA/Afrique*, I(4), 204-221.

- Cissé, M. H. (2022b). Le cinéma et l'audiovisuel africains comme outils et stratégies de décolonisation du savoir et des esprits. *Akofena, I* (Spécial 9), 191-206.
- Dakouo, Y. (2003). « Le statut sémiotique du rite sacrificiel ». in N. Nikiema & S. Salo (Éds.), *Cahier du Centre d'étude et de recherche en Lettres, Sciences humaines et Sociales (CERLESHS) : Mélanges en l'honneur des Professeurs Bakary Coulibaly et Hyacinthe Sandwidi à l'occasion de leur départ à la retraite*. Ouagadougou : P.U.O. 15-28.
- Dakouo, Y. (2009). La communication mystique dans *Au gré du destin* de Ansomwin Ignace Hien. *Cahier du Centre d'étude et de recherche en Lettres, Sciences humaines et Sociales (CERLESHS)*, 24(33), 185-202.
- Dakouo, Y. (2017). Littérature et pratiques rituelles : le statut sémiotique des signes mystiques. *Présence Francophone : Revue internationale de langue et de littérature*, 89(1), 123-145.
- Dakouo, Y. (2020). L'éthique narrative dans *La Colère des dieux* d'Idrissa Ouédraogo. Dans J. T. Ouoro & V. Palm/Sanou (Éds.), *Actes du colloque international en hommage au cinéaste burkinabè Idrissa Ouédraogo : L'homme et ses œuvres*. Ouagadougou : Ceprodiv. 319-328.
- Delaporte, Y. (1980). Le signe vestimentaire. *L'Homme*, 20(3). 109-142.
- Fontanille, J. (2015a). Formes de vie : des jeux de langage à la phénoménologie des cultures. *Metodo. International Studies in Phenomenology and Philosophy*, 3(1). 21-40.
- Fontanille, J. (2015b). *Immanence et pertinence sémiotiques : des textes aux pratiques* [Document en ligne]. Université de Limoges. [https://www.unilim.fr/pages\\_perso/textes-pdf](https://www.unilim.fr/pages_perso/textes-pdf)
- Fontanille, J. (2015c). La sémiotique face aux grands défis sociétaux du XXI<sup>e</sup> siècle. *Actes Sémiotiques*, (118). <http://epublications.unilim.fr/revues/as/5320>
- Gadou, D. M. (2001). La préservation de la biodiversité : les réponses de la tradition religieuse africaine. *The African Anthropologist*. 8(2). 178-199.
- Gardies, A. (1987). Les enjeux esthétiques de la parole. Dans *Regards sur le cinéma négro-africain*. Bruxelles : OCIC. 38-47.
- Greimas, A. J. (1986). *Sémantique structurale*. Paris : Presses Universitaires de France.
- Greimas, A. J. & Courtés, J. (1979). *Sémiotique : Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*. Tome I. Paris : Hachette.
- Greimas, A. J. (1966). Éléments pour une théorie de l'interprétation du récit mythique. *Communications*. 8. 28-59.
- Kermoal, N. (2018). Le rôle des universités canadiennes dans la décolonisation des savoirs. *ACME : An International Journal for Critical Geographies*, 17(3). 651-670.
- Ki-Zerbo, J. (1990). *Éduquer ou périr*. Paris : UNESCO.
- Millogo, L. (1995). Discours des masques et problématique de l'environnement. *Cahiers du CERLESHS*, (12). 189-221.
- Millogo, L. (2007). Le langage des masques burkinabè : un discours ésotérique ? *Tydskrif vir Letterkunde*, 44(1). 322-331.
- Ouoro, T. J. (2011). *Poétique des cinémas d'Afrique noire francophone*. Ouagadougou : P.U.O.

- Ouoro, T. J. (2020). La cinémacité : une modalité d'analyse de l'articulation de la signification-sens dans les films africains. *Rescilac, Revue pluridisciplinaire*. 12(1). 265-280.
- Paré, J. (2000). *Keïta ! L'héritage du griot : l'esthétique de la parole au service de l'image*. *Cinémas : Revue d'études cinématographiques*. 11(1). 45-59.
- Paré, J. (2021). La sémiotique : un moyen de construire le sens et de bâtir les sociétés. Dans J. Paré & M. L. Ouédraogo (Éds.). *Construire le sens, bâtir les sociétés : Itinéraires sémiotiques* (pp. 17-24). Paris : Connaissances et Savoirs.
- Rastier, F. (1972). Systématique des isotopies. in A. J. Greimas (dir.). *Essais de sémiotique*. Paris : Larousse. 80-108.
- Rastier, F. (1987). *Sémantique interprétative*. Paris : Presses Universitaires de France.

# CINÉMA ET PRATIQUES MYSTIQUES : TYPOLOGIE ET ENJEUX SÉMIOTIQUES DES COSTUMES SACRÉS

Fidèle TIAMASSA

Université Joseph KI-ZERBO

fideletiamassa@gmail.com

## Résumé

Les films s'offrent généralement comme le lieu de manifestation de plusieurs formes de vie. Comme dans la littérature, l'on y rencontre des pratiques sociales, rituelles ou mystiques. Le costume est fortement tributaire de ces formes de vie. En effet, le costume dans les films africains en général est montré comme un objet « sacré » et mystique. La part essentielle de cette sacralité du costume s'observe à travers les figures du dozo ou du chasseur traditionnel, du prêtre, du féticheur ou du guérisseur. Cette réflexion s'est ainsi intéressée au costume sacré dans le cinéma burkinabè et postule le costume mystémique comme point d'ancrage de l'étude du fait qu'il rend particulièrement compte du sacré et du mystique. Un costume mystémique est la plus petite unité significative du costume porteuse du sacré et du mystique à travers les costumes sacrés recréés au cinéma. L'étude faite sur cinq films burkinabè au moyen de la théorie de l'herméneutique de l'hybridité a permis d'aboutir à une typologisation et une caractérisation des costumes sacrés puis à l'exégèse de leur recréation dans les films burkinabè. L'objectif de la réflexion est d'appréhender les enjeux sémiotiques de l'actualisation du costume sacré dans ces films.

**Mots-clés :** Herméneutique de l'hybridité, enjeux sémiotique, costume, système, cinéma burkinabè

## Abstract

Films generally present themselves as a space for the manifestation of various forms of life. As in literature, they feature social, ritual, and mystical practices. Costume is heavily influenced by these forms of life. Indeed, in African films in general, costume is portrayed as a "sacred" and mystical object. The essential aspect of this sacredness of costume is observed through the figures of the dozo (traditional hunter), the priest, the fetish priest, or the healer. This study thus focuses on sacred costume in Burkinabè cinema and posits the mystical costume as the focal point of the research, given its particular emphasis on the sacred and the mystical. A mystical costume is the smallest significant unit of clothing that carries the sacred and the mystical through sacred costumes recreated in cinema. A study of five Burkinabè films, using the theory of the hermeneutics of hybridity, led to a typology and characterization of sacred costumes, followed by an exegesis of their recreation in Burkinabè films. The aim of this analysis is to understand the semiotic implications of the actualization of sacred costume in these films.

**Keywords:** Hermeneutics of hybridity, semiotic issues, costume, system, Burkinabè cinema

## Introduction

Le sacré, le mystère et le rituel sont des formes de vie manifestement récurrentes dans les œuvres d'art tels la littérature, le théâtre, le cinéma, les clips vidéo. Elles s'y présentent sous plusieurs formes. Soit en tant que phénomène abstrait saisissable ou non par l'esprit humain, ou encore sous la forme d'objet concret perceptible et décodable par des personnages initiés dans ces sociétés fictives.

Ces catégories de formes de vies entretiennent des relations hiérarchiques dans les œuvres littéraires. Dakouo dans ses travaux sur la problématique du texte rituel (Dakouo, 2015), parvient à la conclusion que « le mystère » est l'une des conditions du déclenchement du programme rituel. De son analyse, il ressort que le mystère se présente comme une énigme dont la résolution nécessite l'intervention d'un actant cognitif, le

mystagogue, qui relève de la catégorie générique des maîtres du rituel. Le mystère donne alors existence au rituel.

Pour mieux comprendre la manifestation des phénomènes sacrés et mystiques dans d'autres espaces artistiques, nous choisissons le champ cinématographique pour y mener la réflexion. En tant qu'image, l'œuvre cinématographique pourraient donner de mieux voir, au-delà de l'imaginaire littéraire, la monstration du sacré et du mystère.

Au cinéma, les formes de vie tributaires des signes sacrés et mystiques, se présentent sous plusieurs formes et dans plusieurs éléments de langage cinématographique dont le costume dans les films. Le costume dans les films africains en général est montré comme un objet « sacré » et mystique. La part essentielle de cette sacralité du costume s'observe à travers les figures du dozo ou du chasseur traditionnel, du prêtre, du féticheur ou du guérisseur. Ces figures du sacré dans les sociétés africaines endossent toujours dans le cadre de leurs activités coutumières ou traditionnelles des costumes qui font montre des éléments du sacré ou du mystique.

Cette réflexion s'intéresse au costume sacré dans le cinéma burkinabè et postule le costume mystémique comme point d'ancrage. Un costume mystémique est la plus petite unité de signification du costume considérée comme un signe mystique des costumes sacrés recréés au cinéma. L'étude part du principe que des pratiques mystiques ou rituelles s'incrustent au cinéma à partir de la costumisation. L'on se pose alors la question de savoir quels sont la typologie et les caractéristiques des costumes sacrés. Autrement dit, quels sont les types de costumes qui portent des costumes mystémiques ? Quelle exégèse se dégage-t-elle de la recréation des costumes sacrés dans les films burkinabè ? Certainement, les costumes sacrés au cinéma burkinabè ont une typologie et des caractéristiques porteuses de signification. L'objectif de cette étude est d'aboutir à une classification des costumes sacrés et appréhender les enjeux sémiotiques de leur recréation au cinéma en partant de la théorie de l'herméneutique de l'hybridité.

## I. Approche conceptuelle et théorique

### I.I. Concept

Pour inscrire le costume sacré dans une réflexion scientifique, une approche définitoire de concepts clés suivants est nécessaire : le costume, le sacré, le mystère ou le signe mystique et le rituel. Cette démarche a l'avantage de la précision dans l'usage des notions spécifiques à l'étude.

#### - Le costume au cinéma

Le costume est une matière d'expression cinématographique non-spécifique parmi d'autres. Il est symbiotiquement lié aux acteurs, à l'image, à la scène. Il occupe une place de choix dans le cinéma et constitue un élément représentatif clé du temps, mais aussi de l'espace. Sa création au cinéma contribue à l'élaboration de la signification du cinéma. « Son rôle est de mettre en valeur les gestes et attitudes des personnages par harmonie ou par contraste », (Ouoro, 2009 : 80). Comme le décor, le costume est utilisé pour un besoin de réalisme. Mieux, le costume dénote du statut des acteurs, de leur groupe social. Il parle à la place du personnage. Le costume dans l'art cinématographique est aussi une création

d'accessoires de revêtement. La notion de costume au cinéma transcende la conception profane du costume ou du vêtement dans la vie réelle d'une manière générale.

- **La notion du sacré**

Le sacré se conçoit comme un objet ou un phénomène ou une pratique frappée d'interdiction et réservée à des personnes, des espaces ou même des temps spécifiques et précis. Il revêt un caractère religieux et divin et inspire par ricochet la crainte. Pour Khalla (2004) le sacré ne peut être ni touché ni approché sous aucun prétexte par un profane, mais par des initiés. Mircea (1965) pense que le sacré est saturé d'un être surnaturel et équivaut par conséquent à la puissance. Le sacré est « un objet quelconque [qui] devient autre chose, sans cesser d'être lui-même, car il continue de participer à son milieu cosmique environnant », (p. 18). Autrement, un objet sacré peut être considéré sous deux angles différents : naturel et surnaturel.

Lamizet (2011 : 48), en développant la sémiotique du sacré, considère de prime abord le sacré comme une expression identitaire qui repose sur une sublimation. Pour lui, le sacré se fonde sur la reconnaissance d'une entité (divinité, institution, figure mythologique) comme supérieure aux identités ordinaires de la vie sociale et devant faire l'objet d'une forme de culte, d'un rituel. De cette définition se dégagent deux instances : celle ordinaire ou réelle ou symboliques et celle imaginaire ou irréalité. La première instance prend en compte les espaces et temps ordinaires de la sociabilité qui « mettent en jeu des acteurs symboliquement semblables les uns aux autres, appartenant à une société humaine ». La seconde instance est le champ du sacré qui met en jeu « une confrontation entre les acteurs sociaux et des acteurs ou des figures appartenant à un espace et à un temps imaginaire, qui désignent une idéalisation de l'espace et du temps et des figures qui font, ainsi, l'objet d'une reconnaissance comme sacrée ». La notion du sacré institue ainsi, en s'en distinguant, la médiation politique de l'instance symbolique et de l'instance imaginaire qu'il articule au pouvoir de l'institution et de la loi. Les lois sacrées échappent ainsi aux institutions de l'espace politique du point de vue de Lamizet (2011 : 49).

- **Le signe mystique et le rituel**

Dakouo (2017) désigne le signe mystique comme un signifiant sans signifié, le signifiant étant le point d'ancrage du mystère. Le signe mystique « par sa face sensible, relève toujours de la perception, selon les voies sensorielles sollicitées pour la transmission (vue, ouïe, odorat, toucher, goût) », (p. 3). Il est « un code social et transcendantal que l'on peut apprendre à maîtriser plus ou moins » (p. 4), à l'image des instances symbolique et imaginaire pour le concept du sacré.

Le mystère et le sacré semblent être régis par les mêmes déterminants de divinités. Cependant, en partant de leur définition, le sacré est l'englobant du mystère du fait qu'il est une entité, une instance, un espace imaginaire, contrairement au mystère qui est un signe. Tous les objets, les faits ou les phénomènes sacrés contiennent des signes mystiques ou des mystères/mystèmes. Pour Dakouo (2017) d'ailleurs, « le mystère est l'une des conditions de déclenchement du programme rituel » (p. 1). Autrement dit, le rituel est lié au mystère qui est lui-même englobé du sacré.

Ces clarifications faites du concept du sacré, du mystère et du rituel seront utiles dans la suite de l'étude et serviront de référence à chaque niveau de la réflexion.

## **I.2. La théorie de l'herméneutique de l'hybridité**

La réflexion sur le costume sacré au cinéma est un exercice d'exégèse. Pour donc atteindre des résultats concluants, nous bâtissons notre fondement théorique sur l'herméneutique de l'hybridité. L'herméneutique de l'hybridité selon Joseph Paré (1997) est la science de l'exégèse, de l'interprétation qui établit une passerelle entre esthétique et pragmatique, entre interprétation et évaluation. Elle vise à démontrer que l'homme est le produit de plusieurs cultures, donc hybride. L'herméneutique de l'hybridité approche l'homme, les faits et les objets en faisant appel au passé ou à l'inconnu dans le présent ou le connu afin de mieux les comprendre. Dans ce sens, elle est un dépassement de la sémiotique tout en restant le lieu de l'interprétation comme celle-ci. De l'avis du théoricien lui-même, l'objet esthétique constitue le lieu de dévoilement du sujet, des enjeux idéologiques et axiologiques que comporte son discours. Autrement, l'œuvre d'art est le moyen par lequel l'artiste se dévoile, dévoile aussi les autres, et dévoile par le narratif de sa création des enjeux idéologiques et axiologiques porteurs des sociétés. Il s'agira alors par cette étude de faire une exégèse du costume sacré dans le cinéma national.

## **2. Corpus et méthodologie**

### **2.1. Corpus d'analyse**

#### **- Wend-Kuuni et Buud Yam (1982 et 1997, Gaston Kaboré)**

Réalisés en 1982 et 1997s, le récit de ces films se situe dans un contexte précolonial. Une époque où l'Afrique était encore vierge de toute occupation étrangère, « l'époque où le Blanc n'avait pas encore foulé le sol des Mossés », raconte-t-on dans le film. Ce film nous relate l'histoire d'un mystérieux orphelin dont le père était un dozo. Il est trouvé à moitié mort en brousse par un colporteur après que sa mère et lui aient été chassés de leur village natal. Son aphasie le rend opaque. Recueilli par une famille d'une autre tribu qui le nomme Wend-Kuuni, l'orphelin va retrouver asile, foyer et affection. Devenu adulte, Wend-Kuuni va à la recherche de sa sœur adoptive Pugnheere qui était atteinte d'un mal mystérieux que seul le guérisseur à la tisane de lion pouvait guérir. Ces deux films, rendus sous la forme d'un conte du terroir moaga, portent en eux les traces d'une société antique guidée par une structuration particulière, avec des racines culturelles solides.

#### **- Sia, le rêve du python**

Les sept prêtres annoncent à la cour que Sia est désignée par les oracles pour être sacrifiée au python. Sia apprend la nouvelle et s'enfuit pour se cacher chez le fou Kerfa. Kaya Manga, le roi, charge les soldats à la retrouver au prix de la vie humaine. Sia est retrouvée, mais son fiancé Mamadi s'oppose et annonce au chef des armées, son oncle qu'il tuera le python afin de sauver Sia. Les deux sont accusés par les prêtres de préparer un coup d'État. Ils s'enfuient de la ville avec des soldats fidèles, tuent les prêtres et sauve la vie de Sia, s'emparent du pouvoir. Mamadi porte les habits de la royauté et Sia ceux de la reine. Cependant, Sia est traumatisée parce qu'elle a été violée par les sept prêtres. Elle devient folle et erre dans les rues de Koumbi.

- **Tasuma le feu (2003, Daniel Kolo Sanou)**

Tasuma le feu traite de la question des anciens combattants. Sogo est un vétéran brave et féroce au combat qui ne craignait rien ni personne, même la hiérarchie. Cela lui a valu le surnom de Tasuma (le feu). Rentré au pays natal après la Deuxième Guerre et celle d'Indochine, Sogo aura des difficultés pour percevoir sa pension. Pourtant, généreux qu'il est, il avait promis aux femmes de son village un moulin à essence sur la base de sa solde. Après plusieurs années sans pension, Sogo, l'anticonformiste et pacifiste se révolte et il est envoyé en prison. C'est sans compter avec la détermination des femmes de son village qui voient en lui leur soutien. Elles se sont mobilisées pour la libération de Sogo.

- **Siraba (Issa Traoré de Brahim)**

Une route doit traverser le village de Wouroubonon mais doit traverser la forêt sacrée. Les villageois s'opposent. Alors un bras de fer s'engage entre eux et le gouverneur qui tient à se venger de ce village dont un des fils aurait tué son fils unique. Il propose une grande somme au chef de chantier qui oblige les autres à entrer dans la forêt sacrée avec les machines. Les villageois se révoltent et un ouvrier est tué. Le gouverneur envoya ensuite des forces de l'ordre qui interpellèrent le chef et le prêtre. Le gouverneur engage enfin le général Foromto qui lance une bombe sur Djinaba, le fétiche. La destruction de Djinaba entraînant la mort de tous les initiés du village même ceux qui étaient emprisonnés en ville ; et le village se vida pour une autre destination.

- **Roméo et Julie (2011, Aboubacar Diallo)**

Deux jeunes citadins décident de se marier selon les coutumes de leurs sociétés. Leurs fiançailles sont programmées. Pendant la cérémonie, les anciens découvrent après les présentations de leurs familles d'origine qu'il existe un interdit qui empêche leur union. Il y a très longtemps, une femme de la lignée de Roméo avait frappé à mort un enfant de la lignée de Julie. Pour matérialiser à vie cet acte ignoble, toute possibilité d'union a été interdite entre les deux familles. Informés, les deux amoureux sont dépités. Roméo se suicide et Julie est renvoyée chez son oncle Matao le temps de retrouver ses esprits. Matao étant un prêtre traditionnel, il ramène Julie dans le temps, un siècle en arrière, afin d'empêcher le mal d'arriver et annuler l'interdit pour désormais permettre son mariage avec Roméo. Ce qui fut fait par le pouvoir de la magie de Matao et son ami Talato.

- **Soleils (2013 Dani Kouyaté et Olivier Delahaye)**

Soleils est une critique de la littérature produite sur l'histoire africaine, surtout pendant la période coloniale. Dokamissa est une jeune fille frappée d'amnésie et un vieil homme est chargé de la guérir. Pour y arriver, il entreprend un voyage curatif avec elle dans différentes villes d'Afrique et du monde à des époques différentes. Pendant ce voyage, ils feront la rencontre de plusieurs personnalités, politiques et historiques, savants ou non, qui ont marqué l'histoire de l'Afrique positivement ou négativement : c'est un rappel historique dont la visée est de guérir Dokamissa. À la fin du voyage, elle qui ignorait ou n'arrivait pas à se rappeler l'histoire de l'Afrique est totalement guérie et redevenue consciente d'elle-même et de son histoire. Elle se retrouve, puisqu'elle était perdue.

## 2.2. Méthodologie

Cette réflexion, sous l'égide de la théorie de l'herméneutique de l'hybridité sera conduite selon la méthodologie qui sied à la démarche de celle-ci. L'approche se veut, d'une façon générale, contextuelle, ontologique et interprétative. Elle fonctionne par l'observation, l'analyse et l'interprétation des éléments textuelles ou des images en étude. La lecture herméneutique, qui consiste en un va-et-vient de l'analyste entre texte et contexte, va permettre de mettre en dialogue les pratiques traditionnelles, culturelles, cultuelles et les pratiques costumiques des sociétés fictionnalisées. Il s'agira en pratique d'identifier et de classer les costumes considérés comme des mystèmes ou des objets mystiques sur les costumes d'acteurs spécifiques afin d'aboutir à une caractérisation et une typologisation des costumes sacrés. Après cette étape suivra celle de l'interprétation qui permettra de construire une signification à partir des différents éléments mystiques à travers la costumation au cinéma burkinabè. Nous sommes ainsi dans une démarche qualitative.

## 3. Typologisation et caractérisation des costumes sacrés

L'une des fonctions du costume de cinéma est celle qui consiste à se substituer à l'acteur en lui donnant une image esthétique et éthique dans une société (Basso, 2020). Les costumes sacrés et mystiques ont ainsi cette capacité de se substituer aux divinités, aux puissances, aux forces invisibles, aux dieux, pour représenter l'interdit, la crainte, le mystère. Ils sont à la fois naturels et surnaturels par les signes mystiques qu'ils portent ; ils sont des costumes et des icônes de puissance inviolable à la fois. En tant que tels ils sont articulés aux plans syntaxique et sémantique, à l'image de la structure du signe, le signifié et le signifiant. Dans ses travaux sur les pratiques rituelles dans la littérature, Dakouo (2017) aboutit justement à une typologie du signe mystique, encore considéré comme mystème, à partir de la composante sémantique comme critère principal de caractérisation. Il précise la démarche qui a permis d'y arriver :

La typologisation et la caractérisation consistent ici à déterminer les unités constitutives du paradigme « mystème » tel qu'il peut être construit à partir du corpus littéraire. Le critère principal repose sur la composante sémantique du mystème, c'est-à-dire sur son contenu figuratif, thématique et axiologique. L'objectif n'est donc pas de décrire le principe hiérarchique qui existerait entre les signes du mystère, mais plutôt de déterminer la corrélation qui existe entre eux. Cette première esquisse typologique révèle l'existence de deux types de signes mystiques : les mystèmes figuratifs et les mystèmes oniriques, (Dakouo, 2017 : 8).

Dans la typologisation des costumes sacrés, les mystèmes figuratifs seront le fondement catégoriel. Ce choix repose sur un postulat épistémologique selon lequel le figuratif est « tout ce qui peut être directement rapporté à l'un des cinq sens traditionnels : la vue, l'ouïe, l'odorat, le goût et le toucher ; bref tout ce qui relève de la perception du monde extérieur » (Courtés, 1991 : 163). Autrement dit, on parle de figuratif lorsque le signifié d'un système de représentation a un correspondant au niveau du signifiant du monde naturel, c'est-à-dire quand les figures du contenu correspondent aux figures du plan de l'expression du monde naturel, (Dakouo, 2017). Les costumes sacrés au cinéma sont des mystèmes figuratifs du fait qu'ils se rapportent aux cinq sens traditionnels. Mieux, ce sont des mystèmes figuratifs iconiques, car ils sont concrets et non abstraits.

Dans cet article, il est question d'établir une typologie non exhaustive des costumes sacrés à partir de ce corpus de sept films burkinabè qui mettent en exergue des pratiques coutumières et animistes traditionnelles.

La sacralité du costume au cinéma réside dans le statut et le rôle du porteur, le temps et l'espace du port et les événements qui encadrent son port. Ces événements sont en général des rituels pendant lesquels le port du costume sacré est un signe de gratification ou de consécration, (Dao & Yaméogo, 2022). Ces costumes portent en général des signes mystiques ou mystèmes spécifiques qui les distinguent des costumes simples, considérés dans ce contexte comme des costumes non sacrés. Il existe quatre sous-catégories de costumes sacrés endossés par des groupes sociaux spécifiques : le *dozo*, le guérisseur, le prêtre et le masque. Dans chaque sous-catégorie, le costume se diffère par des mystèmes qui lui sont spécifiques. Ces sous-catégories de costumes sacrés peuvent être organisées en deux grands groupes typologiques : les costumes sacrés-mystiques ordinaires et les costumes-masques.

### **3.1. Les costumes sacrés ordinaires**

Les costumes sacrés ordinaires sont des costumes endossés par des humains connus ou non dans la société. Ils sont sacrés pour des circonstances de rituels et endossés par des initiés qui sont des acteurs de la société connus de tous de par leur statut et leur rôle sociaux. Ces types de costumes, comme tous les objets sacrés utilisés par l'homme, peuvent être désacralisés afin d'être réutilisés dans d'autres espaces et d'autres événements non rituels. Cette typologie de costume est endossée par les *dozos*, les prêtres traditionnels et les guérisseurs dans les films burkinabè. Les costumes sacrés de ce groupe typologique sont des tissus traditionnels en coton biologique filé et tissé ou souvent en cuir. Il s'agit en général d'un costume en bogolan et en Faso Dan Fani, composé d'un pantalon et d'une tunique ample, longue ou moyenne à décolleté, accompagné d'un bonnet ou d'un chapeau recouvrant la tête. Ces tissus se distinguent par des objets mystiques qui sont des accessoires de costumes, encore appelé *costème* dans le contexte de cette réflexion. Ces *costèmes* sont entre autres des cauris, des miroirs, des bracelets, des bagues, des colliers. Ils figurent sur les costumes sacrés ou sur le corps des *dozos* pour renforcer leur sacralité. Ces *costèmes* sont en général faits de cuir, d'os, et d'objets sculptés et de bien d'autres matériaux de base.

Pour Dao & Yaméogo (2022) le costume du dozo est composé d'une chemise et d'un pantalon confectionné avec un tissu de coton tissé, le plus souvent, à la main. Il est ensuite décoré d'amulettes de protections. Le dozo est un initié à la chasse, un maître de la brousse et de la nature. La sacralisation de son costume a pour objectif de le protéger des dangers de la brousse qui constitue son espace de prédilection. La brousse est inconnue et étrangère à l'homme. Le costume sacré lui sert alors de moyen surnaturel de survivance dans cet espace hostile de par sa nature. L'un des costèmes qui assurent cette protection est le miroir. De par sa symbolique, le miroir donne au dozo d'avoir de l'avance sur son environnement naturel et surnaturel. C'est la symbolique du troisième œil, d'une vision lointaine et profonde. La brousse est un espace hétérotopique, antithétique à l'espace topique, considéré comme celui du village, donc de la sécurité humaine garantie, (Ouédraogo, 2017). En d'autres termes, l'espace hétérotopique, celui de la brousse est un espace d'insécurité. Pour assurer la sécurité du dozo, un costume sacré lui est donné après ses rites d'initiation. Les films *Soleils* et *Sia, le rêve du python* montrent le costume de dozo.



Photo n° 1 : Chef dozo dans *Soleils* (95'35)



Photo n° 2 : Guérisseur dans *Buud Yam* (60'55)

Les costumes de guérisseurs sont aussi sacrés de par le statut et le rôle de leur porteur. Très souvent ce sont des archétypes de costumes cousus et fermés ou ouvert, composés d'une ou de plusieurs pièces de vêtements. Cet archétype s'accommode d'un pantalon ou d'une culotte. On peut voir un modèle endossé par le guérisseur de Pughneere dans *Buud Yam*. Une blouse ample faite à base de cotonnade avec de larges manches (un quart ou demi-manche) qui dépasse la taille du porteur. La tunique endossée par le guérisseur est terne, une couleur proche de celle de la terre du Burkina Faso. Au-delà de rendre compte de la technique traditionnelle de teinture des tissus, cette couleur représente la discrétion du guérisseur africain et son recourt permanent aux ressources endogènes dans toutes ses activités, même les plus insignifiantes. Malgré cet effacement qui lui est conféré par l'habit, le détenteur de la tisane de lion est reconnu dès son entrée dans la concession paternelle de Pughneere.

Les costumes des prêtres traditionnels africains sont des boubous, amples et longs, descendant jusqu'au chevilles et prolongés souvent du cou à la tête par un chapeau couvrant leurs têtes et leurs visages. Cet archétype de costume permet de cacher entièrement l'identité

humaine des porteurs et leur offre une prestance de divinité, (Dao & Yaméogo, 2022), donc de mystère total, car inaccessible à la raison humaine par l'usage des cinq sens. Ces sept porteurs de ces costumes sacrés dans *Sia, le rêve du python*, sont les garants des coutumes, des rituels à Koumbi. Mais la nature réelle des rituels est inaccessible aux habitants et cela est d'ailleurs matérialisé dans ce film par des costumes noirs, la couleur du mystère. Quand ils entament leurs rites, leurs visages demeurent cachés, pour entretenir ce mystère. Le costume est ainsi un mystère. Ces vêtements peuvent être aussi constitués de bonnets et de gilets couverts de cauris sans chapeau cachant la tête et le visage. Dans un tel cas, les porteurs sont des gardiens de fétiches ou de lieux sacrés, et sont connus de tous, avec des pratiques rituelles périodiquement définies, comme dans *Siraba* et dans *Roméo et Julie*. Comme le dit Dakouo (2017), la mysticité (sacralité) d'un signe relève d'une convention collective et non individuelle. Chaque habitant consent alors à ne pas violer l'interdit provoqué par le sacré. La sacralité des costumes de prêtres est tributaire de leur rôle dans l'accomplissement des rites et dans la protection des espaces sacrés. Ces costumes ne peuvent être endossés par des non-initiés.



Photo n°3 : Prêtres dans *Sia, le rêve du python* (05'44)



Photo n°4 : Chef et Prêtre dans *Siraba*, (03'07)



Photo n°5 : Gardiens de Djinnaba dans *Sirba* (05'40)



Photo n°6 : Talato et Watao dans *Julie et Roméo*

### 3.2. Les costumes-masques

Les masques, de par leur rôle spirituel et social, les espaces et les sociétés d'appartenance, sans oublier les périodes spécifiques d'apparition, sont des divinités, des êtres sacrés. Leur identité humaine est cachée, toute chose qui leur offre cette prestance de mystère et de divin. Ils sont objet de culte. En général, les masques sont, dans certaines

cultures, des figures animales vénérées, et chez d'autres des figures humaines. Ils sont de l'espace hétérotopique. Le Moal nous l'explique par ses propos :

Les masques sont absents du village : ils ne sont pas choses du village, ils sortent de la brousse, leur lieu d'origine et leur résidence habituelle. Ils réapparaîtront après plusieurs semaines occupées à régler tous les conflits sociaux, à réparer les fautes et les transgressions incessantes, individuelles et collectives, commises par les hommes, en adressant des offrandes cérémonielles, (2008 : 49).

Autrement, les masques viennent d'un espace non connu de l'homme : l'espace du mystère. Ce sont des animaux fétiches, donc totémiques. Ils sont des intermédiaires, des médiateurs entre les ancêtres et les vivants. Pour N. Sanou (2023), le masque est médiateur entre le temporel et l'intemporel, entre le sacré et le profane.

Les costume-masques sont sacrés, symboliquement rattachés à la divinité, et se placent comme une interface entre les ancêtres et les vivants. Ils n'apparaissent qu'à des circonstances de rituels ou de cérémoniels. Mieux, les costumes-masques ne sont endossés que dans un cadre de rituel religieux. Leur actualisation est interdite à des occasions ordinaires, individuellement ou collectivement. Ce sont des costumes qu'on ne peut désacraliser pour réutilisation dans des contextes ordinaires. Comme son nom l'indique, le costume-masque est un long et grand boubou fait de fibres ou de feuilles, d'écorces, de bois sculptés, de tissu en cotonnade et de cauris, pour la décoration. Il est alors l'image des dieux de la protection, de la procréation, de l'abondance, de la santé et bien d'autres besoins que pourraient avoir les humains. Le costume-masque ici est alors un symbole de divinité, une divinité incarnée par un être à visage d'animal ou d'humain.



Photos n°7 et 8 : Les masques dans *Tasuma* (48'50 et 48'18)

#### 4. Exégèse du costume sacré

La recreation de costumes sacrés dans les films burkinabè porte sans doute des enjeux sémiotiques, au-delà de leurs fonctions cinématographiques et de leur typologie. Dans ce point, il s'agira de faire une exégèse de la création du costume sacré pour en dégager la visée d'endogénéisation du cinéma burkinabè et de sauvegarde de la culture.

#### 4.1. Visée d'endogénéisation

La visée d'endogénéisation passe par l'esthétique de la réutilisation du costume sacré au cinéma par une écranisation des formes de vie traditionnelle. En effet, par l'esthétique de la réutilisation, les costumes sacrés sortent de leur contexte premier d'existence que sont les pratiques sociales rituelles et coutumières réelles pour prendre forme dans un espace fictionnel, la fiction filmique. Cependant, leur présentation visuelle ne connaît pas un grand changement et les signes mystiques sont identifiables et reconnaissables à partir des traits caractéristiques ci-dessus décrits. Les spectateurs sont ainsi invités à faire référence à leurs réalités socio-culturelles pour l'identification et la reconnaissance à partir de leur perception. Comme l'a dit Dakouo (2017), le mystère par sa face sensible, relève toujours de l'ordre de la perception, selon les voies sensorielles sollicitées pour la transmission (vue, l'ouïe, le gouter, l'odorat, le toucher).

La réutilisation des costumes sacrés dans la fiction filmique porte des enjeux sémiotiques qui justifient à un niveau profond cette démarche artistique. Dès l'introduction de sa réflexion sur l'esthétique de la parole au service de l'image dans le film *Kéita*, l'héritage du griot, Paré (2000) affirme :

L'enjeu [de la littérature et du cinéma] a consisté en une [endogénéisation] de ces productions artistiques afin de leur donner le visage de ceux à qui elles s'adressent prioritairement. Ainsi, tant du point de vue thématique qu'esthétique, la production artistique est devenue le lieu d'une épiphanie. Sur le plan esthétique, par exemple, les deux modes de production artistique recourent à l'esthétique négro-africaine, (p, 56).

C'est dans cette visée de domestication ou d'endogénéisation du cinéma que le costume sacré est réutilisé. En effet, la recreation du costume sacré dans le cinéma burkinabè n'intervient pas que pour offrir des images heureuses aux spectateurs, mais aussi « comme un moyen et une fin, (Paré, 2000 : 52) ». En tant que moyen, elle participe de la narration filmique en se tenant aux côtés de la parole. En tant que fin, elle est l'expression du rejet des « diktas du néocolonialisme culturel » et contribue à « l'invention d'un avenir pour le peuple » africain, (Barlet, 1996 : 181). En cela, Paré (2000) parle d'une réappropriation de l'héritage culturel traditionnel par le cinéaste africain en puisant du système vestimentaire traditionnel que Barthes (1957) appelle institution du costume. Cette réappropriation de l'héritage culturel a donc pour fondement les éléments endogènes africains. Il ne s'agit plus pour le cinéaste africain de reproduire mécaniquement les pratiques vestimentaires qui lui ont été imposées par le fait de la colonisation, mais de les puiser de cet héritage culturel tout en veillant à leur adéquation avec les options thématiques, artistiques surtout, et techniques. Chaque accessoire des costumes sacrés est alors recréé pour assurer une verisimilitude d'avec les costumes sacrés réels des sociétés traditionnelles africaines. Par cette démarche de recreation, ils contribuent à l'endogénéisation du cinéma burkinabè, voire africain, tout en participant à la réécriture des pratiques sociales rituelles africaines, des pratiques vestimentaires africaines.

#### 4.2. Pour une sauvegarde de la culture africaine

La recréation des costumes sacrés au cinéma burkinabè, au-delà de la visée d'endogénéisation du cinéma, porte un autre enjeu sémiotique. Il ne s'agit donc plus d'une recréation artistique simplement, mais d'une intention avouée de sauvegarder la culture africaine au moyen du cinéma. Les costumes sacrés trouvent ainsi un nouveau terrain de survie, d'existence dans la fiction cinématographique, en dehors de la réalité sociale. S'agissant de la parole considérée comme une pratique sociale, Paré dit, selon les termes de Gardies que

[*Le costume*], en tant que pratique sociale, en tant que fondement culturel, en tant que mise en scène quotidienne, trouve dans le cinéma et plus particulièrement dans le cinéma de fiction, un nouveau terrain d'élection, elle trouve à se réinvestir dans une production artistique résolument tournée vers la modernité, (2000 : 57).

Au moyen du cinéma, les costumes sacrés se réinventent, ont un espace fictionnel avec cependant les mêmes rôles que ceux réels. Ils y deviennent des formes de vie nouvelles. Frank Ukadiké dit d'ailleurs que le service le plus significatif que le cinéma africain a rendu aux Africains est sa persistance à mettre en valeur les images de l'expérience historique, de l'identité culturelle, de la conscience nationale aussi bien dans le présent que le passé, (Paré, 2000 : 57). Cette mise en valeur, du moins cette sauvegarde de l'identité culturelle africaine est assurée par les costumes sacrés qui portent une part des coutumes africaines. « Être en costume c'est bien au fond, exposer la coutume », (Mathieu, 1988 : 35), une exposition dans une intention de conservation dans la fiction cinématographique. Autrement, les costumes sacrés révèlent et sauvegarde l'identité culturelle africaine à travers le cinéma. La monstration de leur sacralité est l'image de pratiques rituelles ou coutumières dans ces sociétés. Les pratiques traditionnelles sont reprises parfois à travers quelques plans ou séquences dans les films burkinabè.

#### Conclusion

Au terme de cette réflexion, il convient de retenir qu'en tant qu'objet porteur de sens, les costumes sacrés méritent d'être analysés sous plusieurs angles. Cela est lié à la profondeur de leur sémiotité dans les films burkinabè. Restant dans la clôture de l'objet d'étude, il s'est agi de procéder à une typologisation et à une caractérisation des costumes sacrés après la déclinaison des concepts clés dans l'étude. Ils en résultent deux groupes typologiques. Les costumes sacrés ordinaires et les costumes-masques. Les costumes sacrés ordinaires sont endossés par les dozos, le guérisseur et le prêtre traditionnel. Ils peuvent être désacralisés pour réutilisation dans des circonstances autres que celles de rituels. Ils sont ordinaires de par leurs formes, leurs couleurs et les matières de confection. Mais les costumes-masques sont sacrés de par leur nature et ne sont pas endossés par des humains. Ils ne peuvent être désacralisés et faire l'objet d'une réutilisation dans des circonstances ordinaires. Ils sont l'incarnation de divinités et font office d'interface entre les ancêtres et les vivants. La création de costumes sacrés dans les films burkinabè porte des enjeux sémiotiques d'endogénéisation d'un cinéma national pour une sauvegarde de la culture burkinabè, voire africaine. Cette visée est incrustée au cinéma par l'esthétique de la réutilisation ou de la recréation des costumes sacrés dans un nouvel

espace, celui de la fiction cinématographique. Il s'est agi en pratique d'une écransation des formes de vie traditionnelle, rituelle ou culturelle à travers l'imagerie vestimentaire, car se costumer c'est révéler sa coutume. Loin d'être la fin d'une étude, cette réflexion sur les costumes sacrés au cinéma n'est que préliminaire, car elle en annonce d'autres.

## Références bibliographiques

- Barthes, R. (1967). *Système de mode*. Seuil : Paris.
- Basso, P. F. (2020). Habiller les personnages, revêtir la chair. *Signata* : n° 11. 1-31. En ligne. consulté le 01 avril 2022.
- Château, D. & Lefebvre M. (1985). Christian Metz et la phénoménologie. en ligne. 2013. consulté le 15 avril 2022.
- Dakouo, Y. (2017). Littérature et pratiques rituelles : le statut sémiotique des signes mystiques. *Présence francophone*.
- Dao, D. & Yaméogo, A. (2022). Analyse des fonctions du costume dans le cinéma. *DJIBOUL*.
- Huchard, C. (2010). Le costume : évolution et transformation du langage. L'Harmattan : études théâtrales. Consulté le 16 septembre 2022.
- Khalla, S. (2004). Le sacré comme nouvelle approche du consommateur postmoderne.
- Lamizet, B. (2011), La sémiotique du sacré, Actes sémiotiques.
- Le Moal, G. (2008). *Masques bobo : vie, formes et couleurs*. Biro éditeur.
- Mathé, A. (2014). « Le vêtement au prisme du corps, vers une sémiotique du corps habillé : l'exemple de Paco Rabanne ». *Actes sémiotiques* : n° 117. consulté 15 septembre 2022.
- Mathieu, J. (1988). « Au sujet des rapports entre le costume traditionnel et la mode. Le cas du costume canadien ». *Ethnologies*. 10(1-2). 35–52.
- Mircea, E. (1965). *Le sacré et le profane*. Paris : Gallimard.
- Odin, R. (2000), *De la fiction*, Paris : De Boeck & Larcier.
- Ouédraogo, M. L. (2017). Espace topologique et phénoménologique dans *Le Mal de peau* et *Le retour au village*. *Présence Francophone*.
- Ouoro, T. J. (2011). *Poétique des cinémas d'Afrique noire francophone*. Paris : PUF.
- Öztürk, N. H. (2013). « Impression de réalité au cinéma et dans les arts visuels. istanbul üniversitesi.
- Palm-Sanou, V. (2019). Introduction à une théorie de la re-création. *Cahiers du Cerleshs*.
- Paré, J. (2000). Kéita, l'héritage du griot : l'esthétique de la parole au service de l'image. *Cinémas*.11(1). 45–59.
- Sanou, N. (2023). Poétique et sémiotique : configuration de la langagité du masque. *Signa*. Consulté le 04 septembre 2023.

# POETIQUE DU MYSTERE : LE CONCEPT DE MYSTAGOGUE DANS LA LITTERATURE BURKINABE

Guillaume B. TOLOGO  
Université Joseph KI-ZERBO  
gtologo@gmail.com

## Résumé

L'Homme (artiste, religieux, scientifique) a toujours été fasciné par le mystère. Dans l'art de façon générale et dans la littérature burkinabè spécifiquement, le mystère y est amplement représenté. Cet article s'inscrit dans une perspective de mise en évidence d'un champ de recherche qui, jusque-là reste peu connu. Cette investigation sur le mystère dans la littérature burkinabè a été réalisée par Yves Dakouo dans de nombreuses publications scientifiques. Il est en effet remarquable d'observer par exemple, que le surnaturel est presque omniprésent dans le roman burkinabè, manifesté par des sacrifices divers, la magie, etc. Ce sont ces différentes manifestations qui nous ont intéressées dans ce travail. Cette étude pourrait à terme susciter un intérêt plus grand sur la question et motiver une réflexion sur les bases d'une poétique du mystère dans la littérature africaine. En partant de la sémiotique narrative, cette étude s'est intéressée aux travaux de recherche de Yves Dakouo sur le mystère dans la littérature et a réussi à mettre en évidence un concept opératoire, *le mystagogue*, l'actant principal du mystère. L'intérêt de ce concept est qu'il peut être utilisé au-delà du cadre littéraire pour lequel il a été conçu.

**Mots-clés :** Littérature burkinabè ; Yves Dakouo ; mystère ; sacrifice ; mystagogue.

## Abstract

Human beings (artists, religious figures, scientists) have always been fascinated by mystery. In art in general, and in Burkinabè literature specifically, mystery is amply represented. This article aims to highlight a field of research that, until now, has remained relatively unexplored. This investigation of mystery in Burkinabè literature has been conducted by Yves Dakouo in numerous scholarly publications. It is indeed remarkable to observe, for example, that the supernatural is almost omnipresent in Burkinabè novels, manifested through various sacrifices, magic, and so on. It is these different manifestations that have interested us in this work. This study could ultimately generate greater interest in the subject and motivate reflection on the foundations of a poetics of mystery in African literature. Drawing on narrative semiotics, this study examined Yves Dakouo's research on mystery in literature and successfully identified a key concept: the mystagogue, the principal agent of mystery. The value of this concept lies in its applicability beyond the literary context for which it was originally developed.

**Keywords:** Burkinabè literature; Yves Dakouo; mystery; sacrifice; mystagogue.

## Introduction

Le concept de mystagogue sur lequel porte cette réflexion a été introduite dans le champ de la critique littéraire par Yves Dakouo. Il s'inscrit dans le cadre général de la sémiotique de la communication et vise à examiner les modalités de présence du mystère dans la littérature. Le mystère se définit comme :

- Un secret inaccessible à la raison humaine et dans ce sens il est caché. Autrement, tout ce qui semble difficilement compréhensible à la raison, hermétique est souvent considéré comme un mystère.

- Un secret accessible à quelques individus, c'est-à-dire à une catégorie de personnes appelées initiées. C'est à ce niveau surtout qu'intervient le statut de mystagogue. Ce dernier fait partie de ceux qui ont la capacité d'interpréter le mystère, de le décoder.

Le mystère implique également d'un point de vue de la réception, différents types de récepteurs, selon leur niveau d'initiation (connaissances du secret, du mystère). Le niveau le plus élevé de cette connaissance est le mystagogue incarné dans les romans par les sorciers, les marabouts, les devins, les charlatans, les prêtres, etc.

Pour examiner la contribution de Yves Dakouo sur la question, nous avons choisi de nous concentrer sur trois de ses articles majeurs qui sont :

- Le statut sémiotique du rite sacrificiel. In *Les Cahiers du CERLESHS*.
- La communication mystique dans Au gré du destin de Ansomwin Ignace Hien. In *Les Cahiers du CERLESHS*.
- Littérature et pratiques rituelles : le statut sémiotique des signes mystiques. *La revue Présence Francophone : revue internationale de langue et de littérature*.

Cette réflexion est une ébauche d'une poétique du mystère dans la littérature africaine en général. Mais dans le cadre étude, elle s'intéresse de façon pratique au fonctionnement du mystère et au rôle du mystagogue. Alors, comment fonctionne le mystère dans la littérature burkinabè ? Quel est le rôle du mystagogue dans le déroulement du processus ?

Les trois articles sur lesquels se fondent cette réflexion s'inscrivent dans le cadre général de la sémiotique, exploitant avec efficacité les outils de la sémiotique narrative, et de la sémiotique de la communication. En prenant en compte cet ancrage théorique et méthodologique, cet article met l'accent dans un premier temps sur les conditions de réalisation d'un sacrifice ; dans le deuxième volet il sera question de la communication mystique et enfin dans la troisième partie, discussion et résultats, nous examinerons les statuts sémiotiques des signes mystiques.

## **I. Approches théorique et conceptuelle**

Le sacrifice dans son sens premier, est un don, une offrande fait à une divinité. Il implique donc deux actants à savoir dans un premier temps un destinataire ou donateur (l'humain), qui le fait pour exprimer soit une demande, soit une gratitude ; et dans un second temps une divinité qui est le destinataire, l'entité qui reçoit le don. C'est donc avant tout un acte de religiosité et dans ce cadre, il est plein de sacralité. Ainsi, un individu, pour diverses raisons, décide-t-il d'offrir un présent à une divinité (dieu ou Dieu) afin de solliciter son secours ou son concours dans une situation particulière donnée. Ce don vise, soit pour demander une faveur, soit pour lui témoigner une reconnaissance, pour ce qu'il a reçu. Dakouo (2003) estime que l'origine de cette pratique est très ancienne, aussi vieille que l'humanité :

L'origine du sacrifice remonte loin dans l'histoire de l'humanité, probablement aussi loin que l'idée même de Dieu, puisque l'idée de sacrifice présuppose l'existence d'une divinité. Le rite du sacrifice reflète aussi l'esprit de croyance d'un peuple, d'un individu. Il ne semble pas propre à un peuple, ni à une culture, ni à une ère historique spécifique, même si l'on observe un recul de l'esprit religieux et de ses rites dans les sociétés modernes où prédomine l'économie marchande.  
p. 15

C'est donc évident que le sacrifice est aussi vieux que l'humanité, puisqu'il apparaît dans de nombreux livres saints dont La Bible, pour ne citer que ce texte. On le retrouve dans l'ancien testament, précisément dans Genèse 22, 1-14, où Dieu aurait demandé à Abraham de lui offrir son fils à un holocauste. On observe dans cette démarche que c'est Dieu lui-même qui demande le sacrifice. Cet acte visait à mettre à l'épreuve l'Homme (Abraham), afin de mesurer son degré de fidélité. Ce dernier, pour la confiance absolue qu'il avait de son Seigneur accepta. Mais Dieu, voyant sa foi et sa confiance indéfectible, lui fit parvenir un animal, en remplacement de son enfant. C'est le souvenir de cet acte qui est célébré de nos jours, à travers la Tabaski, considérée comme fête « du mouton », « fête du sacrifice ». En se référant donc à la Bible, le premier sacrifice religieux remonterait à celui d'Abraham, dont on peut apprécier le processus à travers cet extrait de Genèse 22, 1-14 :

Après ces événements, Dieu mit Abraham à l'épreuve. Il lui dit « Abraham ! » Celui-ci répondit : « Me voici ! ». Dieu dit : « Prends ton fils, ton unique, celui que tu aimes, Isaac, va au pays de Moriah, et là tu l'offriras en holocauste sur la montagne que je t'indiquerai » (...)

Abraham et Isaac arrivèrent à l'endroit que Dieu avait indiqué. Abraham y bâtit l'autel et disposa le bois ; puis il lia son fils Isaac et le mit sur l'autel, par-dessus le bois. Abraham étendit la main et saisit le couteau pour immoler son fils.

Mais l'ange du Seigneur l'appela du haut du Ciel et dit : « Abraham ! Abraham ! » Il répondit : « Me voici ! ». L'ange lui dit : « Ne porte pas la main sur le garçon ! Ne lui fais aucun mal ! Je sais maintenant que tu crains Dieu : tu ne m'as pas refusé ton fils, ton unique (...)

Dans la présentation qui va suivre, nous aborderons cette question en deux points. Dans un premier temps, nous évoquerons la préparation du sacrifice, et dans le second aspect les éléments constitutifs du sacrifice.

## **I.I. La préparation au sacrifice**

En observant certaines œuvres de la littérature burkinabè, notamment le genre romanesque, Yves Dakouo constate qu'il y a des étapes dans le sacrifice. Il y a donc une sémiotisation très remarquable de cet acte qui obéit à un processus codifié, et qui dans sa réalisation remplit trois conditions indispensables, qui sont : l'intention, la modalité de l'acte et la nature des objets.

### **I.I.I. L'intention du donateur**

L'intentionnalité s'inscrit dans la perspective que toute conscience est toujours conscience de quelque chose. Dans ce sens, il apparaît de toute évidence que nos actes sont souvent motivés, et qu'il y a derrière chaque acte aussi banal soit-il, une intention. Cela

implique que l'intention cherche toujours à réaliser une volonté, à atteindre un objectif. Dans le cas du sacrifice, il est question de déterminer les motifs du demandeur du sacrifice. Dans ces travaux Yves Dakouo (2017) distingue trois types de sacrifices présents dans la littérature burkinabè : les sacrifices expiatoires, les sacrifices d'action de grâce, et les sacrifices votifs.

- **Les sacrifices expiatoires**

Le terme expier est souvent employé dans le cadre de la religion pour évoquer une forme de réparation des torts causés. Cela signifie que l'auteur des fautes commises se reconnaît comme responsable et décide de réparer ces manquements, de se purifier. C'est justement dans ce cadre qu'intervient le sacrifice expiatoraire qui est celui par lequel le demandeur fait un don pour implorer le pardon, pour réparer la faute commise. Il est réalisé pour conjurer un mauvais sort qui résulterait d'une offense aux dieux (Dieu). C'est donc un sacrifice de demande de pardon.

- **Le sacrifice d'action de grâce**

L'action de grâce est un acte de remerciement, de gratitude. Contrairement au sacrifice précédent qui présente un actant fautif, l'action de grâce présente un actant bénéficiaire de bienfaits et qui remercie pour cela. Ce sacrifice est donc réalisé par un sujet qui éprouve un sentiment de plénitude, d'épanouissement, dont les dieux en sont la cause. Par cet acte, il leur témoigne sa reconnaissance.

- **Le sacrifice votif ou propitiatoire**

Cet acte s'inscrit dans la logique d'une demande de protection et/ou de don quelconque. Le demandeur dans une telle situation est dans un état d'angoisse psychologique face aux turbulences de la vie. Il sollicite donc par ce type de sacrifice, le secours des dieux (Dieu) afin de lui faciliter le parcours.

Ces différents types de sacrifice sont présents et largement illustrés dans la littérature burkinabè et africaine en général. A partir de ces éléments, on peut donc examiner les modalités du sacrifice.

### **I.1.2. Les modalités du sacrifice**

Les modalités s'intéressent à la manière dont le sacrifice est réalisé. Les différents types de sacrifices énumérés sont produits, en tenant compte de la nature du don. Dans ce sens, il y a deux aspects qui se dégagent dans la littérature en général : le sacrifice par la destruction ( le plus observé dans les productions littéraires), et le sacrifice par l'abandon.

#### **Le sacrifice par la destruction de l'offrande**

L'acte de détruire l'objet signifie que le don (l'offrande) subit une action forte dans le sens d'altérer concrètement sa nature, de le tuer pour ce qui relève êtres vivants, comme le poulet, le bélier, le taureau, le chameau, etc. On peut observer la destruction de l'offrande dans trois situations à savoir la répansion, l'immolation et l'holocauste.

D'abord, lorsque les offrandes sont de nature liquide, comme le sang, l'eau, le dolo, le zoom koom, l'huile, etc., on verse le liquide en question à terre, ou sur les objets, c'est-à-dire l'autel. C'est le sacrifice par répansion.

Ensuite, il y a l'immolation. Cet acte consiste à tuer la victime qui peut être un animal ou un humain. Dans bien des cas, il s'agit d'immolation de poulets, moutons, cabris, bœufs, chien, chameaux, etc. tout en prenant en compte l'aspect couleur de l'animal, ou la nature mâle ou femelle.

Enfin, l'holocauste. Cet acte indique le mode de destruction par le bûcher. Il s'agit donc de laisser brûler entièrement l'offrande pour satisfaire les dieux.

### I.1.3. La nature des offrandes

On peut observer dans la littérature burkinabè, selon la nature des objets offerts aux dieux, trois types d'éléments à savoir, les liquides, les solides, et les êtres vivants.

- a) Les liquides : il s'agit des rites de libation qui consistent à répandre un liquide en offrande à une divinité, comme acte expiatoire, acte propitiatoire ou action de grâce. Les types de liquide le plus courant est l'eau, le sang, le lait, l'alcool, etc.
- b) Les solides (objets) : on retrouve dans ce genre d'offrande plusieurs objets de nature diverse, comme l'argent, les œufs, la nourriture comme par exemple les galettes, les beignets, le sésame, le mil, etc.
- c) Les êtres vivants : c'est la forme la plus répandue. Les différents types d'animaux, surtout domestiques sont concernés. Au-delà des animaux domestiques, il y a aussi des sacrifices humains.

## I.2. La grammaire du sacrifice

Les différents éléments qui structurent le sacrifice s'organisent autour de deux axes, à savoir l'axe paradigmatique et l'axe syntagmatique.

### I.2.1. Les structures paradigmatiques du sacrifice

L'axe paradigmatique s'inscrit dans le cadre de l'énonciation. Un énoncé produit dans des conditions normales implique, dans sa structuration, dans sa syntaxe la présence de trois éléments qui sont : le lieu, le temps et la personne. Mais dans le cas pratique du sacrifice, seule la dimension actorielle (personne) sera prise en compte. Dans ce cas donc, il se dégage trois situations possibles : le demandeur du sacrifice, le sacrificateur et l'assistance.

- **Le demandeur du sacrifice** peut être un sujet individuel ou collectif (une famille, une communauté). Dans ce cas, le sacrifice survient à la suite d'une consultation auprès de personnes qualifiées (devins, sorciers, marabouts, charlatans, etc.). Le terme *mystagogue* s'applique à ces personnes dotées de pouvoirs extraordinaires ou surnaturels. Ce sont ces personnes qui déterminent le type de sacrifice à faire et les modalités qui en découlent. Ils sont en général considérés comme des intermédiaires entre les humains demandeurs et les dieux (Dieu) bénéficiaires.

- Le **sacrificateur** est le célébrant lors de la cérémonie du sacrifice. Il peut être Chef de terre, un doyen, un marabout, etc. En général, le sacrificateur est censé être un *mystagogue*, en raison du fait qu'il est habilité à échanger avec les dieux. Il dispose de connaissances supérieures au demandeur et joue le rôle d'intermédiaire.
- L'**assistance** dans le sacrifice est observée dans le cas d'une offrande collective. Cela implique la famille, le village, et dans ce cas un public concerné est présent pour la circonstance.

### I.2.2. Structures syntagmatiques du sacrifice

Les structures syntagmatiques désignent l'ensemble des éléments qui organisent les différentes étapes dans la réalisation du sacrifice. Il y a en effet plusieurs étapes qui permettent, comme dans un récit, l'aboutissement du sacrifice. Au moins cinq (5) étapes sont identifiables.

- **Étape 1** : La mise en place de l'assistance (toute personne autorisée à assister). Dans le cadre d'un sacrifice collectif, qui peut parfois impliquer tout un village, tous les citoyens qui le souhaitent peuvent être présents et prendre part. Comme une prière, les différentes personnes présentes ne sont pas seulement de simples spectateurs ; ils sont aussi concernés et sont considérés comme demandeurs du sacrifice. S'il n'y a pas de public, c'est le seul demandeur qui est concerné ;
- **Étape 2** : L'apparition de l'officiant (il s'agit donc du sacrificateur). Il s'agit du mystagogue dont la présence rend possible le sacrifice ;
- **Étape 3** : La libation (il s'agit de l'invocation des Ancêtres ou des divinités) ;
- **Étape 4** : L'immolation (après la libation, vient l'immolation des animaux (par ordre d'importance s'il y en a beaucoup) ;
- **Étape 5** : La consommation rituelle (il s'agit de la consommation de la viande sacrificielle)

Dans cette partie d'étude, il a été question de la pratique du sacrifice, depuis la préparation jusqu'à la réalisation. Il y a donc une grande organisation autour de la pratique. Nous avons identifié des actants dans le processus de la réalisation du rite de sacrifice, parmi lesquels il y a le *mystagogue*. Cet actant est fondamental dans le processus ; et, comme nous allons le remarquer dans la partie suivante de cette étude, sans *mystagogue*, le mystère perd son sens, son efficacité.

## 2. La communication mystique

La communication désigne de façon générale une interaction, de diverses manières, entre plusieurs personnes. Ces interactions sont qualifiées de mystique lorsqu'il y a dans le processus des entités transcendantes, surnaturelles ou lorsqu'elles impliquent des processus qui dépassent le naturel ou du rationnel. Il y a communication mystique dès lors qu'il y a un mystère. Cette partie s'investit à définir le mystère et à dresser une typologie des différents signes qui le constituent.

## 2.1. Éléments de définition du mystère

La définition du mystère implique ce qui est accessible et ce qui ne l'est pas dans certains cas. Il dénote de façon manifeste le secret. En effet, le mystère est :

- *Un secret accessible aux seuls initiés*
- *Un secret inaccessible à la raison humaine.*

Ces deux aspects mettent en évidence le fait que le mystère serait d'une part une information cachée aux humains ordinaires ; et d'autre part, une information qui n'est connue que de quelques individus qui en ont été initiés. Comme tout signe, le mystère doit faire l'objet de décodage qui nécessite des compétences particulières. Le récepteur du signe, selon son degré d'initiation peut :

- Percevoir un signe mystique sans reconnaître son statut mystique (récepteur non initié). Il s'agit dans ce cas précis d'un sujet qui ne peut pas identifier un signe mystique, encore moins l'interpréter.
- Reconnaître un signe mystique sans pouvoir l'interpréter correctement (niveau basique de l'initiation). Un tel récepteur est initié, mais ces connaissances ne lui permettent pas de bien comprendre les signes. Dans cette situation, il voit un signe et comprend que le signe n'est pas ordinaire, mais n'a pas la connaissance nécessaire pour l'interpréter. Par exemple, dans la littérature, cela peut se manifester par le fait que le sujet entend un cri de hibou tard la nuit (qu'il sait que ce cri lui donne un message, sans pourtant pouvoir l'interpréter).
- Identifier un signe mystique et savoir le décoder et l'interpréter correctement (il s'agit là du sujet initié, le *mystagogue*.)

## 2.2. Typologie des signes mystiques

Cet aspect prend en compte les différentes manifestations du signe mystique dans le roman burkinabè :

- **Les signes sonores** : on peut observer dans beaucoup de romans le cri du hibou qui est symboliquement un oiseau de mystère. Et généralement, cet oiseau par exemple intervient la nuit, et son cri peut être porteur d'un message pour les initiés.
- **Les signes visuels**, les feux follets apparaissent comme un signe visuel présent dans les romans burkinabè.
- **Les signes oniriques** : les rêves qui se transforment en cauchemar sont des signes qui annoncent des événements.
- **Les signes psychosomatiques** : ces signes se manifestent par des malaises que l'on peut percevoir comme un signe annonciateur de nouvelles.

La communication mystique dans les romans se manifeste par des signes de nature (sonore, visuelle, onirique, psychosomatique) que le personnage doit pouvoir décoder et le comprendre comme tel. Et si le récepteur n'a pas les compétences nécessaires pour décoder les différents signes qui se manifestent à lui, parce qu'il n'est pas initié, alors il peut consulter un *mystagogue*.

### 3. Discussions et résultats

Au regard des éléments qui ont été présentés, il ressort deux observations possibles ; on peut appréhender le signe d'un point de vue linguistique, et d'un point de vue sémiotique.

D'abord, du point de vue linguistique. En partant de la définition du signe par F. de SAUSSURE,

- Un fait linguistique qui implique deux aspects, à savoir un signifiant et un signifié ;
- La relation qui unit le signifiant du signifié est l'arbitraire.

Yves Dakouo, dans ses réflexions définit le mystère comme « ce qui est (ou es cru) inaccessible à la raison humaine », soit comme « ce qui est inconnu, caché (mais qui peut être connu de quelques personnes) ». Ces éléments impliquent deux aspects : ce qui est caché et ce qui est connu par quelques personnes. Autrement, il y a deux niveaux de mystère selon le degré d'initiation du récepteur :

- Si le récepteur n'est pas initié, le mystère est total. Dans ce cas, il y a un sujet qui perçoit un signe et le ne comprend pas. Il a forcément besoin d'un médiateur qui puisse décoder, interpréter le signe pour lui.
- Si le récepteur est initié, l'intensité du mystère faiblit au fur et à mesure que le niveau d'initiation est élevé.

Cela revient à dire que sans un minimum d'initiation aux signes mystiques, le récepteur reste dans une ignorance presque totale. On se retrouve dans cette situation, avec un signifiant sans signifié, comme l'exprime Yves Dakouo (2017) :

« Or si à priori ces signes peuvent être perçus par tout usager de la Nature, leur nature mystique peut être défini comme un *signifiant* sans *signifié*. Autrement dit, le signifiant est le point d'ancrage du mystère » p.3

Le deuxième aspect linguistique du signe est l'arbitraire. Du point de vue de SAUSSURE, le lien qui unit le signifiant au signifié n'est pas de nature naturelle, mais arbitraire. Cependant, le signe mystique semble fonctionner autrement. Comme le note encore une fois de plus Yves Dakouo (2017), le signe mystique relève de convention collective, et est également, non pas de nature arbitraire, mais motivée :

« Or, une enquête anthropologique ou ethno littéraire (...) pourrait justifier les raisons pour lesquelles dans telle ou telle communauté humaine, tel ou tel signe est frappé de mysticité, étant entendu que le passage du signe ordinaire au signe mystique ne relève pas d'une convention individuelle, mais collective. Le signe mystique étant en principe motivé et non arbitraire, ces enquêtes devraient permettre de découvrir les lois de ces symbolisations (...) » p.7

Le deuxième point de vue est celui de la sémiotique. Dans la perspective d'une sémiotique de la communication ou d'une sémiotique narrative, les concepts de récepteur ou d'actant-sujet sont pertinents à exploiter.

D'abord, le décodage du signe mystique repose sur la compétence du récepteur, c'est à lui de reconnaître et d'interpréter le signe mystique. Yves Dakouo considère qu'il existe quatre types de récepteur, selon leur niveau d'initiation au mystère. Le quatrième niveau est le plus élevé. Il se situe au stade suprême de la connaissance mystique qu'on appelle.

A partir de ces éléments, on peut donc garder à l'esprit que le *mystagogue* est un actant important, dont la présence est une condition sine qua none dans la compréhension complète du mystère. Il est le maître initiateur, le médiateur entre les non-initiés et les divinités, entre le naturel et le surnaturel, entre le dit et le non-dit, etc.

Dans la religion traditionnelle, celui qui réalise la libation ou l'immolation au profit des communautés pourrait être considéré comme *mystagogue* ; De même, dans les religions dites révélées, les livres saints peuvent être utilisés par certains savants pour réaliser des miracles de diverses natures. Ces savants sont à leur niveau aussi des *mystagogues*.

## Conclusion

Cette réflexion visait à présenter un champ d'étude très peu abordé dans la littérature africaine en général, et burkinabè en particulier, qui est le mystère. Il est important de rappeler que l'étude n'avait pas pour vocation d'appliquer une théorie à un objet particulier, mais de présenter le chemin tracé par Yves Dakouo dans ce domaine, et la pertinence du regard sémiotique qu'il y jette.

En observant la littérature burkinabè, l'auteur constate la capacité chez certains personnages à prendre en compte des signes qui impliquent le mystère. Ils sont très attachés au mystère, et le plus souvent, se réfèrent à ces signes pour donner du sens à leur vie. Des différents points que cette étude a développés, on peut en garder trois qui sont : les pratiques du rite sacrificiel, les éléments constitutifs du sacrifice et la communication mystique.

Sur le premier point relatif à la pratique du rite sacrificiel, il est ressorti que le mystère peut être mis en évidence dans le sacrifice. L'étude a permis de présenter différents types de sacrifices, leurs modalités et la nature des dons. Dans cette étude, nous avons également mis en évidence, les éléments constitutifs du sacrifice, dont le mystagogue. Dans la deuxième partie, l'accent a été mis sur la communication mystique où ont été révélés les différents signes mystiques (sonores, visuels, oniriques, psychosomatiques). Enfin, la dernière partie a présenté les résultats où il a été question d'examiner le statut des signes et actants mystiques. Le mystère impliquant un secret, un minimum d'initiation est nécessaire pour l'identifier et l'interpréter.

Au terme de cette étude, il est intéressant de résumer l'essentiel en trois points :

- Il n'y a pas de réalisation du mystère sans le *mystagogue*. C'est lui en effet qui identifie le mystère, définit la nature du rite, et assure la mise en scène de sa réalisation.
- Dans l'examen du mystère, le rôle du *mystagogue* notamment peut avoir le même intérêt dans le cinéma, et dans les autres domaines de l'art et de la culture, que ce qui a été observé et étudié ici dans le cadre de la littérature.
- Dans une perspective sémio-anthropologique ou sémio-ethnologique, la présence et le rôle des *mystagogues* peuvent être suffisamment documentés et analysés dans les différentes sociétés. Ce qui impose la nécessité d'envisager une poétique et une sémiotique du mystère.

## Références bibliographiques

- Everaert-Desmedt, N. (2000). *Sémiotique du récit*, Paris : Editions de Boeck Université.
- Dakouo, Y. (2017). « Littérature et pratiques rituelles : le statut sémiotique des signes mystiques ». *Présence Francophone, Revue internationale de langue et de littérature*. Vol.89 : 1-22.
- Dakouo, Y. (2015). « Vers une définition du texte rituel : éléments de sémiolinguistique ». *in Annales de l'Université de Ouagadougou, Série A, Vol.20*. 625-657.
- Dakouo, Y. (2009). « La communication mystique dans Au gré du destin de Ansomwin Ignace Hien ». *in Cahiers du CERLESHS*, 33 : 185-202.
- Dakouo, Y. (2003). « Le statut sémiotique du rite sacrificiel ». *Cahiers du CERLESHS. No Spécial, PUO* : 14-27
- Fontanille, J. (2008). *Pratiques sémiotiques*. Paris : PUF.
- Millogo, L. (2007). *Introduction à la lecture sémiotique*. Paris : L'Harmattan.

# SYMBOLIQUE DES JEUX DE PLAISANTERIE EN SITUATION DE DEUIL AU BURKINA FASO : CAS DES OBSEQUES DU PROFESSEUR JOSEPH KI-ZERBO

**Chantale GARANE / KY & Jeanne TEINDREBEOGO**

## Résumé

L'humour est une forme de jeu d'esprit qui permet d'allier la fiction à la réalité concrète, en mettant en exergue certains faits sociaux. Dans la plupart des sociétés africaines, l'avènement de la mort est perçu comme un moment de drame et d'affliction par les parents du défunt. En témoignent les longs cris de désolation, les pleurs ainsi que toutes les actions posées en vue d'exprimer son désarroi face à la séparation d'avec l'être cher. Mais au Burkina Faso, en la faveur de la parenté à plaisanterie, ces moments constituent pourtant des occasions de jeux qui se manifestent sous des formes diverses. Ces jeux, qui renferment toujours un message sous-jacent, peuvent être orientés vers le corps inerte, ou encore vers la famille éplorée qui, dans une connivence, s'y laisse entraîner. La présente étude qui s'inscrit dans une démarche sémiotique de la communication, se donne pour objectifs de déceler le mécanisme de fonctionnement et la valeur des jeux de plaisanterie chez les Sanan du Burkina Faso, notamment à travers l'exemple des obsèques du professeur Joseph Ki-Zerbo. Elle est axée sur l'analyse qualitative de reportages de trois journaux de la place que sont le *faso.net* du samedi 9 décembre 2006, le numéro 24 de *GRAF infos*, et le numéro 6783 de *L'Observateur Paalga* du vendredi 8 au lundi 11 décembre 2006. Il en ressort que la parenté à plaisanterie joue un rôle important dans la gestion émotionnelle et sociale de la mort.

**Mots-clés :** alliance à plaisanterie, mort, Sanan, Moose, humour, Burkina Faso

## Abstract

Humor is a form of mental play that combines fiction with concrete reality, highlighting certain social facts. In most African societies, death is perceived as a moment of drama and grief by the parents of the deceased. This is evidenced by the long cries of despair, the tears, and all the actions taken to express their distress at being separated from their loved one. But in Burkina Faso, thanks to the joking kinship system, these moments are opportunities for games that take various forms. These games, which always contain an underlying message, can be directed at the inert body or at the grieving family, who, in a spirit of complicity, allow themselves to be drawn into them. This study, which takes a semiotic approach to communication, aims to identify the mechanism and value of joking games among the Sanan people of Burkina Faso, particularly through the example of the funeral of Professor Joseph Ki-Zerbo. It focuses on the qualitative analysis of reports from three local newspapers: *faso.net* on Saturday, December 9, 2006, issue 24 of *GRAF infos*, and issue 6783 of *L'Observateur Paalga* from Friday, December 8 to Monday, December 11, 2006. The findings show that joking kinship plays an important role in the emotional and social management of death.

**Keywords:** joking alliance, death, Sanan, Moose, humour, Burkina Faso

## Introduction

La plupart des obsèques au Burkina Faso se font sous le couvert de la parenté à plaisanterie. Celles de certaines personnalités telles que le Président Sangoulé Lamizana<sup>28</sup>, le professeur Joseph Ki-Zerbo et le cardinal Paul Zoungrana<sup>29</sup> ont connu diverses scènes humoristiques. Quelle est la portée de ces jeux ? Dans quels contextes sont-ils convoqués ? Le présent article se propose d'analyser les jeux de plaisanterie entre les Sanan<sup>30</sup> et les

---

<sup>28</sup> Ancien président de la République de Haute-Volta, de janvier 1966 à novembre 1980.

<sup>29</sup> Cardinal burkinabè, archevêque de Ouagadougou de 1960 à 1995.

<sup>30</sup> Les Sanan ou Samogo ou Samoghos sont une ethnie de l'ouest du Burkina Faso.

Moose<sup>31</sup> lors des obsèques de Joseph Ki-Zerbo, enseignant-chercheur, historien et homme politique du Burkina Faso, décédé le 4 décembre 2006 à Ouagadougou, à l'âge de 84 ans. Ses obsèques ayant occasionné de nombreuses scènes humoristiques mises en œuvre par les Sanan et leurs alliés les Moose, nous cherchons à voir leur apport dans le processus de deuil de ce grand homme. L'étude se base sur les reportages de : le *faso.net* du samedi 9 décembre 2006, le numéro 24 de *GRAF infos*, et le numéro 6783 de *l'Observateur Paalga* du vendredi 8 au lundi 11 décembre 2006. Elle vise à déceler le mécanisme de fonctionnement et la valeur des jeux de plaisanterie. Elle part du principe que l'association de ces pratiques culturelles et / ou culturelles fondamentalement opposées que sont la parenté à plaisanterie et les cérémonies funéraires, peut s'avérer un remède thérapeutique très efficace contre les souffrances psychiques endurées par les familles endeuillées. Nous avons ancré notre étude dans les sillages de la sémiotique de la communication. Jean-Jacques Boutaud (2004) dans une étude sur les relations entre la sémiotique et la communication, perçoit la communication comme « un théâtre de signes » (p.96). La sémiotique de la communication se donne pour ambition de scruter les opérations linguistiques au-delà des critères immanentistes. Elle se focalise sur les signes et les symboles qui peuvent permettre dans le cas de la présente étude d'étudier les représentations culturelles des signes qui sont mobilisés. La démarche méthodologique qui sous-tend notre recherche a consisté à recenser et à analyser les propos et les actes humoristiques, en s'inspirant du schéma de la communication de Jakobson, enrichi du modèle de Shannon et de Weaver.

### **I. La relation à plaisanterie, une réalité culturelle au Burkina Faso**

Les relations à plaisanterie sont des pratiques sociales et culturelles qui instaurent des occasions de jeu et de taquineries, physiques ou verbales, entre deux ou plusieurs personnes, deux groupes ethniques ou deux communautés distinctes. Pasqueron De Fommervault conçoit les relations à plaisanterie comme une forme « d'humour ethnique » en ce sens qu'elles consistent « à se moquer d'une personne ou à la tourner en ridicule ». C'est un humour dans lequel « le rire est provoqué par le comportement, les habitudes, ou encore les traits physiques propres aux membres d'un groupe social différent du sien » (2012, p.85). Ces comportements et habitudes se comprennent grâce à des stéréotypes qui permettent de faire un lien entre les différentes représentations et les comportements collectifs. Au Burkina Faso, ces relations sont de deux ordres. D'une part, elles mettent en jeu des personnes ayant des liens de parenté. Dans ce cas, on parle de parenté à plaisanterie. De l'autre, elles peuvent concerner des individus ou des communautés d'origine ou de clans différents.

L'objectif principal visé par la relation à plaisanterie est d'amuser et de détendre aussi bien les protagonistes que les spectateurs. Elle se manifeste par l'émission de joutes oratoires faites d'insultes, de menaces et de railleries grossières. Un des principes de la relation à plaisanterie est de briser les barrières entre les composantes de la société, en favorisant le rapprochement, la connaissance, l'acceptation de l'autre, la communion, le dialogue, la solidarité et la camaraderie. De ce fait, elle concerne aussi bien les riches et les pauvres, les jeunes et les adultes, les hommes et les femmes. Elle comporte, comme le dit

---

<sup>31</sup> Les Mossé ou Mossi sont une ethnie du centre du Burkina Faso.

si bien Jacques Chevrier, des préceptes de non-agression, d'assistance mutuelle, de respect et de solidarité.

Ce principe qui est conforme à *la morale africaine veut que l'on accorde de l'importance et de la considération à chaque être humain, que celui-ci soit riche ou pauvre, valide ou invalide.* (Chantale Ky, 2022, p. 180).

Pour Marcel Mauss (1950), les relations de plaisanteries sont des « taquineries diverses et des licences verbales envers un parent plus âgé ». L'objectif de telles attitudes, selon lui, est de provoquer un « relâchement qui constitue [...] une détente et une compensation nécessaire à la vie de groupe ».

Presque toutes les occasions de la vie sont mises à profit pour la mise en œuvre de la pratique, qu'il s'agisse des occasions heureuses ou celles malheureuses. Mais dans la pratique, face à certaines réalités, les acteurs s'imposent naturellement des restrictions. C'est le cas par exemple lorsque la partie adverse est confrontée à une situation dramatique, comme par exemple la mort accidentelle ou brutale d'une jeune personne.

## **2. Les obsèques du professeur Ki-Zerbo, une cérémonie à connotation humoristique**

*Bien avant la colonisation, au début du XIIIe siècle, les relations de plaisanteries entre les différents groupes ethnolinguistiques de l'Afrique existaient déjà.* Ces propos de Nyamba André (2001) montrent que la pratique de la relation à plaisanterie ne date pas d'aujourd'hui, et n'est pas spécifique au seul espace burkinabè. Celle concernant les Moose et les Sanan du Burkina Faso existe depuis belle lurette, et s'expliquerait, selon Nyamba, par le rapprochement historique entre les deux peuples :

La même réalité de cohabitation historique explique les relations de plaisanteries entre les Samo et les Mossi. Les Samo pensent que les Mossi sont peu raffinés et qu'ils ont des comportements barbares et un mauvais penchant à vouloir toujours être les chefs, là où ils se trouvent. En retour, les Mossi pensent que les Samo sont anarchiques dans leur système d'organisation ; ils les traitent de voleurs, et même de voleurs de biens futiles que l'on pourrait se procurer gratuitement. Selon eux, les Samo auraient la manie de voler aux femmes (et même à leurs propres femmes) le « zom koom », cette eau fraîche, farineuse et sucrée dont ils raffoleraient, alors qu'ils pourraient se la faire offrir.

Dans tous les cas, la relation à plaisanterie est un fait entre ces deux communautés. Elle s'opère, selon Leguy (2005, p.333), « lorsqu'il existe un lien entre deux groupes, deux villages, deux quartiers, deux régions, deux ethnies à la suite d'un pacte sacré scellé par des ancêtres ». Et la mort du professeur Ki-Zerbo, comme bien d'autres situations de décès de part et d'autre, ont été mises à profit pour perpétuer cette tradition culturelle. Intéressons-nous à quelques moments forts de ces jeux, décrits par deux journaux de la place à savoir, le faso.net et GRAF infos.

Le GRAF, Groupe de Réflexion et d'Action sur le Foncier, est un réseau d'intellectuels qui s'intéresse à la problématique foncière. Pour apporter leur soutien à Me Françoise Ki-Zerbo, fille du Pr et membre active de cette structure, certains Moose du groupe n'ont pas manqué d'inscrire leur propos, tenant lieu de condoléances officielles, dans le cadre de la parenté à plaisanterie. Voici quelques-uns de leurs propos, tels que proposés par le no 24 de Graf Infos, de décembre 2006.

*Ayant été l'un des rares Samo à être affranchi sur terre grâce à ses œuvres combien méritantes, c'est avec assurance que nous prions pour son repos auprès des élus de Dieu acceptés dans la transparence "sans risque de bourrage d'urne".* Tels sont les propos d'OMER, un des membres du groupe. À son tour, Jean Sibiri, traita de grand voleur et de cleptomane l'illustre disparu, avant d'affirmer que Joseph, tout comme son père, Alfred Diban<sup>32</sup>, appartiennent désormais au patrimoine africain et même mondial. Ignace, un autre membre du GRAF, tout en reconnaissant la valeur de ce vieux Samo, souhaite que Jah lui accorde une place dans le royaume céleste et qu'il console les Sanan et les Moose. Aussi, nourrit-il l'espoir qu'il ressuscite un jour afin de nous raconter l'histoire des peuples d'Afrique.

Située au Nord-ouest du Burkina, Toma est la ville qui a vu naître Joseph Ki-Zerbo, le 21 juin 1922. Et c'est dans cette même cité que son corps fut convoyé et enterré. Lors de ce convoi, de nombreuses escales furent mises à profit par les Moose pour mettre en pratique la relation à plaisanterie. Nous référant aux faits rapportés par le Faso.net, à la sortie de Koudougou, Koudbi Koala, le promoteur des Nuits atypiques de Koudougou (NAK)<sup>33</sup>, à la tête d'un groupe de flutistes, tambouriniers et danseurs, esquissent des pas de danse. Une banderole à quelques mètres annonce la couleur de la parenté à plaisanterie : *"Samo atypique, affranchis-toi avant de passer cette barrière. Tes chefs". Des billets de banque "affranchissent le vieux Samo"*.

Lorsque le cortège arrive à deux kilomètres du domicile du défunt à l'entrée de Toma, les Moose bloquent la voie. Munis d'arcs et de fléchettes, ils exigent que le "vieux Samo" s'affranchisse d'abord. C'est le tohu-bohu. L'on négocie avec à la clé, des billets de banque. Le leader du groupe demande à voir le corps. À hauteur du corbillard, il menace d'en percer les pneus si l'on n'ouvre pas le cercueil. Il est amadoué avec des billets de banque. Il retourne vers ses compagnons. À la vue de la situation, un Samo lance "demain, il sera institué une carte de séjour pour les Moose". Après plus d'une dizaine de minutes, les Moose acceptent la doléance et proposent de faire le sacrifice nécessaire. Deux crapauds et une calebassée d'eau sont requis. Un vieux s'accroupit et incante : *"Nous avons perdu un homme et nous le cherchons, il s'appelle Ki-Zerbo. Qu'il prenne cette eau et bénisse le peuple burkinabè au nom du Mogho Naaba"*<sup>34</sup>. Sur ces mots, il verse le contenu de la calebasse par terre. Il remet les deux crapauds au cortège qui s'ébranle.

En somme, toutes les étapes des obsèques du professeur ont été ponctuées de scènes humoristiques occasionnées par les Moose.

### **3. Des stratégies de communication dans la parenté à plaisanterie**

Au-delà du jeu, la parenté à plaisanterie instaure une communication entre les différents acteurs. Par communication, il faut entendre *l'ensemble des processus physiques et psychiques par lesquels s'effectue l'échange de message et la mise en relation d'un*

---

<sup>32</sup> Alfred Diban, père de Joseph Ki-Zerbo, est considéré comme l'un des premiers chrétiens de la Haute-Volta, l'actuel Burkina Faso, selon l'ouvrage filial que lui dédit Joseph Ki-Zerbo intitulé *Alfred Diban, premier chrétien de Haute-Volta* (Paris, Ed. du Cerf, 1983).

<sup>33</sup> Les NAK sont un cadre international d'expression artistique et culturelle, créé en 1996 par l'Association Benebnooma de Koudougou. Les Nak sont actuellement dirigées par Koudbi Koala, un Moaga de la localité.

<sup>34</sup> Le Mogho-Naaba est le chef ou le roi des Moosés de Wogdogo (Ouagadougou) et de l'Oubritenga, au centre du Burkina Faso.

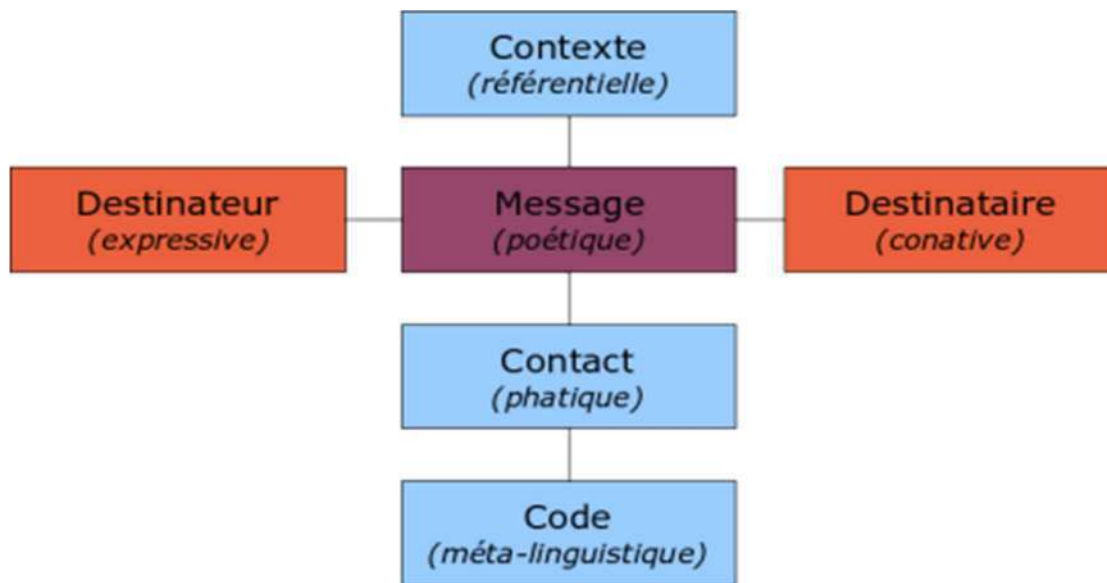
*émetteur et d'un récepteur, ou plus exactement du cerveau d'un émetteur et du cerveau d'un récepteur* (C. Meyer, 2001, p.43). Outre le message (l'énoncé ou le contenu de l'information), l'émetteur (qui produit et qui émet le message) et le récepteur (qui reçoit le message et le décode), R. Jakobson (1963) note que toute communication met en jeu le contexte ou le référent, le contact et le code.

Le code est un système de signes dans lequel sont prélevés ceux qui vont constituer le message. Dans la communication linguistique (à l'oral comme à l'écrit), la langue est le code. Dans la communication non linguistique, il peut être de type visuel, gestuel ou sonore. Ainsi, il existe des codes logiques tels que les alphabets, les signaux, les codes de la route, des codes sociaux comme les protocoles, les rites, les signes d'identité, et enfin des codes esthétiques que sont les œuvres artistiques et littéraires.

Le référent ou contexte est ce sur quoi porte le message. Il prend en compte les contextes spatio-temporel, relationnel et culturel.

Le canal ou le contact est la voie empruntée par le message, le moyen matériel par lequel le message circule entre l'émetteur et le récepteur. Il peut s'agir entre autres des affiches, des tableaux, du papier, du face à face, du téléphone, etc.

À chacune de ces différentes notions, Jakobson attribue une fonction, ce qui lui permet de schématiser le processus de la communication comme suit :

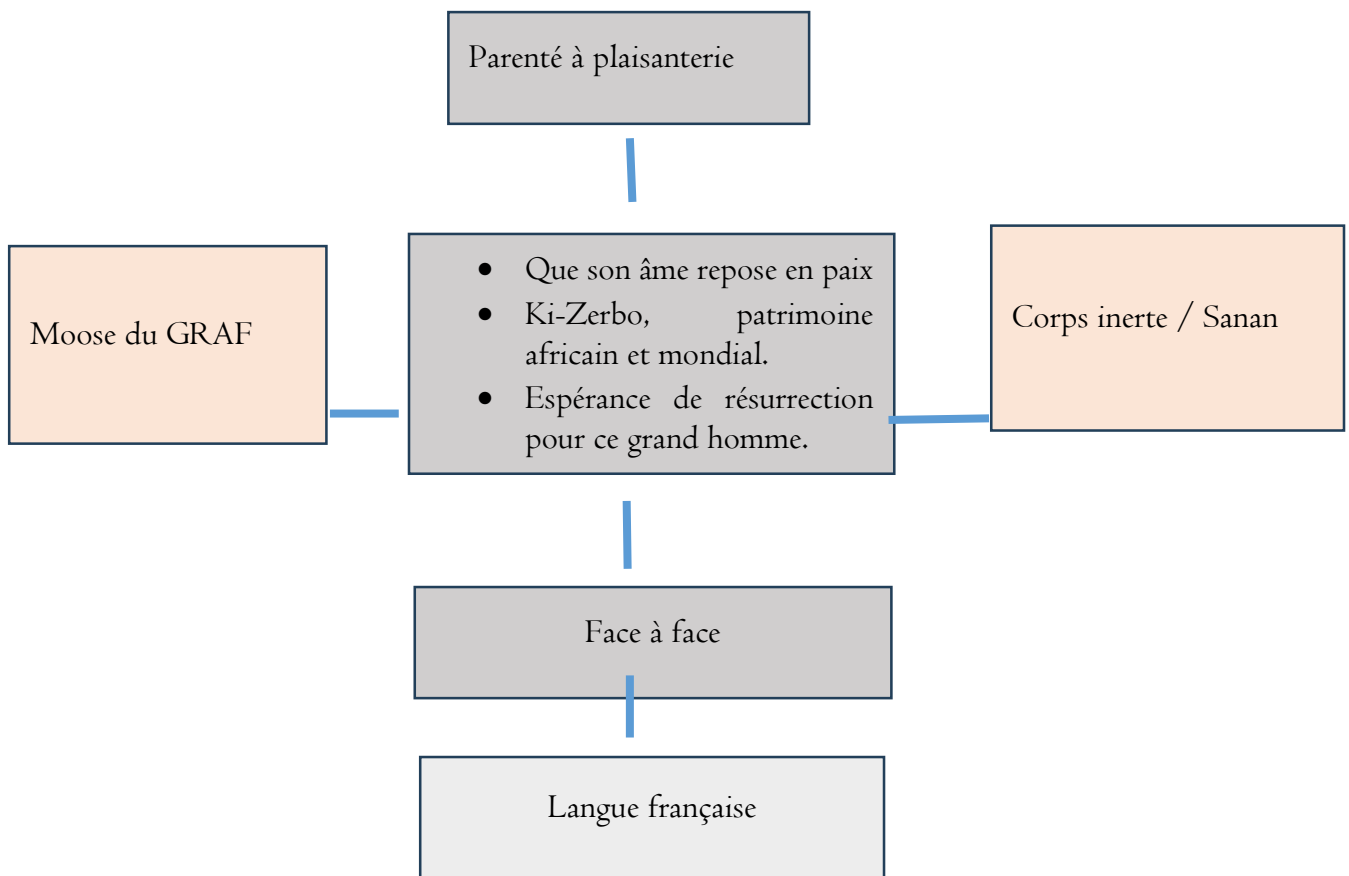


J. L. Austin, cité par Serban Ionescu et autres (2001, p. 156), note ce qui suit:

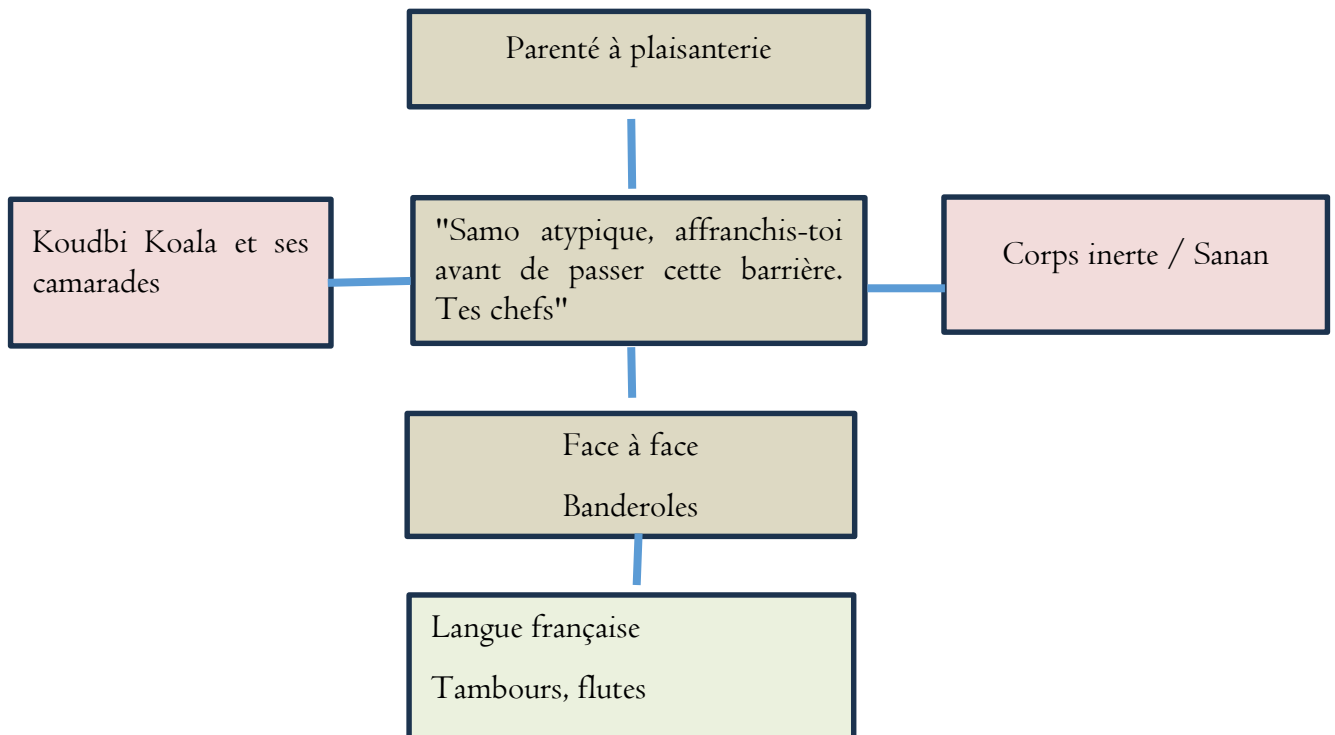
Pour qu'il y ai une communication [...], il faut un stock de symboles [...] qu'un locuteur puisse produire à volonté et qu'un [...] auditoire puisse observer. On peut les appeler mots. Il doit y avoir quelque chose d'autre que les mots, à propos de quoi on communique en employant les mots. C'est ce qu'on peut appeler le monde. Il n'y a pas de raison que le monde ne contienne pas les mots, à tous les sens du terme.

En faisant notre ces propos et en nous inspirant du schéma de la communication de Jakobson, voyons comment s'établit la parenté à plaisanterie entre les acteurs concernés lors des obsèques de Ki-Zerbo.

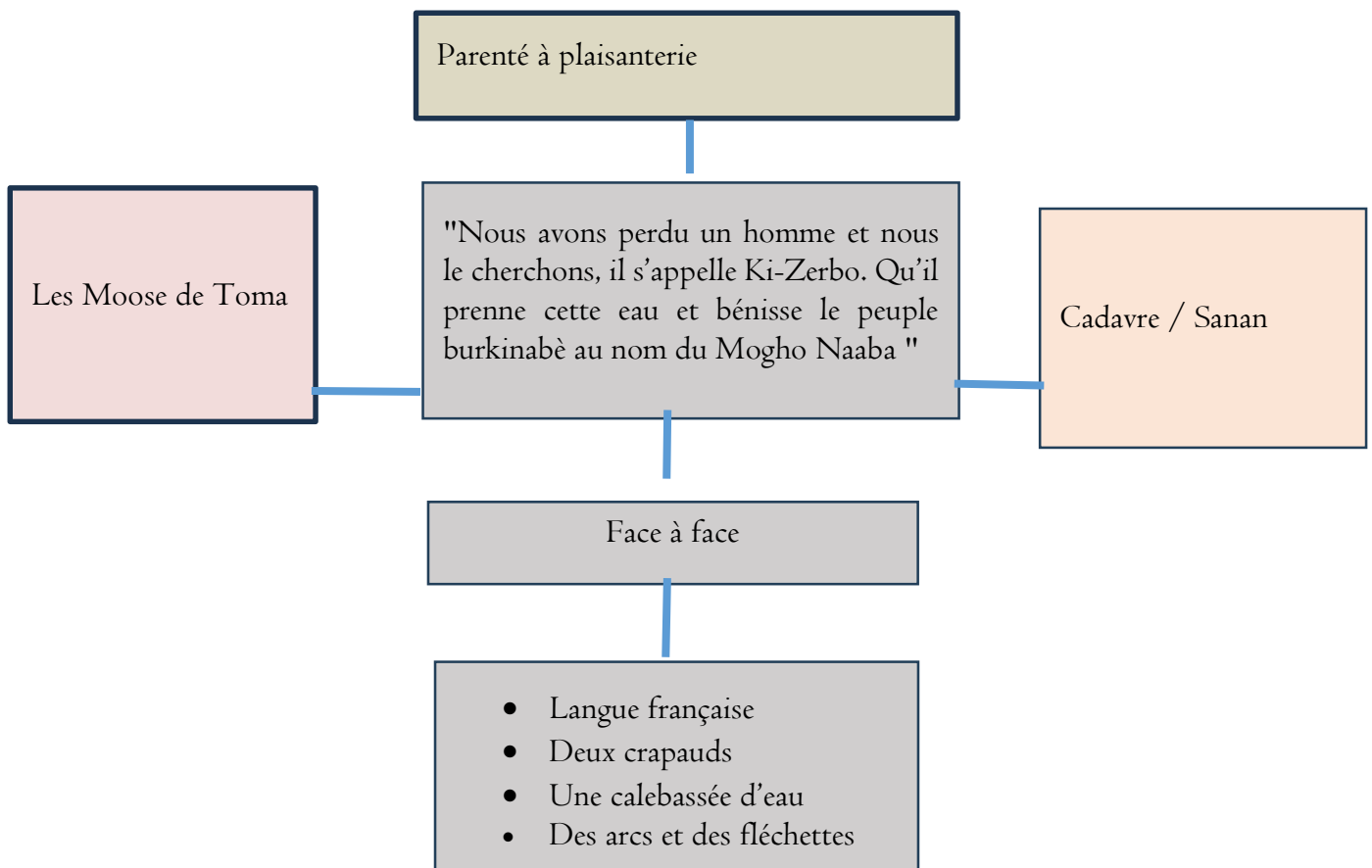
## De l'intervention des membres du GRAF



### De la scène humoristique des Moose de Koudougou



### De l'entrée en scène des Moose de Toma



Une analyse de ces schémas permet de dire que, bien que les différentes scènes humoristiques se soient déroulées dans des espaces géographiques différents, les auteurs ou les destinataires demeurent les mêmes, parce qu'appartenant à la même ethnie, et partageant le même code linguistique. D'ailleurs, l'une des caractéristiques de la parenté à plaisanterie est que les actions posées par un ou des individus incombent à toute la communauté culturelle et / ou linguistique à laquelle il appartient, preuve que chacun est censé adhérer à l'esprit de cette pratique.

Si la parenté à plaisanterie est le cadre référentiel qui se dégage de tous les schémas, force est de reconnaître que le message véhiculé diffère d'un moment à l'autre, d'une scène à l'autre. Ainsi, les membres du Graf, tout en reconnaissance la valeur de l'homme politique et culturel qu'a été Joseph Ki-Zerbo de son vivant, nourrissent l'espoir qu'il trouve la paix dans le royaume céleste et qu'un jour il ressuscite des morts pour porter secours à l'humanité, en poursuivant la noble mission qu'il a entreprise sur cette terre.

L'un des sujets de débats entre les Sanan et les Moose est relatif à la question de suprématie de l'un et de l'autre. Chacun se considère comme étant supérieur à l'autre, ou d'être le chef de son vis-à-vis. C'est dans ce sens qu'il faut comprendre les propos des Moose de Koudougou, lorsqu'ils demandent au défunt de s'affranchir avant de franchir la barrière par eux formée. Pour les Moose, même étant mort, Joseph Ki-Zerbo demeure leur sujet et de ce fait, il fallut qu'il obtienne sa liberté avant que ses maîtres ne consentent à ce que sa dépouille soit acheminée vers sa ville natale.

Le Mogho Naba, chef suprême des Moose est une personnalité qui occupe une place importante dans la vie culturelle de cette communauté burkinabè et joue un rôle crucial dans l'imaginaire de ce peuple, puisqu'il est considéré comme le représentant du soleil sur la terre. En émettant le vœu que le défunt bénisse le peuple burkinabè au nom de ce chef moaga, les Moose de Toma cherchent à montrer que même mort, Joseph Ki-Zerbo peut remplacer valablement leur idole et jouer pleinement le rôle qui lui revient.

Au Burkina Faso, comme d'ailleurs dans bien d'autres communautés africaines, l'oralité occupe une place importante dans les relations interpersonnelles et interculturelles. Elle est le moyen par lequel les hommes tissent des relations et maintiennent le contact. Dans la parenté à plaisanterie, c'est elle qui est beaucoup utilisée, même si aucune prescription n'interdit le recours à d'autres moyens de communication, comme les banderoles utilisées par les Moose de Koudougou pour véhiculer leur message.

Pour être efficace, l'une des exigences dans la communication humaine est que chacun des interlocuteurs maîtrise le code utilisé. La non prise en compte de ce principe fondamental dans les jeux de plaisanterie peut biaiser l'effet recherché par la pratique. N'est-ce pas ce qui justifie le recours à la langue française, par presque tous les Moose, afin de se faire comprendre, non seulement par les Sanan, mais aussi par tous les spectateurs de ces moments humoristiques ? Outre la langue française, d'autres codes apparaissent à certains niveaux de la communication. Il s'agit des tambours, des flutes, des crapauds, d'une calebassée d'eau, des arcs et des fléchettes.

Les tambours et les flutes occupent une place importante dans la vie culturelle et coutumière de certaines communautés africaines. D'abord, ce sont des instruments de musique qui servent à animer les séances de danses ou de toutes autres prestations festives.

Mais au-delà, les flutes et les tambours servent à transmettre des messages que seules les personnes initiées parviennent souvent à en saisir le contenu. Dans certaines sociétés, ce sont ces objets qui sont utilisés pour annoncer la mort des notabilités coutumières telles que les chefs et les rois. Ils sont également utilisés pour chanter les louanges de l'illustre disparu ou de sa lignée. Alors, au regard de la personnalité de Ki-Zerbo, au regard de toute sa contribution pour le rayonnement de la culture burkinabè, l'on peut comprendre aisément pourquoi le recours à ces outils par les Moose de Koudougou pour accueillir ce grand homme.

En Afrique, et particulièrement au Burkina Faso, les arcs et les flèches sont par excellence des objets de combats et de protection. Ils sont utilisés pour la chasse, mais aussi pour combattre l'ennemie en cas de guerre ou de combat. En décidant d'accueillir la dépouille de Joseph Ki-Zerbo avec ces outils de combat, c'est une manière pour les Moose de montrer la bravoure et la combativité de cet homme, à travers les différentes luttes qu'il a menées, sur les plans politiques et culturelles entre autres.

L'eau, symbole de la vie, est ce liquide qui permet aux êtres vivants d'exister et de revivre. Par ricochet, tous les êtres abrités par ce liquide précieux pourraient, dans une certaine mesure, renfermer cette valeur qui consiste à faire revenir à la vie le moribond, le mourant, l'asséché. C'est pourquoi, l'offrande d'eau et de crapaud des Moose de Toma peut être interprétée comme étant une prière de renaissance et de résurrection de Ki-Zerbo. En disant l'avoir perdu et en même temps en lui confiant cette mission de bénédiction du peuple burkinabè, c'est une manière pour ces Moose de dire que cet homme-là est déjà ressuscité des morts et qu'il fait désormais parti des ancêtres qui veillent sur leur descendance. En somme, les différents actes posés ainsi que les propos tenus par les Moose dans le cadre de la parenté à plaisanterie lors des obsèques de Joseph Ki-Zerbo traduisent un message sous-jacent. Ils visent à exprimer la solidarité, la compassion, le désarroi et le mécontentement de ce peuple frère envers la famille éplorée et partant, envers toute la communauté san. Tout en tenant lieu de condoléances, ils servent de moyens de reconnaissance et d'acceptation d'un être qui aura marqué son temps et des générations entières, de par ses prises de position et les fruits de ses multiples réflexions qu'il laisse à la postérité<sup>35</sup>. Mais quels ont été les effets de ces pratiques humoristiques? Ont-elles atteint les résultats escomptés?

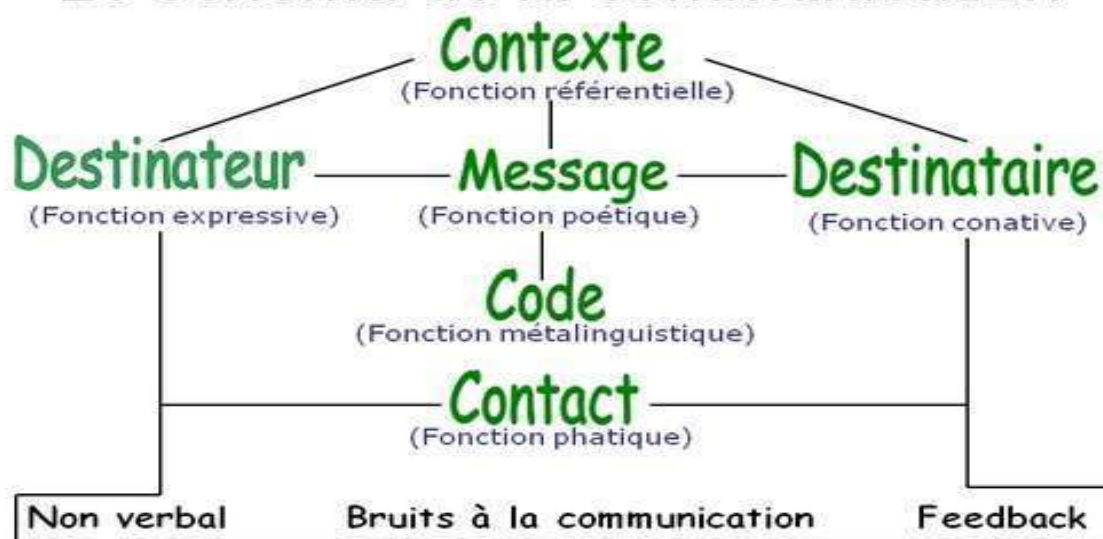
#### **4. La parenté à plaisanterie, une communication bidirectionnelle**

*L'objectif d'une communication est souvent, à travers la transmission de messages, la recherche chez autrui de la modification de son comportement, de ses attitudes, de ses représentations ou de ses connaissances* (Claude Meyer, 2001, p.46). En effet, l'émission d'un propos ou d'un acte entrant dans le cadre de la parenté à plaisanterie requiert l'adhésion du destinataire, c'est-à-dire une réaction quelconque de sa part. Le recours au modèle de Shannon et de Weaver vise à analyser cet autre aspect de la communication, c'est-à-dire le feedback qui se dégage des jeux de plaisanterie occasionnés par les Moose.

---

<sup>35</sup> Joseph Ki-Zerbo est auteur de plusieurs ouvrages sur la culture et l'histoire africaines.

## Le schéma de la communication



Le feedback ou la rétroaction renvoie à la réaction du récepteur dans une communication. Il permet de savoir si le message transmis est compris par le récepteur, et se traduit par la réaction de ce dernier. Si pour Shannon et Weaver, la nécessité de poser des questions de contrôle permet de savoir si la communication est bien comprise par le récepteur, dans les jeux de plaisanterie, seule la réaction du récepteur constitue la preuve qu'il saisit ou non le sens du jeu engagé et s'il consent à y adhérer.

Une autre notion prise en compte par le schéma de la communication de Shannon et de Weaver est celle de bruit, qui renvoie aux interférences qui peuvent perturber l'efficacité du message véhiculé par l'émetteur, et jouer négativement sur la bonne réception du message par le récepteur. Considérant que la parenté à plaisanterie s'est déroulée en présence de plusieurs personnes lors des obsèques du professeur Joseph Ki-Zerbo, il importe d'analyser l'effet des bruits émis par ces regroupements sur les actes et les paroles de plaisanterie.

« *Merci pour la prière circonstanciée, pleine de foi et d'espérance des Mossi* », tels sont les propos adressés par Françoise Ki-Zerbo à l'endroit de ses camarades du GRAF, après que ces derniers ont fini de prononcer leurs propos humoristiques. Par ces mots, la fille du défunt consent à accepter ces moments qui, au-delà du jeu, s'inscrivent dans une intention de compassion à la douleur de la famille éplorée.

Dans la plupart des scènes humoristiques créées à l'occasion des cérémonies mortuaires, l'argent occupe une place importante. Qu'il s'agisse des billes ou des pièces d'argent, les personnes impliquées dans ces jeux s'en servent pour calmer leurs vis-à-vis et pour agrémenter les moments de plaisanterie. Dans certains cas, il arrive que les parents à plaisanterie confisquent, soit le cercueil, soit un quelconque objet devant servir à l'enterrement du défunt et exigent une compensation, généralement monétaire, avant de remettre l'objet en question. C'est en cela qu'il faut comprendre le fait que *l'on négocie avec à la clé, des billets de banque, ou que la parenté à plaisanterie fait pleuvoir des billets*

*de banque*, comme le stipule le Faso.net, à chacune des étapes où les Moose s'opposèrent au passage du cortège funèbre pour sa destination finale.

Selon Erving Goffman, (1973, p.73), les relations sociales ordinaires sont elles-mêmes combinées à la façon d'un spectacle théâtral, par l'échange d'actions, de réactions ou de répliques théâtralement accentuées. Dans le no 6783 de l'Observateur Paalga du vendredi 8 au lundi 11 décembre 2006, une image prise lors des obsèques de Joseph Ki-Zerbo, mettant en exergue l'ambiance qui a prévalu lors de ces moments de deuils, démontre bien cette théâtralisation.



Qui sont les acteurs mis en scène sur cette image?

La mort est l'un des événements en Afrique qui révèle l'esprit de communautarisme et de collectivisme. Lorsqu'une famille vient à perdre un de ses membres, les parents, amis, voisins et connaissances se mobilisent pour lui apporter leur soutien et leur compassion. Cette figure iconique est donc l'expression du collectivisme social négro-africain, que Nguvulu Labundi (1978), en paraphrasant Thomas Mélény, définit comme un modèle communautaire revêtant un caractère humaniste, une construction sociale, accordant à la participation de l'individu le rôle fondamental au centre de l'épanouissement de tout participant et de la promotion collective.

*...mais les parents à plaisanterie du vieux Samo refusent que la bière soit entreposée dans le véhicule faisant office de corbillard.* Tel est le commentaire en bas de l'image, qui n'est qu'une mise en exergue des acteurs au premier plan. Ces hommes et ces femmes, affichant un air de fête, sont en majorité des Moose et des Sanan, dont les uns tentent de faire monter la bière dans le corbillard, et les autres essayent de les en empêcher. Tout se passe comme si, la mort à cet instant T, avait cédé la place au jeu, à la réjouissance, à la distraction. Dans une telle circonstance, quel rôle joue le bruit émis par toutes ces personnes? Parviennent-elles à se s'entendre, à se comprendre et à saisir le message véhiculé par les uns et les autres?

Cela, nous en doutons fortement, et c'est cela peut-être qui fait la force de la parenté à plaisanterie. En effet, contrairement à la communication conventionnelle où le bruit peut constituer une entrave à la réception du message véhiculé, dans le jeu de plaisanterie, il apparaît comme un moyen d'acceptation de cette pratique communautaire, et une preuve d'adhésion de toutes les parties en présence. En réagissant tous à la fois à l'action ou aux propos de leurs vis-à-vis, cela prouve que tous consentent à ce que le jeu soit convoqué dans ces moments difficiles, et donne l'occasion à la famille éplorée d'oublier un tant soit peu la douleur occasionnée par la perte de l'être cher. En définitive, entraîner les personnes endeuillées dans l'humour occasionné par la parenté à plaisanterie, c'est leur permettre d'évacuer momentanément la douleur et la tristesse causées par la mort. C'est en cela que les propos suivants de Myriam Bendhif-Syllas (2011) méritent d'être convoqués :

Équilibre souriant, l'humour opère comme un art de l'entre deux où le sourire ne résout pas une tension, mais fait entrer deux termes contradictoires en vibration, marquant l'acceptation joyeuse-amère de leur inséparabilité, la fusion du sérieux et du divertissement, de la sottise et de la dignité.

## Conclusion

Les relations à plaisanterie constituent une marque de l'ancrage culturel des peuples. Toutes les occasions sont bonnes pour exprimer ces jeux qui participent à la cohésion des groupes sociaux. Dans la présente étude qui s'enracine dans une démarche sémiotique de la communication, a permis de déceler la symbolique des actes et des jeux de paroles recensés au cours des obsèques du Professeur Joseph Ki-Zerbo. Cette symbolique passe aussi bien dans le jeu scénique que dans des objets utilisés dans cet échange physico-verbal qui actualise les relations à plaisanterie entre les Sanan et les Moose.

## Références bibliographiques

- Bendhif-Syllas, M. (2011). « Humour et littérature ». *acta fabula*. vol.12 (5).
- Boutaud, J. (2004). « Sémiotique et communication : un malentendu qui a bien tourné » in *Hermès. La Revue* 2004/I (38) : 96-102.
- Goffman, E. (1973). *La mise en scène de la vie quotidienne, la représentation de soi*. Paris : Minuit.
- Graf Infos n° 24*. décembre (2006). <https://www.lefaso.net/spip.php> du samedi 9 décembre 2006.
- Ionescu, S. et al. (2001). *Les mécanismes de défense, théorie et clinique*. Paris : Nathan.
- Ky, C. (2022). *L'humour au service de la résolution des conflits religieux dans la révolte du Kòmò*. Paris : L'Harmattan.
- Labundi, N. (1978). *Ethipiques* no 15-Revue sociale de culture négro-africaine.
- Mauss, M. (1968). *Sociologie et anthropologie*. Paris : PUF.
- Meyer, C. (2001). *Aux origines de la communication humaine*.
- Nyamba, A. (2001). « Les relations de plaisanteries au Burkina Faso ». *Communication* consulté le 28 septembre 2023. URL: <http://journals.openedition.org/communication/5503>.
- Observateur Paalga n° 6783*, du vendredi 8 au lundi 11 décembre 2006.

- Pasqueron de Fommervault, I. (2012). "Je ris donc je suis". Le rire et l'humour au carrefour de deux processus identitaires : socialisation et individuation. Université de Marseille. Département d'anthropologie, Disponible sur : [http:// dumas.ccsd.cnrs.fr](http://dumas.ccsd.cnrs.fr).
- Schott-Bourget, V. (2001). Approche de la linguistique. Nathan/VUEP.
- Sissao Alain J. (2002). « Alliances et parentés à plaisanterie au Burkina Faso. Mécanismes de fonctionnement et avenir », in *Journal des africanistes*. n°75. 333.

# ÉCRITURE ET TYPOLOGIE FILMIQUE DANS LA PRODUCTION CINÉMATOGRAPHIQUE DE BOUBAKAR DIALLO

Toro Justin OUORO

Mireille Carole Pegd Wendé BAMBARA

Université Joseph KI-ZERBO

justin\_ouoro@yahoo.fr / mireillebambarap@gmail.com

## Résumé

La présente étude fait ressortir l'écriture et la typologie filmique chez Boubakar Diallo en tant que cinéaste. Ainsi, les pratiques scripturaires et le rapprochement des œuvres de ce cinéaste à la société constituent en partie l'une des particularités et la spécificité de celui-ci. À cet effet, la production cinématographique de Boubakar Diallo nous conduit dans les effets de la création et dans les rapports entre création artistique et société. De ce fait, l'écriture s'inscrit dans une représentation et une interprétation de l'œuvre filmique. Par elle, découle le style qui se traduit par la manière dont l'auteur s'exprime dans sa création et l'effet qu'il pourrait engendrer chez le spectateur. Ainsi, le but du présent travail est de parvenir à faire ressortir la typologie filmique par l'écriture de cette production cinématographique en mettant en exergue la réception filmique grâce à laquelle le film trouve son sens aux yeux d'un public. À travers une analyse sémiotique axée sur le discours et le style de cette production cinématographique, nous envisageons de dégager la typologie des films de Boubakar Diallo. Comme résultat, l'étude arrive à la conclusion que la production cinématographique de Boubakar Diallo a des fondements typologiques pour viser des films populaires. Finalement, les pratiques scripturaires abondamment utilisées constituent un moyen de représentation des faits sociaux par lesquelles le cinéaste réussit à concilier création filmique et société.

**Mots clés :** écriture, typologie, film populaire, sémiotique discursive, réception filmique.

## Abstract

This study highlights the writing and film typology of Boubakar Diallo as a filmmaker. His writing practices and the way he connects his works to society constitute one of his distinctive characteristics and specificities. In this respect, Boubakar Diallo's film production leads us into the effects of creation and the relationship between artistic creation and society. Therefore, writing is part of a representation and interpretation of the film. From this arises the style, which is expressed through the way the author expresses himself in this creation and the effect it might have on the viewer. Thus, the aim of this work is to highlight the film typology through the writing of this cinematic production, emphasizing the film reception through which the film finds its meaning in the eyes of an audience. Through a semiotic analysis focused on the discourse and style of this cinematographic production, we intend to identify the typology of Boubakar Diallo's films. As a result, the study concludes that Boubakar Diallo's cinematic production has typological foundations aimed at popular films. Ultimately, the abundantly used writing practices constitute a means of representing social facts through which the filmmaker succeeds in reconciling film creation and society.

**Keywords :** writing, typology, popular film, discursive semiotics, film reception.

## Introduction

La présente analyse découle d'un constat de la particularité de l'écriture cinématographique du cinéaste burkinabè Boubakar Diallo. De presque tous ses films réalisés par ce par ce dernier, le cinéma populaire est au rendez-vous. Que ce soit un choix artistique de la part de l'auteur, son écriture traduit un modèle et une signification qui participent à la mise en place d'une poétique cinématographique dite populaire. De ce fait, toute création artistique est bâtie sur un ensemble de signes qui dégage une expression. Elle

est un conditionnement d'un savoir-faire de l'artiste et de ses aspirations. Ainsi, l'œuvre cinématographique dans sa construction s'inscrit dans une certaine pratique scripturaire donnée et dans une typologie qui participent à l'élaboration d'un cinéma de genre. C'est dans ce sens que se situe notre réflexion qui porte sur l'écriture et la typologie filmique dans la production cinématographique de Boubakar Diallo. Dans le cadre de cette réflexion qui se focalise sur une lecture sémiotique s'inscrit dans une analyse discursive qui s'appuie sur des textes filmiques comme forme signifiante prenant en compte le fond narratif qui se porte sur un examen sur les unités et les effets de sens, dans un enchaînement et dans une organisation des schèmes. Le présent article révèle le caractère des films notamment dans *Congé de mariage*, *Roméo et Julie*, *La villa rouge*, *Le bonnet de Modibo*, *Le foulard noir*, *Code phénix*, *Les trois lascars*. Ces films longs métrages présentent de façon commune une narration et un caractère social. Un fait qui persiste et qui devient une habitude chez Boubakar Diallo. Alors, le cinéma populaire partie intégrante dans les récits de ce cinéaste. Quels effets le choix du style peut-il avoir sur le lecteur à travers la production cinématographique ? La présente réflexion s'inscrit dans cette lancée. Il est question de comprendre comment la production cinématographique de Boubakar Diallo contribue à la réalisation d'un cinéma populaire. Ainsi, les dimensions sociales et idéologiques de l'écriture filmique seront convoquées. Comment sont construites ses œuvres filmiques ? Quels sont les effets des films sur le spectateur ? Parvient-il à identifier le cinéma populaire dans ces différentes productions filmiques ? L'analyse de la narration filmique et les différentes images contenues dans cette production filmique dans une approche socio-discursive et stylistique de la sémiotique, permettront de répondre à ces interrogations afin de saisir la visée sémiotique et stylistique qui caractérise cette production cinématographique de Boubakar Diallo. Après avoir présenté le cadre théorique, conceptuel et méthodologique de l'étude, nous ferons un exposé sur les caractéristiques des œuvres de Boubakar Diallo. À la suite de cet exposé, nous discuterons des résultats obtenus.

## I. Cadre théorique et méthodologique

Cette partie précise le cadre théorique de la réflexion basé sur la sémiostylistique qui permet de catégoriser la typologie filmique de la production cinématographique de Boubakar Diallo. Il s'agit également de montrer la méthode adoptée dans le cadre de cette réflexion.

### I.1 Cadre théorique

#### I.1.1 Orientations théoriques

La présente réflexion porte un regard critique sur la production cinématographique de Boubakar Diallo. Toute création artistique porte la marque de son créateur et sur un aspect de la société. La manière dont l'artiste conçoit son œuvre et le présente au public crée des effets et le rapproche de la société. À travers le discours cinématographique, le cinéaste exprime son savoir-faire dans un style qui est lui est propre. C'est pourquoi il est nécessaire de porter un regard critique sur les choix qui matérialisent la particularité de l'écriture et de la typologie des films de Boubakar Diallo. Pour comprendre ce phénomène significatif qui prend en compte la sémiotique et la stylistique. Les penseurs Georges Molinié et Michael Rifaterre nous conduisent à la sémiotique du style d'un texte. Elle s'articule particulièrement sur le discours littéraire. Ainsi, la

sémiostylistique peut aussi être adaptée à notre discours filmique qui dégage des effets de signification et de construction d'un type de cinéma donné. Partant de la littérature, Molinié (1993, p. 8) la perçoit comme un objet culturel dans sa représentation de texte littéraire et c'est pourquoi il peut être analysé comme un discours, ainsi « le discours littéraire constitue la matière de la sémiostylistique. » Molinié poursuit en considérant la littérature comme un discours dans la mesure où un auteur produit un texte à l'endroit d'un public récepteur. La sémiostylistique, prend en compte dans un même sens la stylistique et la sémiotique. Dans ce sens Molinié (1993, p.8) souligne :

La sémiostylistique est bien une stylistique : elle scrute les lignes d'une esthétique (verbale) ; elle est aussi une sémiotique. Pour deux raisons essentielles. On cherche à construire des modèles de fonctionnement et d'interprétation : la sémiotique est d'abord, et très largement, la modélisation des structures abstraites de la signification. Et l'on cherche à rendre compte de la significativité du discours considéré. Or, on a besoin, plus que jamais, de l'émergence d'une sémiotique, disons : de second niveau, qui aurait pour tâche de formaliser les schémas de la représentativité des objets de culture.

Ainsi, la sémiostylistique s'attache à des faits langagiers dans une visée sémantique et s'inscrit dans une modélisation scripturaire, permet de connaître les intentions de l'écrivain et de mettre en relation l'œuvre et le lecteur à travers des effets de lecture et de création. De ce fait, la réception de l'œuvre est au cœur de cette approche qui se traduit par l'effet du texte sur le lecteur à partir de l'écriture ou de l'image qui constitue un signe et un ensemble de représentations pourvu de sens et qui a pour but d'agir sur le lecteur ou le spectateur. Le spectateur s'inscrit dès lors dans un champ de l'analyse et de la critique afin d'aboutir à des résultats fondés sur son ressenti. La sémiostylistique sera appliquée à notre étude à travers un corpus composé d'une série de films. Si le roman est bâti sur un discours et constitue un objet culturel, le film également s'inscrit dans cette même démarche. C'est pourquoi nous avons jugé nécessaire de l'appliquer à notre étude afin qu'elle nous fasse ressortir les caractéristiques de l'écriture filmique chez Boubakar Diallo et le type de cinéma qu'il produit.

### *1.1.2 Cadre conceptuel*

Cette étape a pour but d'élucider les concepts qui fondent la réflexion. Il s'agit de la pratique du cinéma populaire ou sociale et de la question de la réception filmique. Ainsi, un aperçu général sur la production romanesque de Boubakar Diallo donne quelques détails de chaque film :

*La villa rouge* (2004) : Cristal, Shérifa, et Salma sont trois jeunes filles qui font face à des contraintes familiales, financières et sentimentales. Elles décident de s'adonner à la prostitution dans le but de se faire de l'argent et de sucer les hommes comme des chewing-gums. Une villa aux commodités modernes sera le lieu de leur résidence là où elles reçoivent leurs clients, c'est-à-dire les habitués du coin.

*Congé de mariage* (2010) : c'est l'histoire d'un couple dont le mari est infidèle. Claudia qui face à cette crise qui secoue son mariage décide de donner un congé de mariage à ce dernier qui aura désormais le droit de faire tout ce dont il veut sans se soucier de sa femme. Il en sera de même pour Claudia.

*Roméo et Julie* (2011) : ces deux jeunes gens plongés dans l'amour et dans un désir de s'unir traditionnellement rencontreront une opposition. Un incident survenu dans le passé entre les deux familles empêcherait toute union. Ainsi, Julie au nom de l'amour va remonter dans le temps par la magie du surnaturel pour réparer les choses.

*Le foulard noir* (2012) : la boutique de Mariama est brûlée par des jeunes militaires lors d'une mutinerie. Au cours de cet incident, sa belle-sœur fut violée. Mariama se retrouve dans des difficultés financières et morales. Plus tard, le mari de cette dernière qui est un militaire décide d'entamer un acte de vengeance mais il fut poignardé à mort par ses bourreaux. Cette crise sociopolitique a endeuillé des familles et a causé la perte des biens matériels

*Le bonnet de Modibo* (2018) : Modibo est un homme de valeurs et de principes. Promu à la retraite, il dépose ses valises dans un poste de contrôleur général auprès de l'Union européenne à Addis-Abeba. La mort du chef de son village viendra bouleverser les ambitions de celui-ci. Sa famille exprime la volonté que Modibo en soit le prochain successeur.

*Les trois lascars* (2021) : trois amis font face à la pression de leurs maitresses, prétextent un voyage sur Abidjan. Pendant qu'ils passaient de bons moments avec leurs tchizas (maitresses), un communiqué fait cas du crash de l'avion où les trois maris étaient supposés être à bord. Ainsi, les épouses étaient dans un état lamentable et ont entamé le deuil car à l'issue du crash il n'y eu aucun survivant. Ayant appris la nouvelle de là où ils étaient, nos trois amis étaient confrontés à des difficultés de retour dans leurs familles respectives.

Ainsi présentés, nous notons que ces films traitent des faits sociaux c'est-à-dire, des histoires bien connues ou déjà entendues quelque part dans nos différentes sociétés. L'une des particularités de ces films, c'est qu'ils accrochent le spectateur et se laissent comprendre facilement. Ils sont construits le plus simplement possible et arrivent à toucher tous types de spectateurs. En effet, ce dernier n'a pas besoin d'être doté de compétences ou de culture cinématographique, par les effets de l'image, celui-ci parvient à décoder l'essence et la substance des films. Il convient de souligner que Boubakar Diallo fait partie du lot des cinéastes de la génération de 2000 à nos jours et il a à son actif une vingtaine de films. Et les différentes thématiques sont axées sur l'amour, les crises socio-politiques, les mœurs de la société.

## **I-2- Cadre méthodologique**

Le choix du style peut conditionner l'écriture et avoir un effet sur le lecteur. À cet effet, la présente réflexion s'inscrit dans ce sens. Il s'agit de comprendre l'écriture et la typologie filmique qui se dégagent chez Boubakar Diallo et qui contribuent à la formation d'un cinéma populaire. Dans ce contexte, les réalités sociales seront convoquées. Elles permettront de voir comment Boubakar Diallo conçoit ses films et dans quel but ? L'analyse du style d'écriture qui débouche sur la typologie filmique permettra de percevoir la visée sémiotique et stylistique de la production cinématographique de ce cinéaste burkinabè. Pour cela, nous avons visionné presque tous ses films, et nous avons retenu seulement six films qui traitent des faits sociaux et qui ont beaucoup attiré notre attention, nous avons par la suite porté un regard analytique sur les éléments narratifs et scéniques

afin de parvenir aux résultats qui indiquent que les films de Boubakar Diallo s'inspirent du social et ont un caractère populaire et cela s'inscrit dans un choix artistique.

## 2. Exposé des caractéristiques des œuvres de Boubakar Diallo, discussions et résultats

### 2.1.1 Les caractéristiques de l'écriture filmique chez Boubakar Diallo

Plusieurs éléments caractérisent la production cinématographique de Boubakar Diallo. Ils se construisent autour de la narration et de la réception des œuvres. Ces éléments confèrent à ce cinéaste burkinabè un style et un caractère particuliers à ses écrits. Ainsi, en ce qui concerne les caractéristiques de la production cinématographique de Boubakar Diallo, il convient de nous pencher sur la narration qui s'inspire sur le social, du relâchement dans l'écriture et la facilité pour le spectateur à comprendre les choses.

#### - *Une narration sociale*

La narration est un aspect à prendre en compte dans la conception d'une œuvre. C'est un processus qui permet à un auteur de mettre en place ses idées, ses stratégies et techniques pour la matérialisation de cette œuvre. La narration cinématographique se construit autour d'une grammaire qui prend en compte des codes et des termes techniques. Ainsi, le contenu d'une œuvre détermine son caractère, son genre. La production d'un film peut découler de la réalité ou de l'imaginaire. Et l'une des caractéristiques principales de la production cinématographique de Boubakar Diallo, c'est que celui-ci puise ses ressources artistiques dans le terroir social. Tous ses films sont portés sur des faits sociaux et loin de l'imaginaire. Ses créations trouvent un sens dans une démarche et dans sa conception axée sur le social. C'est dans ce sens qu'on qualifie sa production de narration sociale. De ce fait, cette énonciation narrative se présente comme une modélisation du discours filmique et nous rapproche plus de la réalité. À cet effet, Wladimir Krysinsky (1983, p. 4) souligne en ces termes : « *est modélisation dans un texte ce qui renvoie, par des signes spécifiques et distincts, à la formation d'un modèle du réel transcrit textuellement.* Cette narration constitue une reproduction du social et traduit la relation entre l'auteur et son milieu de vie. Ainsi, il convient de souligner que la société fournie à l'artiste des moyens de construire et de développer ses histoires et cela favorise un rapprochement entre l'artiste et la société. Cette particularité dans l'écriture suscite des questionnements et nécessite des analyses.

Boubakar Diallo est un cinéaste très productif et ses films s'inscrivent en grande partie dans le milieu urbain. À cet effet, J. T. Ouoro (2015, p.63) indique :

Ce qui retient l'attention de cette production, c'est la régularité de la parution et l'univers filmique qui s'y déploie. Si l'on considère l'ensemble de sa filmographie, Boubakar Diallo produit en moyenne deux films par an. À l'exception de quelques films historiques comme *Cœur de lion* qui retrace l'esclavage des Noirs, et *Fugitive* qui se veut un hommage rendu à la princesse Yennega (amazone fondatrice du royaume mossi), tous les autres films inscrivent leur récit dans les zones urbaines.

Par ailleurs, on note que les titres des films renseignent sur le contenu et situent déjà le film. De plus, les thématiques sont axées sur les faits socio-urbains et qui prennent en compte les notions de tradition-modernité. De même, les scènes se passent dans les grands centres urbains avant de se déplacer dans les villages (*Roméo et Julie* et *Le bonnet de Modibo*). En plus, la majeure partie des acteurs sont moins connus du public, ce sont

des non professionnels. Les caractéristiques esthétiques de la production cinématographique de Boubakar Diallo sont la présence des langues locales dans ses films (le mooré, le dioula, etc.), l'expression culturelle et identitaire qui découlent, la présence subtile des valeurs traditionnelles et les fins des films qui traduisent l'optimisme et l'espoir et l'originalité de la création pour ne citer que ces éléments.

- *Un relâchement scripturaire*

Le caractère cinématographique d'une œuvre renvoie à l'ensemble des éléments du langage cinématographique que cette œuvre dégage. L'écriture devient alors un code, un référent. Le cinématographique, nous dit J. Ouoro (2020, p.270) : « *renvoie à l'ensemble des éléments du langage cinématographique, le "sémiotique", quant à lui, renvoie à la signification qui résulte de la dynamique perceptive qui met en interaction le sujet et l'objet suivant un référentiel culturel donné.* ». Et la production cinématographique de Boubakar Diallo découle d'un relâchement scripturaire qui se présente comme une manière simplifiée pour le cinéaste de réaliser un scénario qui facilite la réalisation et la compréhension du film. Alors, le film ne couvre aucun mystère et aucune difficulté à se faire comprendre. À la différence de certaines productions telles *Le cri de cœur* de Idrissa Ouédraogo où le sens des choses est caché et qu'il faut un certain effort de compréhension et de réflexion, la production cinématographique de Boubakar Diallo est dépourvue de toute énigme ; elle est facile à transparaître dans la mémoire du spectateur. En matière d'écriture, notamment celle d'un film, il faut souligner qu'elle en compte plusieurs éléments tels que l'image, le montage, la mise en scène, la narration. Elle conditionne la lecture et la compréhension. Boubakar Diallo par ces canaux scripturaires propres au langage cinématographique rend accessible ses films qui se révèlent au public sans détour. C'est pourquoi, le niveau de langue est le registre courant dans son grand ensemble et secondé par le registre familier. On note également des expressions populaires qui traduisent la simplicité et la compréhension des dialogues. Le jeu des acteurs est simple et captivant et se rapprochant de la réalité. Cette impression du réel permet au cinéma d'avoir plus d'enjeux. A. Bazin (1959 p.16) traduit ce réalisme cinématographique en indiquant que le cinéma est « [...] *un mode d'expression par représentation réaliste, par simple enregistrement d'images, une pure vision extérieure s'opposant aux ressources de l'introspection ou de l'analyse romanesque classique* ».

- *Les effets de lecture*

La création artistique est une activité de l'homme qui part toujours d'un imaginaire créatif et du génie de l'auteur. Cette œuvre constitue une mode d'expression de la part de l'artiste qui l'utilise pour communiquer un message ou faire connaître son idéologie, ses aspirations. Et l'artiste, pour y parvenir fonde sa création sur des aspects techniques et la recherche d'une certaine beauté afin de produire un effet de sens chez le spectateur. C'est pourquoi, la production cinématographique de Boubakar Diallo après réception donne l'impression d'être des films qui sont à la portée de tous car caractérisés par une simplicité dans la lecture. Le spectateur arrive cependant à comprendre la structuration et le sens de l'œuvre. La particularité dans la lecture des films de Boubakar Diallo réside dans le fait qu'elle ne prend pas en compte une certaine catégorie de spectateurs. Toute personne qui a une passion pour le cinéma ou ayant fait ou pas l'école, peut comprendre et lire avec

aisance ses films. Ainsi, la lecture conditionne la réception de l'œuvre artistique car elle permet de mesurer le degré d'adhésion au projet du réalisateur et à son message. À travers des figuratifs produits par les films, il convient de noter qu'ils font de l'effet chez le spectateur et comme l'indique J. Courtés (1991, p.163) :

tout signifié, tout contenu d'une langue naturelle et, plus largement, de tout système de représentation (visuel par exemple), qui a un correspondant au plan du signifiant (ou de l'expression) du monde naturel, de la réalité perceptible. Sera donc considéré comme figuratif, dans un univers de discours donné (verbal ou non verbal), tout ce qui peut être directement rapporté à l'un des cinq sens traditionnels, la vue, l'ouïe, l'odorat, le goût et le toucher ; bref, tout ce qui relève de la perception du monde extérieur. Par opposition au figuratif, le thématique est à concevoir comme n'ayant aucune attache avec l'univers du monde naturel (...). Si le figuratif se définit par la perception, le thématique, lui, se caractérise par son aspect proprement conceptuel.

## I-2- Discussions et Résultats

### - *Le cinéma populaire, une idéalisation pour Boubakar Diallo*

Il existe plusieurs types de cinéma : la fiction, le documentaire, l'animation. Dans le cas de la fiction, objet de notre étude, on peut faire une classification de ce cinéma qui se décline en cinéma d'auteur et en cinéma populaire. Le cinéma d'auteur est une production qui nécessite beaucoup de moyens financiers et techniques. C'est une production destinée aux festivals et mobilise beaucoup de ressources. La particularité de ces films d'auteur est la recherche de qualité et l'esthétique et la verisimilitude avec la réalité. C'est un cinéma qui est codifié, qui amène à réfléchir, il est plein de mystères et nécessite une ouverture d'esprit et de compétences de la part du spectateur. C'est par ailleurs un cinéma où le spectateur entre sur scène et se construit une image des faits. La durée de production peut prendre beaucoup d'années et cela nécessite de la patience et de la détermination.

Quant au cinéma populaire, c'est un cinéma qui utilise peu de ressources techniques et économiques. La recherche de la qualité et de l'esthétique n'est pas au rendez-vous. La production de ce type de cinéma ne prend pas assez de temps car axée sur le numérique où les choses semblent être faciles à filmer car il suffit d'avoir la caméra et le tour est joué. Le cinéma populaire est un cinéma de masse dont le but est d'éduquer la population tout en prenant en compte les réalités qui peuvent les toucher. Il aborde des thématiques telles que l'amour, le mariage, la trahison, la jalousie, l'infidélité avec un mélange d'humour. Il convient de noter, que le cinéma qu'il soit populaire, n'est pas mauvais en soi, l'essentiel c'est qu'il arrive à distraire et à plaire aux spectateurs et qu'en peu de temps ces derniers oublient leurs soucis quotidiens et qu'ils puissent s'identifier aux acteurs du film. Ainsi, cette manière de procéder dérive d'un choix artistique de la part de Boubakar Diallo qui conduit à la mise en place d'un cinéma dont le sens s'inscrit dans une perception culturelle des choses dans une visée de la cinémacité.

Pour J.T. Ouoro (2020, p.267) :

la cinémacité est au cinéma ce que la littérature est à la littérature. La cinémacité est donc ce qui fait d'une œuvre donnée, une œuvre cinématographique. Elle invite à aller au-delà des approches empruntées à d'autres disciplines comme la philosophie, de l'histoire, de l'anthropologie, la

sociologie, la psychanalyse, la littérature, etc. pour mettre en avant le matériau cinématographique, en tant que mode d'expression autonome, un langage à part entière, perçu comme tel et informé par la culture qui l'a engendré. Elle est une approche frontale du fait cinématographique en lien avec la perception culturelle qui lui donne sens.

- *Un choix artistique*

Chaque artiste est libre de produire un modèle de créations qui lui est propre. C'est la marque tout artiste. Et si Boubakar Diallo avec toutes les ressources créatrices et imaginaires, se permet de produire ce type de cinéma, c'est que cela découle d'un choix artistique. Celui-ci assume cela car malgré les multiples critiques et perceptions sur ses œuvres, il continue à produire des films populaires qui trouvent aussi leur place dans des festivals. Ainsi, tout porte à croire qu'il assume ce choix. Cela pousse à dire que Boubakar Diallo trouve son plaisir dans ce type de production grâce à laquelle il arrive à transmettre ses idéologies et ses positions face à certaines tares de la société. Et le but du cinéma c'est d'éduquer, former, sensibiliser et pousser à une prise de conscience. Ainsi, Boubakar Diallo qui fut d'abord romancier, décida de venir au cinéma car il trouvait que l'image permet d'atteindre plus la masse car 80% de la population burkinabè ne sait lire et écrire. Et le cinéma constitue un outil d'apprentissage. C'est pourquoi depuis lors, celle-ci fait du cinéma son cheval de bataille sur lequel il s'appuie pour dénoncer, situer les responsabilités, apporter des solutions aux problèmes qui minent les sociétés du monde. Il aborde dans ses écrits des questions relatives à la tradition et à la modernité pour toucher du doigt les difficultés liées à ces époques. Il convient de noter une fois de plus que la particularité de Boubakar Diallo en tant qu'artiste, c'est son esprit ouvert, son sens créatif, sa passion pour le cinéma, son engagement, sa fidélité et sa régularité et sa constance dans la production. Ce choix de produire un cinéma populaire n'est pas seulement propre à Boubakar Diallo, on verra que certains cinéastes tels que Aboubakar Zida dit Sidnaba a également produit des films de ce genre, suivi de Oumar Dagnon avec à son actif quelques réalisations, sans oublier Ibrahim Olunkunga.

- *Un cinéma identitaire et de réhabilitation*

Il existe un cinéma propre à l'Afrique. Et la spécificité du cinéma africain est sa capacité à trouver une identité et à se réhabiliter. Pour J. T. Ouoro (2015, pp.588-589) : De façon générale, l'appropriation de la caméra par les Africains procède d'une volonté d'affirmation de soi face au déni identitaire dont le continent a été l'objet pendant la période coloniale. La réhabilitation de la dignité de l'homme noir ainsi que la sauvegarde de ses valeurs culturelles constituaient alors le crédo des cinéastes africains. Les réalisateurs burkinabè ne dérogeront pas à cette règle. Ils planteront leur caméra dans les villages, pour la plupart, et se feront l'écho du vécu quotidien des populations rurales, comme pour témoigner de leur existence en dépit des ravages perpétrés par la colonisation. Le tournage dans les langues nationales, les décors naturels, la mise en scène de comédiens non professionnels sont autant d'éléments qui participent d'une volonté de résilience culturelle, sinon, de réhabilitation de cultures dont l'existence est fortement menacée.

Le cinéma de Boubakar Diallo est ce cinéma sans barrière, sans limites, qui tient compte des aspirations du public et des enjeux de la société. C'est ce cinéma dit populaire qui permet de remplir les salles et à mobiliser un grand nombre de personnes. Il plonge le

spectateur dans les entrailles de l'Afrique et recherche l'engouement du peuple à travers un langage typique au continent. Boubakar communique aux réalités du peuple, retrace leur vécu afin de vivre en communion d'esprit. Celui-ci, à travers des codes cinématographiques, des techniques et son savoir-faire arrive à créer un cinéma qui touche le cœur de la société burkinabè en particulier et de toutes les sociétés en générale. Par des effets de sens, la création artistique devient expressive. C'est pourquoi V. Palm/Sanou (2019, p.165) affirme :

Les créations littéraires et artistiques sont le lieu d'expression des traits caractéristiques des sociétés humaines. L'art offre d'énormes et subtiles possibilités d'expression de ces traits caractéristiques. Selon les sensibilités et le génie, les compétences, un certain nombre de normes sociales, ...l'artiste exprime des aspects de ce qui constitue la culture humaine. La sensibilité et le génie constituent des fondements dans le processus de la création et définissent la densité de l'œuvre. La sensibilité est la condition première à la création. Comment nous sentons les choses participe à comment nous les exprimons.

Aussi, l'identité et la réhabilitation du cinéma s'inscrivent dans une liberté artistique qui pousse l'artiste à exprimer et à produire selon ses aspirations un cinéma qu'il juge utile et à son goût. C'est sa manière à lui de participer à la vulgarisation d'un cinéma de proximité et de formation. De ce fait, la création renvoie à la conception d'une nouvelle chose. Par des techniques l'artiste arrive à mettre en place une œuvre nouvelle, qui n'avait aucune existence. Et pour Boubakar Diallo, l'identité des peuples se trouve dans leur expression culturelle. Et pour préserver la culture africaine, il convient de produire des films qui valorisent, qui dénoncent et qui montrent les influences interculturelles. C'est par cette manière que les cultures africaines seront réhabilitées dans leurs droits et devoirs car les artistes font un retour aux sources pour traduire une nouvelle fonction de la modernité, celle qui se doit conciliante. Et J. Ouoro (2011, p.94) d'indiquer :

Retour aux sources disons-nous, mais il convient de faire observer qu'il ne s'agit guère pour ces cinéastes de prêcher une quelconque idéologie de pureté identitaire. Loin de verser dans un passéisme stérile, l'ancrage traditionnel de la narration filmique est une poétique dont la visée sémiotique est de récupérer la tradition en vue de la refunctionalisation de la modernité.

Dans ce sens, cette quête d'identité et de réhabilitation conduit à parler de cinéma participatif qui se présente comme une solution palliative au défi de l'analphabétisme face au continent. En effet, Boubakar Diallo à l'image de Sembène Ousmane relève le niveau d'instruction des populations d'Afrique. Pour eux, l'art cinématographique semble être le mieux indiqué pour toucher un grand nombre de spectateurs. L'art, s'inscrit alors dans un processus de diffusion d'un message qui participe à la consolidation des valeurs africaines et à toucher les consciences des populations à travers les messages véhiculés par les créations. Ainsi, nous pensons que Boubakar Diallo contribue énormément à la promotion d'un cinéma africain. Par son écriture et le type de cinéma qu'il produit, il construit un avenir radieux pour un cinéma populaire ou social. Et ce type de cinéma n'est pas mauvais en soi car il répond aux normes de la création et demeure tout de même un cinéma au même titre que cela dit d'auteur. Il est beaucoup consommé et il trouve aussi son public même s'il a un caractère commercial. De ce fait, Boubakar Diallo aurait réussi là où certains ont échoué par sa présence et sa régularité dans la création et dans la production.

Socialement, Boubakar Diallo est parvenu à concilier et à faire un rapprochement entre l'art et la société et cela traduit son engagement à faire de ses films le miroir et le reflet de la société. C'est pourquoi, il convoque le social dans ses œuvres et devient l'un des premiers percussés du cinéma populaire au Burkina Faso et cela est salutaire.

## Conclusion

L'analyse sémiostylistique nous a permis de voir le caractère de l'écriture et la typologie filmique de la production cinématographique de Boubakar Diallo. Ce dernier est parvenu à bâtir un discours filmique axé sur la société. On note également que ce discours est relâché dans son grand ensemble, avec une certaine fluidité dans la narration et c'est ce qui facilite la lecture et la compréhension de ses films. Ces caractéristiques de l'écriture filmique chez Boubakar Diallo participent à l'élaboration d'un cinéma populaire ou social. Par une approche socio-discursive et stylistique de la sémiotique de cette production cinématographique, nous sommes parvenus à montrer comment le cinéaste apporte à ses écrits une touche particulière par l'écriture et le style. Ainsi, il contribue à la mise en place d'un cinéma de type populaire. Ce caractère et cette typologie scripturaire découle de la relation entre l'œuvre filmique, la société et le spectateur. Et cela permet d'ouvrir une autre perspective, de voir que le cinéma populaire produit par Boubakar Diallo est un cinéma social qui en réalité traduit un idéal pour ce dernier. Ce type de production s'inscrit dans la quête d'une identité et d'une réhabilitation des cultures africaines. C'est un cinéma qui est participatif en ce sens qu'il touche tout le monde sans exception. Cette hypothèse qui a servi d'appui à notre réflexion nous a permis de comprendre les effets de création à travers la mise en interaction de l'art et la société, qui est d'ailleurs l'un des fondements de toute création. Ainsi, le cinéma populaire ne possède-t-il pas les moyens d'attraction là où le cinéma d'auteur ne réussit pas ?

## Références bibliographiques

- Bazin, A. (1959). *Qu'est-ce que le cinéma ? Le cinéma et les autres arts*. éditions du Cerf. Paris.
- Courtes, J. (1991). *Analyse sémiotique du discours. De l'énoncé à l'énonciation*. Paris : Hachette.
- Diallo, B. (2010) *Congé de mariage*, long – métrage.
- Diallo, B. (2011). *Roméo et Julie*, long – métrage.
- Diallo, B. (2012a). *La villa rouge*, long-métrage.
- Diallo, B. (2012b). *Le foulard noir, Code phénix*, long – métrage.
- Diallo, B. (2018). *Le bonnet de Modibo*, long – métrage.
- Diallo, B. (2021). *Les trois lascars*, long – métrage.
- Krysinski W. (1981). *Carrefour de signes – essais sur le roman moderne*. La Haye : Mouton.
- Molinié, G. & Viala, A. (1993). *Approches de la réception, sémiostylistique et sociopoétique*. Paris : Puf.

- Ouoro, T. J. (2011). *Poétique des cinémas d'Afrique noire francophone*. Ouagadougou : Presses : universitaires de Ouagadougou.
- Ouoro, T. J. (2020). « La cinémacité : une modalité d'analyse de l'articulation de la signification dans les films africains ». *Revue pluridisciplinaire. ReSciLac. No 12*.
- Ouoro, T. J. (2015). « Tendances thématiques et esthétiques du cinéma burkinabè de 2000 à nos jours ». *Révue encres de l'Ecole Normale Supérieure*. Niamey : Université Abdou Moumouni.
- Ouoro, T. J. (2015). « Contexte d'émergence et orientations thématiques du cinéma burkinabè de 1960 à 2000 ». *Annales de l'université de Ouagadougou. Série A, vol. 20*.
- Palm Sanou, V. (2019). « L'adaptation : une poétique à double contrainte ». *Cahiers du Cerleshs, Lettres, Sciences Humaines et Sociales. Ouagadougou : Université Joseph Ki-Zerbo. tome XXXI. N° 62*.

# MODALISATIONS ÉNONCIATIVES DE LA PROFÉRATION ESTHÉSIQUE *DES SINSINGINSINYE TURU* ET DES *SEKOROSINYE TURU*: « LA CHANSON PANÉGYRIQUE DE MASQUE HUMIDE » ET « LE CHANT HIÉRATIQUE DE MASQUE ROUGE »<sup>36</sup> (hommage à Yves Dakouo)

Noël SANOU

Université Joseph KI-ZERBO

korossah@yahoo.fr

## Résumé

Cet article vise, à partir d'un corpus d'énoncés recueillis dans le cadre précis des deux modalités communautaires de la sortie du *sinyo* – le « masque » – dans la cité de Borodougou dans la commune de Bobo-Dioulasso, le rite agraire *sinsingin* d'exhibition du « masque humide » et le rite funéraire *sekoro* d'exhibition du « masque rouge », à décrire deux modalisations performatives de l'émission de « la chanson/le chant de masque ». Les deux rites mascaires donnent lieu respectivement à l'exécution du *sinsinginsinye turu* « la chanson panégyrique de masque humide » et du *sekorosinye turu* « le chant hiératique de masque rouge », deux développements rhétoriques du *sinyo turu* « la chanson/le chant de masque ». Si le sujet anthropique et le sujet mascaire en sont les déterminants énonciatifs, le contexte dialectal et le contexte rituel sont les circonstants qui participent de la particularisation performative des deux énoncés modulés. Par l'approche sémiotique de la modulation de la voix, dont l'objet est la mise en rite de la relation interspécifique homme/masque, je me propose d'en cerner les conditions sensibles de production et de réception sous les régimes de l'ostinato, de l'antiphonie et du chant responsorial<sup>37</sup>. Cet article est un hommage aux travaux d'Yves Dakouo dans l'exploration, à partir de l'espace de l'énoncé textuel et de l'espace du social, de l'endogénéité artistique, de l'institution littéraire et de la vie littéraire, des pratiques performatives, des conduites rituelles, des schèmes cognitifs, des stratégies argumentatives.

**Mots-clés :** *sinyo* (« masque »), chanson, chant, espace social, esthétique, énonciation, modalisation, mystagogue.

---

<sup>36</sup> Guy le Moal (1980), dans le cadre de l'observable signalétique de la pensée religieuse de la société *bobo*, distingue trois catégories morphologiques du masque : le « masque de feuilles », le « masque de fibres » et le « masque de tissu ». Dans une perspective sémantique structurale, offrant une alternative à la catégorie taxinomique positiviste lemoaliennaise, Louis Millogo établit la dichotomie morphologique du « masque en matières végétales périssables » et du « masque en matières végétales durables » : le masque de fibres et le masque de cotonnade participent de la catégorie figurative du « masque en matières végétales durables » ; le masque de feuilles est la figure morphologique du « masque en matières végétales périssables », classe de masques dont le corps, les membres et la tête peuvent être en feuilles, en fibres d'écorces et de racines fraîches. Son exhibition est nocturne et sa présence sur l'espace de la cité dure le temps d'une situation rituelle.

Le rendu onymique endogène de ces deux catégories mascaires est *sinye bin* [sĩyē bí (= « masques humides »)] « masques humides » et *sinye pene* [sĩyē pēnē (=masques-rouges)] « masques rouges ».

La catégorie végétale mascaire durable coutumièrement exhibée à Borodougou est le « masque de fibres », le « *sinye pene* ».

<sup>37</sup> Cet article relève du champ théorique de la sémiotique pragmatique, précisément de l'analyse empirique de la relation de communication performative entre un sujet humain émetteur d'un chant et un sujet mascaire récepteur réagissant de ce chant. L'adjectif « esthétique » et le substantif « esthésie » conviennent sémiotiquement pour traduire la perception sensible, les émotions et l'intellection qui découlent de la production par l'émetteur et du ressenti qui découle de la réception par le destinataire des productions vocales élaborées, comme vécues empiriques. L'esthésie se rapporte à l'expérience subjective et la perception sensorielle de l'œuvre artistique. À l'inverse, l'esthétique désigne une discipline, la réflexion philosophique sur l'art qui a existé depuis Platon et Aristote. L'esthétique est née du passage de la réflexion philosophique sur l'essence de l'art (« qu'est-ce que l'art ? ...La mimésis ») à la réflexion philosophique sur la finalité de l'art (« quelle est la finalité de l'art ? ...Le beau »). L'esthétique est nommée par Alexander Gottlieb Baumgarten comme la « science du sensible », dont le domaine est la connaissance sensible (les « esthéta »), opposable à la logique dont le domaine est la connaissance intelligible (les « noëta »). L'esthétique connaît un parcours définitoire en tant que substantif et adjectif au fil des auteurs de la philosophie idéaliste allemande : « science du sensible » (Baumgarten, 1750), « réflexion philosophique sur le beau dans l'art et dans la nature » (Kant, 1790), « philosophie de l'art » (Hegel, 1818-1929).

## Abstract

This article aims to describe two performative modalisations of the performance of 'the song/singing of the mask': the *sinsingin* agrarian ritual of exhibition the 'wet mask' and the *sekoro* funeral ritual of exhibition the 'red mask'. The corpus consists of statements collected within the specific context of the two community practices associated with the *sinyo*'s come out – the 'mask' – in the city of Borodougou in the municipality of Bobo-Dioulasso. The two mask rituals give rise to the performance of the *sinsinginsinye turu*, 'the panegyric song of the wet mask,' and the *sekorosinye turu*, 'the hieratic song of the red mask,' respectively, two rhetorical developments of the *sinyo turu*, 'the song/chant of the mask.' If the anthropic subject and the mascary subject are the enunciative determinants, the dialectal context and the ritual context are the circumstances that contribute to the performative particularization of the two modulated statements. Through a semiotic approach to voice modulation, which focuses on the ritualization of the interspecies relationship between humans and masks, I propose to identify the sensory conditions of production and reception under the regimes of ostinato, antiphony, and responsorial singing. This article pays tribute to Yves Dakouo's work exploring, from the perspective of textual expression and social space, artistic endogeneity, literary institutions and literary life, performative practices, ritual behaviors, cognitive patterns and argumentative strategies.

**Keywords:** mask, *sinyo* ("mask"), song, singing, social space, aesthetics, enunciation, modeling, mystagogue

## Introduction

Les travaux d'Yves Dakouo forment un itinéraire de recherches sémiotiques sur les expressions artistiques africaines, l'émergence des pratiques littéraires modernes en Afrique francophone, la construction de l'espace littéraire au Burkina Faso, les performances symboliques (musique, sacrifices), les pratiques sociales, les signes rituels, les stratégies d'individualisation langagière dans les textes narratifs, la communication mystique dans des processus rituels et textuels africains selon « la théorie extensive des niveaux de pertinence du plan de l'expression » (Yves Dakouo, 2011 : 157), qui trouve écho dans le parcours génératif de l'expression de la chanson de masque en langue *bobo-madarè* quotidienne, que nous nous proposons d'investiguer, non pas comme une ontologie essentielle, mais comme une ontologie existentielle de modalisations énonciatives<sup>38</sup>.

Le présent propos vise un renouvellement de la lecture de l'énoncé phonique constitutif de la « sémature » du masque, art total, convergence esthétique et pratique, qui fusionne les arts scéniques, les arts plastiques et les arts phoniques à l'opposé de la tradition classificatoire européenne des arts. La « sémature » ne peut plus être considérée comme une néologie terminologique pour désigner la création de l'art en Afrique qui subsume le binarisme essentiel des beaux-arts et de la littérature, du linguistique et du non-linguistique, de l'artistique et de l'artisanal (Sanou Noël, 2017, 2019).

Greimas et Courtés ont offert le cadre de référence pour explorer les systèmes d'énonciation des « chansons de masque de feuilles » et des « chants de masque de fibres » sous l'angle structural du parcours génératif de la signification, en décrivant l'actorialisation, la temporalisation, la spatialisation de la composante syntaxique et la

---

<sup>38</sup> Les publications d'Yves Dakouo, éminent représentant de ce qu'il conviendrait d'appeler « l'école de sémiotique de Ouagadougou », portent également sur le parcours génératif de la signification du contenu. Confer Yves Dakouo, 2000, « Les parcours sémiotique et allégorique du conte l'hyène et le bouc », *Cahiers du CERLESHS*, n° 17, Université de Ouagadougou, p. 1-16 ; Yves Dakouo, 1988, *La Quête identitaire dans « J'appartiens au grand jour » de Paul Dakeyo : approche sémiolinguistique*, thèse de doctorat, Toulouse.

thématisation et l'axiologisation de la composante sémantique de la structure discursive de la « sortie des masques » (Noël Sanou, 2021, 2019a, 2018a, 2018b). Nous nous proposons de cerner les deux pratiques énonciatives de « la chanson panégyrique de masque humide » et « le chant hiératique de masque rouge, selon les constructions périphrastiques propres aux Bobo pour désigner la « chanson de masque de feuilles » et le « chant de masque de feuilles », sous l'angle de la stylistique de leurs modalisations énonciatives telles que vécues et performées par l'espèce humaine et l'espèce mascaire dans une communication interspécifique à travers la production et la réception de signes phoniques d'une part et de signes proxémiques d'autre part, le chant et la musique d'une part et la danse et la chorégraphique d'autre part.

Pour cerner les convergences et les divergences de la linguistique et de la sémiotique sur l'énonciation, de la linguistique énonciative et la sémiotique énonciative, nous conviendrons (Marion Colas-Blaise, 2010) que le noyau définitionnel de l'énonciation par le stylisticien Bally et le linguiste Benveniste reste stable au-delà des disciplines : les disciplines et les courants théoriques au sein des disciplines cernent, selon leurs cadres instrumentaux, quatre constituants de l'énonciation : le locuteur, l'interlocuteur, l'acte d'énonciation ou l'attitude de l'énonçant face à l'énoncé. Charles Bally (1932 [1965 : 51]) souligne le triple conditionnement logique, psychologique et linguistique de l'énonciation de la pensée. Émile Benveniste (1970 : 12) décrit l'acte de production de l'énonciation, « l'appareil formel de l'énonciation » : « l'énonciation est cette mise en fonctionnement de la langue par un acte individuel d'utilisation ». Les linguistes Jean-Claude Anscombe et Oswald Ducrot (1976 : 18) scrutent l'énonciataire dans la définition de l'activité énonciative. Jean Dubois (1969 : 100) constate que le sujet parlant adopte une attitude dans l'énoncé, face à l'énoncé, dans sa relation intersubjective. Les ténors de l'école française de l'analyse du discours distinguent le discours du texte par les « conditions de production » (Jean-Michel Adam, 1999 : 39), la « scène générique (genre de discours) » et la « scénographie » (Dominique Maingueneau, 2004 : 190).

L'énonciation est constitutive de la composante syntaxique du parcours génératif de la signification ; les présupposés théoriques et méthodologiques sont structuralistes. Greimas & Courtés (1979) s'intéressent au « simulacre » que constitue l'énonciation « énoncée » ou « rapportée » par l'aspectualisation actorielle, spatiale et temporelle et la sémantique discursive de la thématization et l'axiologisation. Avec les approches compréhensives, post-structurales, qui tentent de rapprocher l'univers textuel et le monde réel en vue de la saisie du parcours génératif du plan de l'expression, l'approche de l'École de Paris de l'énonciation passe du contenu du texte au contexte du texte, du contenu stratifié de l'expression à la forme située de l'expression.

Le parcours de l'expression sémiotique se déploie à six niveaux de pertinence articulés comme des paliers d'énonciation : le signe/symbole, le texte/énoncé, l'objet/support, la pratique/situation, la stratégie, le mode d'existence. En tant que niveau de grandeur sémiotique et de « sémiotisation du contexte » (Eric Landowski, 1989),

la pratique renvoie à l'expérience d'une *situation* sémiotique : celle-ci est comprise comme une « configuration hétérogène qui rassemble tous les éléments nécessaires à la production et à l'interprétation de la signification d'une interaction communicative » (Fontanille, 2008 : 25 cité par Marion Colas-Blaise, 2010).

La sortie des masques est l'énonciation énoncée d'une pratique au cours de laquelle une situation rituelle impulse la profération contextuée d'une chanson, d'un chant par le règne humain dont la perception sensible et l'intellection par le règne mascaire des *sinyo* génèrent une réponse praxique. Production qui met en avant la profération d'une mélodie et d'un rythme de manière obstinée et répétitive tout au long d'un morceau comme une psalmodie, nous désignerons la composition vocale dont le thème est le « masque rouge », le « masque de fibres », par le concept de « chant » ; le terme chanson désignera la profération, dans un schème de communication de chœurs ou de soliste et chœur, d'une composition verbale sur une note et un tempo avec instrumentation. Nous investiguerons le cadre théorique et empirique des modalisations énonciatives de la profération esthésique « du chant hiératique du masque rouge » et des modalisations énonciatives de la profération sensible de « la chanson panégyrique du masque humide ». Nous nous inspirons de la méthode d'Albert Kientz (1979) cité par Alain Sanou (1984) qui consiste en leur transcription et leur traduction suivies de commentaires. La transcription phonétique est suivie d'une traduction juxtalinéaire explicitée si nécessaire en notes infrapaginales. La traduction littéraire comporte des renvois à des commentaires historico-ethnographiques sur les chants et les chansons par des appels de notes.

## I. Cadre théorique d'une stylistique sémiotique de l'énonciation de la « chanson de masque »

Plusieurs travaux ont été consacrés à l'énonciation du *sinyo tro* [sĩyõ trò (=double de l'homme, image de l'homme, âme de l'homme-chansons), littéralement « la chanson/le chant du « double de l'homme » /de « l'image de l'homme »/de « l'âme de l'homme » », traduit en fonction du type morpho-rituel en situation par « la chanson de masque » ou « le chant de masque ».

La chanson de masque est la composition verbale modulée en direction du masque obéissant à une particularisation stylistique de l'énonciation. Nous réitérons le constat terminologique que le mot « masque » désigne par défaut l'immanotranscendant (Noël Sanou : 2021) que les sociétés désignent *wango* chez les Mossé, *su* chez les Nuni, *awa* chez les Dogon. Pour le Bobo, le *sinyo* est le destinataire de la chanson que nous désignons dans le cadre d'une tradition terminologique établie « la chanson de masque ». Mais, comme dans une pédagogie scientifique, il convient de rappeler que *sinyo* (singulier)/*sinye* (pluriel) est étiologiquement<sup>39</sup> et sémantiquement étranger au « masque » de l'ethnologie correspondant au parcours définitoire suivant selon l'encyclopédie *Universalis.fr* :

Un masque est fait pour être porté. Qu'on le compare avec d'autres effigies humaines dans le cadre d'une étude stylistique n'autorise pas pour autant à établir des liens de parenté entre ces dernières et les masques. Le masque se porte soit appuyé sur le sommet de la tête – il est alors de structure souple ou rigide, mais enveloppant complètement la tête –, soit tenu entre les dents par une barre convenablement disposée, s'il est en matériaux légers, soit, s'il est rigide, supporté par les épaules ; s'il est à tenon, le porteur le tient à la main devant son visage ; le passage d'une cordelette plus ou

<sup>39</sup> Nous entendons par l'étiologie linguistique du mot « masque » l'étude de la façon dont le mot est apparu et s'est développé sémantiquement dans sa racine indo-européenne, « le masque esthétique européen », avant de servir à désigner par association empirique « le masque rituel africain ».

moins élastique derrière la nuque est une habitude moderne et plutôt occidentale. La plus grande partie des masques destinés à être portés par un homme vivant et qui danse sont en bois ou en matériaux végétaux.

Le *sinjo* n'est pas porté. Ce n'est pas un objet, ce n'est pas un portatif. Le *sinjo* est un étant d'abord cosmologique, puis ritologique, enfin historique. Le *sinjo* porte le monde : « *Do santama dankele* », « *Do* sur lequel repose le monde », disent les *Bobo* dans la langue secrète du *Iyo* opposable au *bobo madarè* parlé au quotidien. *Do* est l'abstraction dont le *sinjo*, le rhombe et la feuille de néré sont respectivement la matérialisation symbolique, technique et naturelle. Dans l'eschatologie recueillie du substrat de « mythes d'origine » (Guy le Moal, 1980 ; Anselme Titianma Sanou, 1971 ; Noël Sanou, 2012), *Do* est l'abstraction incarnée dont la forme sensible est le *sinjo*, « le masque » en langue française, « die maske » en langue allemande, terminologie qui a cours depuis Leo Frobenius (1898 [2000]) et Marcel Griaule (1938 [1994]) dans une tradition étymologique et lexicale remontant à l'italien *maschera*, un nom commun daté du XVI<sup>e</sup> siècle, découlant d'une racine préromane *maska* signifiant « déguisement consistant à se noircir le visage ».

Mais pour le *Bobo*, le *sinjo* n'est pas un recouvrement facial ; il est l'être sensible du troisième fils de *Wuro* [wūrò (=Dieu, l'Être Suprême)] le Créateur, *Do*, son hypostase immanent et transcendant tenant son essence à la fois de son immarcescibilité et de sa culturalité. Il incarne l'abstraction hypostatique culturel *Do*, troisième fils de Dieu après hypostase naturelle *Sogo* précédée, dans la cosmogénèse, par *Wuoperelo* ou *Kpere*<sup>40</sup> la dimension ouranienne de *Wuro*. Il est révélé dans la matière végétale de la nature, *Sogo* ; dans la substance intangible de l'Esprit, *Wuro*, ad vitam æternam ; dans l'expressivité de *Do*, abstraction incarnée de l'être vivant anthropozoomorphe, *sinjo*, au service du pathos, du logos et de l'éthos de l'homme doué d'émotion, de parole et de tradition.

Signe triadique subsumant la culturalité de *Do*, la naturalité de *Sogo* et la spiritualité de *Wuro*, le « masque » selon l'ethnologue, *sinjo* selon le *Bobo*, réalise par ses formes artistiques, sa venue de la brousse et son essence rituelle éternelle un règne à part entière et entièrement à part. Sous ce rapport, le mot *sinjo*, comme interprétant, est pris en charge par trois catégories de « textes oraux » dans un découpage poétique de première approximation : 1) les textes oraux dont l'objet est les *Wuro danfere* « les créations de *Wuro* » : la poésie épique ou le mythe de la Création de l'Univers rend compte de son origine et sa substance divines, son ontogénèse comme une autogénèse de *Wuro* l'Incréé ; 2) les textes oraux de *Do santama dankele* « les créations de *Do* » : la poésie dramatique ou le rite de la communication bispécifique du *sinjo* et de l'homme rend compte de sa cosmologie, de son apparition dans le monde, sa cosmogénèse dans une action, une

---

<sup>40</sup> *Wuro* [Wūrò] ou *Wuro-perere* [Wūrò pèrèlò (=Wuro-flamme)], littéralement « la flamme de Dieu » dans le Sud du pays bobo, est l'appellation de l'hypostase éponyme de *Wuro* l'Incréé Créateur de l'Univers : le « premier enfant de *Wuro* ». *Wuro non* [Wūrò nō̃ (Dieu, Créateur-enfant)], « l'enfant de *Wuro* » est le synonyme bobo d'hypostase. *Wuro* ou *Wuoperelo* est au cours de l'acte de genèse le premier fils de *Wuro* en tant que son hypostase manifestant sa dimension immarcescible, spirituelle, transcendante de Créateur Incréé. Guy le Moal utilise le terme *Kpere* [kpèrè] en vigueur dans le Nord du pays Bobo où il est l'objet d'un culte, le « culte de *Kpere* », en lieu et place de *Wuro* ou *Wuoperelo* (Guy le Moal, 1980 : 91-110). Ce principe immortel, éternel, perpétuelle de *Wuro*, l'Incréé Créateur du Ciel, de la Terre et de la Culture prend, dans la créature, la configuration de l'âme, de l'esprit opposable à la matière tellurique, à l'enveloppe mortelle.

transformation de l'ouranisation à la terrestralisation dont les actants prennent les configurations minérales, zoomorphes et anthropomorphes ; 3) les textes oraux du *Do da* « la parole de *Do* » : la poésie lyrique ou la parole de la re-création du *sinyo*, « l'image de l'homme », par l'homo sapiens, rend compte de son anthropologie, sa création humaine, son anthropogénèse. La « chanson de masque » participe de ce champ de la « poésie lyrique », de la communication interspécifique du « double de l'homme » et de l'homme, de la communication entre l'homme et la forme sensible de l'esprit de sa civilisation, de la relation sensible de l'homme avec « l'appareillage de feuilles » que *Wuro* a révélé à l'homme pour sa sociogénèse au commencement du temps historique, pour exprimer ce que Senghor (1964) appelle « l'esthétique négro-africaine » et Louis Mollo (1988) appelle « l'art total » : la non-séparation des arts ; le collectivisme de l'art par tous et pour tous ; le fonctionnalisme de l'art ; la création dramatique du lien intime du rythme de la vie artistique et du rythme de la vie sociale par la symbiose des arts phoniques, des arts scéniques et des arts plastiques ; la symbiose des arts et des pratiques.

*Sin-yo* [sĩ-yō (=homme de sexe masculin-âme, double, silhouette)], littéralement « le double de l'homme », « l'âme de l'homme », « l'image de l'homme », en langue *bobo-madarè*, dans le parler *bingin* du village de Borodougou spécifiquement, est l'un des onymats pour désigner l'être à l'intersection ontologique de la déité, l'animalité et l'humanité, cédé par *Wuro* à la fin de la Création pour marquer le début des temps historiques et la fin des temps cosmogoniques. *Sinyo* est l'hyponyme de *Do*, la figuration hypostatique de l'agir culturel de *Wuro* dans l'acte de la Création sous les traits spécifiques de l'étant dont l'écécité<sup>41</sup> immanotranscendant commence au croisement de culturalité, de la naturalité et la chtonité ontologiques. Dans l'entendement du *Bobo*, la définition de Jean Guiart du masque est étrangère à la sémiologie du *sinyo*.

La poésie lyrique rend compte de la mascogénèse dans la modalité esthétique de la « chanson » et « le chant », les substances phoniques de la manifestation artistique du masque.

A travers la phrase *turu son* [tùrù sō̃ (=chanson-chanter)] « chanter une chanson », se dessine la distinction conceptuelle de l'acte de la modulation de la voix, *son* [sō̃ (=chanter)] « chant », de la composition mélodique articulée qui résulte de l'acte de la modulation de mots, *turu* [tùrù (chanson)] « la chanson » ; la distinction entre le chant et la chanson, la distinction de l'inflexion vocale et de la composition vocale.

Le chant/la chanson peut être spécifié en fonction du récepteur, de l'énonciateur, de la circonstance, du véhicule linguistique. Le chant/la chanson dont le sujet est le *sinyo* (singulier), les *sinye* (pluriel), est le *sinyo turu*. C'est la traduction/trahison de *sinyo turu* [sĩyō tūrū (=sinyo-chanson)] « la chanson de *sinyo* », « le chant de masque » qui donne « la chanson de masque », « le chant de masque », le chant/la chanson dédié au masque. Le chant/la chanson de masque est l'art du chant composé, dédié au masque, transmis par

---

<sup>41</sup> Concept théorique du philosophe Jean Duns Scot (2005) pour signifier l'individuation. L'hypostase est « sujet » et par opposition à la « substance ». L'hypostase *Do*, c'est le sujet, l'être *Do* en tant qu'individuation cosmogonique. C'est l'une des individuations réunies dans *Wuro*, une des trois parts agissantes de Dieu dans l'acte d'ordonnement du cosmos : *Kpere*, *Sogo* et *Do*, selon la cosmologie recueillie par Guy le Moal (1980) dans le Nord. La dénomination de *Kpere* dans le Sud est *Wuro* ou *Wuroperelo*. Il est figurativisé par les forces ouraniennes, la foudre, les éclairs, le tonnerre qui symbolisent « la voix » de *Wuro* chez les Bobo et « la voix » de Dofini chez les Bwaba (confer Nazi Boni, *Crépuscule des temps anciens*, 1962).

la tradition mascaire et exécuté par un énonçant plus ou moins fixé dans son énoncé et dans son énonciation par la coutume. Son énonciation est consubstantielle au vaste ensemble de la « sortie des masques » (Louis Millogo, 1988), « l'exhibition du masque » (Noël Sanou, 2018), qui articule des énoncés praxiques et des énoncés esthétiques.

Une esquisse stylistique sémiotique de l'énonciation de la chanson de masque s'intéresse à une forme spécifique du genre oral qui converge avec l'iconico-scénique pour constituer la sémature de la sortie des masques subsumant les plans d'articulation du verbal et du visuel, du continu et du discontinu. La question qui se pose alors est de savoir comment cette convergence se fait. Quelles en sont les modalités énonciatives et le résultat formel ?

Le plan de la pensée épistémologique de la frontière de la stylistique et de la sémiotique par Marion Colas-Blaise et Claire Stolz est un postulat conceptuel :

L'approche sémiotique pose la production/réception du texte et la construction de sa signification d'abord comme une *praxis* sociale ou, plus précisément, s'intéresse aux conditions de possibilité de l'interaction dans un contexte social et historique. Par la suite, la stylistique, en se positionnant clairement à partir des années 70 et surtout 80 dans le cadre épistémologique d'une esthétique de la réception, se pense alors comme une herméneutique en tant qu'elle construit une signification globale du texte et est intéressée par une approche sémiotique dans la mesure où cette signification résulte d'une appréhension du texte comme phénoménal social. En tant que telle, elle a bien à voir avec des disciplines pragmatiques comme la rhétorique et l'analyse du discours.

L'exploration de la mise en style de la chanson de masque en tant que modalité langagière de la création du *sinyo* (le « masque ») participe à l'exégèse de la gradualité de la littérarité de la modulation parlée dans la ritualisation mascaire. Il s'agit d'investiguer le passage de la langue au discours et au style de la chanson mascaire. Après avoir reconnu dans de précédents travaux, le niveau de pertinence de la variable collective de l'art du chant dédié au masque, il convient de cerner comment ce genre du chant rituel concilie la valorisation des traits d'une mise en parole singulière, une modalisation poétique, énonciative et stylistique d'une parole avec celle des traits sociolectaux de la mise en parole collective dans deux dialectes de la langue *bobobere* : le dialecte *siabere* et le dialecte *binginbere*.

Le sujet social modalisateur, suivant les circonstants rituels spécifiques, agit selon deux modalités : le devoir faire et le savoir faire.

Si l'on prend pour point de départ la définition provisoire de la modalisation selon laquelle celle-ci serait « une modification du prédicat par le sujet », on peut considérer que l'acte - et, plus particulièrement, l'acte de langage - à condition que l'instance du sujet modalisateur soit suffisamment déterminée, est le lieu du surgissement des modalités (Algirdas Julien Greimas, 1976 : 90).

Le chant réalisé dans la substance de la chaîne parlée et la forme du rendu modulé explore la singularisation comme un substratum par lequel le sujet déontique fait apparaître son attitude vis-à-vis de ce qu'il énonce au plan de l'élaboration locutoire, morphologique, lexical, syntaxique et intonatif (Jean Dubois, 1969 : 105). L'analyse de la modalisation de

l'énoncé que constitue le chant du masque consiste à cerner l'énonciation et la stylisation comme modalisateurs définis par les rapports de valeurs qu'ils entretiennent avec l'énoncé chanté sous l'angle de la compétence énonciative et de la performance stylistique.

## 2. Des modalisations énonciatives et stylistiques

Le chant réalisé dans la substance de la chaîne parlée et la forme du rendu modulé explore la singularisation comme un substratum par lequel le sujet déontique fait apparaître son attitude vis-à-vis de ce qu'il énonce au plan de l'élaboration locutoire, morphologique, lexical, syntaxique et intonatif<sup>42</sup>. L'analyse de la modalisation de l'énoncé que constitue le chant de masque consiste à cerner l'énonciation et la stylisation comme modalisateurs définis par les rapports de valeurs qu'elles entretiennent avec l'énoncé chanté sous l'angle de la compétence émissive et de la performance expressive.

Le cadre empirique d'une stylistique de l'énonciation peut s'envisager sous l'angle de l'exégèse du processus de subjectivisation de la chanson au plan articulé de la forme de l'expression. Sous ce rapport, deux critères de la particularisation de la chanson de masque sont observables : 1) le critère externe de l'émission indexé aux circonstants spatio-temporels et thématico-actuels de la création artistique ; 2) le critère interne de l'élocution opérant sur la chaîne phonique, syntaxique, prosodique, rhétorique de la substance de l'artification de la parole en fonction de son champ générique d'appartenance. Sous ces rapports, les modalisateurs énonciatifs sont les liants externes et les modalisateurs stylistiques les liants internes de la littérarité.

### I. Les codes externes de l'embellissement

Les modalisateurs externes de l'énonciation de la chanson de masque en langue *boboda* ou *bobobere* profane sont la féminité, le circonstant actoriel de l'action mascaire, le véhicule dialectal.

#### I.1. Le genre féminin du sujet modalisateur

Au niveau de l'énonciation du chant de masque en langue profane, l'instance du sujet modalisateur dans l'acte de production de la parole modulée se place sous les régimes déontiques du devoir faire et du devoir être. Le sujet énonçant du chant, lors de l'exhibition, est formellement le genre féminin. Le chant de masque est l'apanage de la femme en situation rituelle. L'hyperonyme générique du chant de masque est *yaresonturu* [yàrè s̃ò tūrù (femmes-chanter-chants)] « les chants/les chansons chantées par les femmes ».

#### I.2. Le circonstant actoriel et thématique de l'action mascaire

Le circonstant actoriel et thématique de l'énonciation est l'indice distinctif typologique de la chanson chantée sui generis par le genre féminin en deux grands champs génériques : « la chanson panégyrique de masque humide » et « le chant hiératique de masque rouge ». Les *sinsinginsinye turu* [s̃ēs̃ēg̃ē s̃iyē tūrū (=bruit de crécelle-masques-

---

<sup>42</sup> Confer Jean Dubois, 1969 : 105.

chanson) ou « chansons panégyriques de masque humide » sont chantés lors de l'exhibition des « masques de feuilles » (terminologie de Guy le Moal) ou « masques en matières naturelles éphémères » (terminologie de Louis Millogo). Les *sekorosinye turu* [sèkòrò̄ s̄iyē tūrū̄ = (funérailles-masques-chant)] ou « chants hiératiques de masque rouge » sont psalmodiés lors de l'exhibition des « masques de fibres » (terminologie de Guy le Moal) ou « masques en matières naturelles éphémères » (terminologie de Louis Millogo). Ces deux hyponymes entretiennent une relation d'inclusion avec l'hyperonyme *sinyo turu*, le chant ou la chanson de masque.

Dans la réalisation de l'élocution, le facteur externe distinctif est le substrat dialectal.

### I.3. Le binarisme véhiculaire

Comme particularisation langagière, la chanson de masque de Borodougou est modulée dans deux des quatre variantes dialectales répertoriées à ce jour par l'esquisse dialectologique postulée par les travaux de la linguistique du *boboda* ou *bobobere* (Louis Millogo, 1976 ; Dafrassi Jean-François Sanou, 1978 ; Noël Sanou, 2018) : le dialecte *binginda* ou *binginbere* [bèḡḡè bèrè (= *bingin*-parler)] et le dialecte *siada* ou *siabere* [sīā bèrè (= zone *siā*-parler)]<sup>43</sup>.

La « chanson dithyrambique de masque humide » est modulée dans la substance verbale spécifique du *zenida* [zénidā] ou *zenibere* [zénibēre], le parler de Borodougou classé par la linguistique historique dans la zone dialectale *binginbere*, et « le chant hiératique de masque rouge » est articulé dans le *siabere* parlé dans la conurbation centre de Bobo-Dioulasso.

Dans les faits, Borodougou se rattache, du pont de vue du style plastique et scénographique de ses masques à la zone culturelle *bingin* et du point de vue du style morphophonologique de son parler à une sorte d'interdialecte entre le *binginbere* et le *siabere*.

Le *siabere* est le parler dans lequel sont émises les chants de masque rouge dénommés également *kieya tro* [kiè yà t̄rò (= griot-femme-chant-pluriel)], « les chants émis par la femme griotte ».

Cet état de fait n'est pas sans conséquence sur le comportement phonématique du parler de Borodougou tendant à l'oralisation vocalique dominant dans l'espace *siabere*. Géographiquement situé à 12 km de Bobo-Dioulasso, Borodougou est l'un des villages dont la formation du parler s'est déroulée à la frontière entre les zones dialectales *binginbere* et *siabere*.

Le mode d'inflexion prosodique des « genres » de la chanson de masque est constitutif du code interne d'embellissement de la parole chantée. La diction modulée varie en fonction du type de production modulée.

<sup>43</sup> Une dialectologie du *Bobokuru* [bòbókūrū] s'appuyant sur la perception que les Bobo ont de leurs réalités permet de le scinder en quatre zones linguistiques approximatives : la zone *siabere* [sīābèrè] autour de Bobo-Dioulasso ; la zone *binginbere* [bèḡḡèbèrè] dont l'un des grands centres est Kokana, ancien canton colonial ; le *sogokirebere* [sòḡḡkīrèbèrè] parlé à Lena et autour de la rive nord du *Ku* [kū] (le fleuve Mouhoun) ; la zone *vorobere* [vòrèbèrè] qui s'étend à des agglomérations comme Koumi, Kokorowe et Bama au sud-ouest

## 2. La diction entre chant à ostinato et chanson antiphonique et responsoriale

L'articulation de trois principes de composition connus par les ethnomusicologues et les musiciens sont au fondement de la construction phonique modulée en Afrique mais aussi dans les inventions musicales de la diaspora (la rumba, le jazz, le rap) : l'ostinato, l'antiphonie et la chanson responsoriale.

L'antiphonie peut être définie de façon simplifiée comme l'exécution de façon alternée d'une composition musicale ou chansonnière par un chœur et un soliste (Guy-Claude Balmir, 1982). Senghor dans « L'esthétique négro-africaine » (1964) constate que l'Afrique est la seule civilisation qui chante en chœur. Dans toutes les autres aires culturelles, l'homme chante à l'unisson. L'unisson désigne une situation où des voix ou des instruments produisent le même son simultanément, à la même hauteur. L'alternance de deux chœurs dans une partie de chant est appelée chant responsorial ou chanson responsoriale (Marie-Céline Lafontaine, 1997). Il s'agit d'un dialogue musical où un chœur chante une phrase, et un autre chœur répond en répétant cette phrase ou un refrain. La chanson responsoriale est une forme de chant où deux chœurs qui se répondent selon le mode de deux chœurs ou plusieurs chœurs alternatifs, avec le soliste qui énonce une phrase et le chœur qui y répond créant une interaction dynamique entre les chanteurs.

L'ostinato est un élément musical qui se répète. L'élément peut être rythmique, mélodique ou harmonique. L'ostinato africain est par définition rythmique. Est sensible, du point de vue de l'accompagnement musical, l'ostinato rythmique du chant de masque rouge par la prédominance de la percussion, des membranophones : le tambour d'aisselle ou *dindin* [dẽdẽ], le tamtam-gourde ou *banakiri* [bànakĩrĩ], le tambourin mélodique ou *kinglegle* [kĩglele]. La flute est l'unique aérophone de l'orchestration de la chanson et de la danse des masques.

### 2.1 La psalmodie à ostinato du chant hiératique de masque rouge

Le chant hiératique est dédié aux « masques rouges », *sinye pene* dans l'appellation masconymique endogène. Les chants de masque rouge sont appelés, au regard du circonstant rituel de leur production, les *sekorosinye turu*, « les chansons de masque funéraire ».

Le « masque de fibres » (Guy le Moal, 1980), « le masque en matières végétales durables » (Louis Millogo, 1995), sont les désignants dans la littérature scientifique du *sinyo pene* [sɪyõ pɛnɛ̃ (=masque-rouge)], « le double de l'homme rouge » du point de vue endogène que le présent propos tente de traduire par la périphrase « le masque rouge ».

La psalmodie est la technique vocale du chant hiératique de masque rouge ou des « chansons de masques de fibres » (Noël Sanou, 2019a). Elle consiste à réciter le texte sur une note unique. L'ostinato mascaire est procédé de répétition rythmique, mélodique, harmonique du texte vocal, la formule musicale de la récitation aux intonations ferventes, graves et interpellatives sur la sacralité du masque.

CHANT : *kā do nī wéwéré*<sup>44</sup>

I.1. <i>yèlē</i> jeunes	<i>nūmā</i> enfants	<i>kā</i> vous impératif	<i>trē</i> voltiger			
I.2. <i>kā</i> vous impératif	<i>dō</i> aller	<i>nī</i> présent consécutif	<i>wéwéré</i> prendre soin			
I.3. <i>kā</i> vous impératif	<i>trē</i> voltiger	<i>kā</i> vous	<i>dō</i> aller	<i>ni</i> présent consécutif	<i>wéwéré</i> prendre soin	
I.4. <i>kòlò</i> forgerons	<i>nūmā</i> enfants	<i>kā</i> vous impératif	<i>trē</i> voltiger			
I.5. <i>kā</i> vous impératif	<i>dō</i> aller	<i>nī</i> présent consécutif	<i>wéwéré</i> prendre soin	<i>yō</i> exclamatif		
I.6. <i>ṣ̣</i> personne	<i>kà</i> négation	<i>wē</i> préposition	<i>né</i> présent consécutif	<i>dā</i> dire		
I.7. <i>kòhũ</i> qui	<i>frē</i> se tromper	<i>sitáni</i> <sup>45</sup> redoutable	<i>dò</i> <i>Do</i>	<i>yīrā</i> blasphémer	<i>ná</i> prédicatif	<i>drā</i> jeter
I.8. <i>kè</i> nous	<i>wuro</i> verser	<i>à</i> il	<i>mà</i> postposition	<i>sīnikā</i> non-initié	<i>bré</i> butte	
I.9. <i>kòlò</i> forgerons	<i>nūmā</i> enfants	<i>kā</i> vous impératif	<i>wē</i> préposition	<i>trē</i> voltiger		
I.10. <i>kā</i> vous impératif		<i>nē</i> présent consécutif	<i>wéwéré</i> prendre soin			

<sup>44</sup> *Ka do ni wewere* [(=vous -aller-inaccompli-prendre soin (des masques)), « allez en prenant grand soin des masques. « Le masque rouge » ou « masque de fibres » est la manifestation de la figure *Dosini* [dò sìnì (=Do-masculin, mâle)], figure masculine du *Do*. Son exhibition est véritable culte de sa sacralité. Ses rites d'exhibition, d'initiation ou d'ambulation sont marqués de brimades. « *Do* avale » tout transgresseur de la sacralité du masque.

<sup>45</sup> Commentaire : le principal enseignement que de la cantatrice forgeronne ou griotte dans le texte du chant sacré du masque rouge dispense à l'endroit de la jeunesse qui anime les masques : prendre les dispositions pour maintenir intact le mystère de *Do*. *Dosini*, dont la figure morphologique et rituelle est le masque rouge, « avale » ceux qui profane. *Do* ne tue pas, il avale celui qui blasphème.

Le terme *sitani* [sitáni] est un mot clef dans le chant de masque rouge. Sous réserve de recherche plus approfondies, de prime abord ce terme se présente comme un emprunt du terme *sutana* à la langue dioula, qui peut être traduit par satan, tension, conflit, mal. Le sens donné à ce terme pour qualifier *Do* est celui de « redoutable », « qui peut causer la mort » : une réappropriation du terme *sitani* pour caractériser la redoutabilité de *Do* et le caractère cultuel de la relation rituelle au don mascaire de *Wuro*.

La victime de *Do*, l'initié ou le non-initié qui trahit l'interdit qui entoure le rite de *Do*, ne reçoit pas de sépulture et ses funérailles ne sont pas célébrées. Il est enterré dans les tertres d'ordures ménagères ou dans une termitière en brousse. Les tas de terre représentant, selon la tradition orale, les tombes des hérétiques, sont situées dans le périmètre de l'arbre des initiés. La sépulture est sommaire et l'interdiction de rites mortuaires n'est pas sans évoquer la fin d'un non-initié n'ayant pas droit aux derniers hommages des enfants de *Do* que sont les masques. Le terme *sitani* est un mot clef dans la chanson de masque rouge. Sous réserve de recherche plus approfondies, de prime abord ce terme se présente comme un emprunt du terme *sutana* à la langue jula, qui peut être traduit par Satan, tension (conflit), le mal. Le sens donné à ce terme pour qualifier *Do*, est celui de « redoutable », « qui peut causer la mort » : une réappropriation du terme *sitani* pour caractériser la grandeur de *Do* et le caractère cultuel de la relation rituelle au don mascaire de *Wuro*. La victime du *Do*, l'initié ou le non-initié qui trahit l'interdit qui entoure le culte du *Do*, ne reçoit pas de sépulture digne d'un homme ayant eu une existence accomplie et ses funérailles ne sont pas célébrées. Il est enterré dans les tertres d'ordures ménagères ou dans une termitière en brousse. A Borodougou, les tas de terre représentant, selon la tradition orale, les tombes des hérétiques, sont situées dans le périmètre de l'arbre des initiés. La sépulture est sommaire et l'interdiction de rites mortuaires est sans équivoque comme la fin d'un non-initié n'ayant pas droit aux derniers hommages des enfants de *Do* que sont les masques.

I.II. celē	wē̄:	yē	sigé
s'écarter	exclamatif	relatif	sérieux
[...]			

### Traduction

Titre : Allez en prenant soin (des masques) !

1. Jeunes hommes, exécutez des voltiges
  2. Allez en prenant soin (des masques)
  3. Voltigez en allant ! Prenez soin des coutumes de *Do* !
  4. Ô jeunes forgerons, dansez !
  5. Allez leur accorder les soins nécessaires
  6. Que nul ne blasphème !
  7. Qui blasphème *Do* redoutable par mégarde
  8. Nous lui élevons une sépulture de profane
  9. Jeunes forgerons, dansez
  10. Prenez-en soin
  11. Ô ce sont des choses sacrés !
- [...]

Le chant hiératique du masque rouge appartient, au plan de la poétique, à la classe générique du *sini* [sini] « hymne et épopée » (Alain Sanou, 2021). C'est le « *sini* du masque ». Il interpelle sur la double figure épique et sacrée du *sinyo pene* (le « masque rouge »), le corps en fibres, polychrome, qui personnifie par essence « la figure masculine du *Do* » (Guy le Moal, 1980 : 118-127) à laquelle est associé un canon rituel et initiatique spartiate de sévices, endurcissement corporels, privations, brimades.

Le texte du chant de masque de fibres est exécuté en solo. Son mode d'exécution est le plain-chant. La musique vocale de la récitation est monodique, à une seule voix, sans accompagnement instrumental, de tonalité solennelle. Elle articule l'ostinato d'un couplet et l'unisson dans les situations de polyphonie. Les voix plurielles ne chantent pas de façon responsoriale mais dans un accord de polyphonie et d'unité tonale.

A titre illustratif, une griotte ou une forgeronne, en présence d'un masque, au détour d'une rue du village, peut entonner un chant pour lui rendre un hommage en battant les mains. Deux autres voix de griottes ou de forgeronnes peuvent coopérer pour la performance. Cela donne lieu à un spectacle théâtral qui consiste pour le masque à répondre à la célébration épique de son ontologie rituelle et transcendante, image de l'humanité et image de la déité, anthropo-zoomorphe, par une scansion de percussions corporelles : pas de danses, piétinements du sol, mouvements de révérence effectués en virevoltant après avoir sautillé les pieds joints sur quelques mètres. L'exécution du chant hiératique de masque de fibres se fait sous la forme de la vocalisation à ostinato en solo et en polyphonie monodique.

## 2.2. L'antiphonie et la profération responsoriale de la chanson panégyrique de masque humide

Le *sin̄yo bin* [s̄lȳḅ bí], « le double de l'homme humide » dans la masconymie endogène, est « le masque de feuilles » (Guy le Moal, 1980), « le masque en matières végétales éphémères » (Louis Millogo, 1995) dans le discours scientifique. Ce propos tente de proposer dans une perspective littérale la périphrase « le masque rouge ». Son expression scénique est rythmée par la profération de la « chanson dithyrambique » visant, dans sa thématization et sa tonalité, à galvaniser les danseurs mascaires en louant leur attrait physique ou leur maîtrise de la syntaxe chorégraphique. J'ai pu noter au moins une chanson qui tourne en dérision un masque laid qui n'est pas le masque dansant au moment de son émission mais un masque laid qui aurait inspiré sa création. A l'origine de chaque chanson de masque humides se place une situation historiquement vécue exprimée dans sa textualisation par des déixis de personne, de lieu, de temps. Aussi, les cantatrices, les femmes sans distinction, disposent d'un corpus de chansons aux thématiques, cadences et tonalités variées.

Le *sinsinginsinye turu*, « chanson de masque agraire », appellation qui découle de la circonstance de son émission, a pour particularité de galvaniser les processions scéniques des « enfants de *Wuro* », « les doubles de l'homme », les « formes sensibles » de *Do*, l'hypostase de l'Être suprême agissant au sein de la société selon la morphologie et l'institution du *sin̄yo*.

L'antiphonie et l'exécution responsoriale forment sa combinatoire performative selon deux schémas : 1) l'antiphonie : l'alternance d'une soliste et un chœur ; 2) la chanson responsoriale : l'alternance de chœurs.

Les masques agraires humides étant exhibés la nuit, la chanson de masque agraire humide se fait la nuit. Sa substance est celle d'une fusion de paroles modulées et de sons d'un corpus triadique d'instruments de percussion : 1) un tambour d'aisselle rythmique et un tambour d'aisselle mélodique ; 2) trois tambourins dont la membrane est frappée à l'aide de baguettes de bois ; 3) la mélodie d'une flûte se mêle à la phrase syncopée du tamtam rythmique d'aisselle et la note continue du petit tambour d'aisselle dans un énoncé harmonisé avec la chorégraphie de trois masques coniformes longiformes de palmier ou de quatre larges masques coniformes de palmier.

CHANSON : solo et/ou chœur

2.1. wè	kīrēk̄ḅ	rà	kiè	wà	ɲāȳí	yò :
où	fondateurs	connectif	griots	relatif	beaucoup	exclamatif
2.2. à	zùrà	kpiri-kpiri	rè <sup>46</sup>			
il	gris	superlatif	postposition			
2.3. sògò	f̄r̄ḅ	s̄-mà	dàlá	ligéré	rà	
Sogo	beau	forêt postposition	filles	frères	postposition	
2.4. s̄lȳḅ	f̄r̄ḅ	s̄gē	d̄iā			
masque	beau	regarder	bon			

<sup>46</sup> Le morphème *rè* assume une double fonction rythmique et grammaticale.

2.5. yèlĕ	tà	kòrō-sē	nùmĕ	wùlāmàlè	vōrō
jeunes	connectif	koro mère	enfants	vigoureux	engendrer
2.6. bé	sĕgĕ	dīā	wòlò		
toi	regarder	bon	bien-aimé		

## Traduction

### *Alternance solo et/ou chœurs*

1. Les griots<sup>47</sup> des habitants<sup>48</sup> de quel village sont les plus nombreux ?
2. Il est dense d'un noir foncé
3. Le masque *Sogo* est bien entre les mains des frères des jeunes filles attendant à l'orée du sanctuaire
4. Le beau masque est beau<sup>49</sup> à regarder
5. Le *koro*-mère des jeunes hommes a engendré des enfants vigoureux
6. Tu es agréable à voir bien-aimé.

La chanson panégyrique de masque humide a pour matériau vocal des unités rythmiques au nombre ouvert d'une chanson à l'autre. Les chansons dithyrambiques ont des strophes de longueur inégale au niveau du nombre d'unités rythmiques. Un segment mélodique peut être répété dans une strophe.

Dans la structure de son interprétation la chanson dithyrambique de masque humide peut commencer par le dialogue d'une soliste et des autres femmes en chœur et se poursuivre par le dialogue de deux chœurs. L'alternance de chœurs et de solistes dans un chant est le trait structural de l'antiphonie. Il s'agit d'un dialogue musical où un soliste chante une phrase, et le chœur répond en répétant cette phrase ou un refrain.

Quand les voix procèdent par la reprise alternative d'un couplet avec ou sans refrains en deux ensembles polyphoniques distincts en jouant sur les variations de la hauteur mélodique, les timbres et la cadence, c'est la composition de la chanson de façon responsoriale ; c'est le propre du chant négro-africain (Marie-Céline Lafontaine, 1997 :

<sup>47</sup> Personnage mythique, le griot est considéré comme celui-là qui au même titre que le forgeron dépositaire de la technologie du feu et de l'industrie, d'une part, a apporté aux hommes (les *Bobo*) le verbe médiateur et la musique, donc la civilisation. D'autre part, il est au fondement des coutumes de *Do*, autrement dit du rite du masque dont il est le détenteur et le prêtre par suite de révélation. L'homme de caste, griot ou forgeron, peut-on donc dire, est rompu à l'art du masque et, en tant que tel, il est le détenteur de toute la science s'y rapportant, qu'il doit mettre au service des communautés villageoises d'agriculteurs dont le pouvoir, politique et économique, réside dans leur rôle de fondateurs de cités en général.

<sup>48</sup> L'image des jeunes filles à l'orée du sanctuaire se réfère à la répartition des parcours actoriels dans l'institution mascaire : les jeunes hommes se forment dans les activités se rapportant à la vie du masque qui débute dans le sanctuaire situé aux confins de la brousse pour se poursuivre dans l'espace de la cité, sur les aires exhibitoires, ambulatoires et circumambulatoires extramuros et intramuros ; les jeunes filles préparent la nourriture des masques et, la nuit venue, leurs voix, aux côtés des anciennes auprès desquelles elles apprennent, chantent pour magnifier l'incarnation de la virilité par excellence, le masque. Dans les cités dont les rites mascaires se placent sous le signe du *Dosa*, la « figure féminine » de *Do*, la participation féminine aux rites mascaires commence parfois depuis l'enceinte ou à l'orée du sanctuaire des masques. L'incarnation par définition du *Dosa* est le masque de feuilles.

<sup>49</sup> La beauté du masque est un affect axiomatique, qu'il s'agisse de masque de feuilles naturelles ou de masque de fibres objet de traitement sculptural. Le masque totalise l'expression du génie technique, artistique, intellectuel, religieux, spirituel de la société. Un ensemble de symboles et de figures est mis en poésie chantée pour manifester la dimension esthétique du masque de feuille humide. La perfection esthétique masculine à laquelle est assimilé le masque de feuilles longiforme *Koro* fait de lui, pour, la jeune fille, le prince-charmant.

913). Concernant « le chant du peuple guadeloupéen », Lafontaine note un style constant de la composition musicale :

Les chants sont toujours de forme responsoriale, c'est-à-dire qu'ils sont constitués de l'alternance entre un chanteur soliste ou chantè et le chœur ou répondè que constitue l'assistance, appelée joua (« joueur »).

Le chœur est le mode d'exécution de la chanson de masque humide. C'est l'unité rythmique de composition musicale de la chanson panégyrique de masque humide exécutée de façon responsoriale en plusieurs polyphonies articulées, formant un demi-cercle derrière l'orchestration instrumentale masculine, la haie effervescente de la jeunesse interpellant les masques allant et venant entre l'arène et les coulisses de l'action sacrée, la haie assise des patriarches. Ce mode de musicalisation plurivocale donne au chant son rythme, une résonance continue, une extensité pour ne pas se fondre et se perdre dans le concert de sons tambourinés et flûtés par l'orchestre. La parole se doit d'être en accord avec le registre et le tempo du fond musical mélodique des tambourins sur lequel le tambour d'aisselle imprime le rythme d'exécution des pas de danse des masques.

Aussi, la soliste, dans les choix stylistiques de l'antiphonie, semble avoir pour rôle d'entonner et de se fondre ensuite dans le chœur.

Les deux relations par définition de la voix solo et du chœur dans l'exécution de la chanson de masque de feuilles sont celle de l'antiphonie et de la responsorialité sans que ces formules émissives ne s'excluent. L'interprétation du chant lyrique de masque humide se place sous le régime des possibilités de l'alternance soliste/chœur et de l'alternance chœur/chœur.

En résumé, c'est en voix solo, à l'unisson et à ostinato articulées que sont psalmodiés les chants hiératiques de masque rouge au cours des processus intramuros et extramuros de la dramatisation funéraire. A l'inverse, les chansons dithyrambiques proférées pour exalter les danses nocturnes de masques humides au cours du rituel agraire articulent syntaxes antiphoniques et responsoriales. Sur le plan empirique, ce sont les thèmes, les circonstants, funéraires et agraires qui commandent le genre et le véhicule linguistique.

## Conclusion

Le premier objectif de ce propos a été de me poser en chercheur soucieux de la précision du « sens mystérieux », comme le « mystagogue » d'Yves Dakouo (2017, 2015, 2009), en mystagogue de la chanson de masque, celui qui tente d'explorer et cerner le sens qui échappe à l'observation exogène de l'ethnographe, esprit formé en dehors du milieu qu'il étudie, dont l'investigation est conditionnée par la postulation de l'étude évolutive de la société humaine passant de la société primitive à masque rituel à la société archaïque à masque théâtral, puis la société moderne à masque carnavalesque ; le masque signifiant un visage donné à son porteur. Pour ce faire, j'ai jugé pertinent de rappeler l'inappropriation du substantif « masque » pour désigner le *sinyo*, une ontologie à part qui n'est pas la représentation faciale d'un personnage théâtral, carnavalesque ou rituel, mais un être, un être à part entière, transcendant, par ses origines ouraniennes, sa triple essence psychosomatique spirituelle, naturelle et culturelle. C'est un être interspécifique, à la confluence de la transcendance divine, de la naturalité vivante et de la culturalité intelligible. Aussi le masque est être immanotranscendant, s'exprimant entre la sacralité hiératique et

l'expressivité circonstanciée de « l'image de l'homme » (*sin-yo*). La chanson et le chant visent alors à la mise en communication de l'image mascaire de l'homme et de l'homme pour satisfaire le besoin d'expression lyrique de l'homme et susciter un état esthétique chez l'image de l'homme, le *sinyo*, au cours d'un circonstant.

A partir du genre féminin statutaire du sujet et de ses deux circonstances agraires et funéraires de composition dans la cité de Borodougou dans la commune de Bobo-Dioulasso, j'ai exploré, dans la stylistique sémiotique de l'énonciation, les stratégies de la modalisation performative de la chanson et le chant de masque : le *sinsinginsinye turu*, la « chanson panégyrique de masque humide » à l'occasion du rite d'exhibition à vocation agraire et le *sekorosinye turu*, « la chanson hiératique de masque rouge » qui marque la commémoration funéraire communautaire annuelle. Ces modalités de leur exécution rituelle observées dans la cité péri-urbaine de Borodougou figurent qu'un écart avec la langue courante se crée au plan interne de leur diction et de leur textualisation et au plan externe de leur dialectalisation : l'idiome *siabere* véhicule le chant hiératique de masque de fibres et le *zenibere*, parler interdialectal typique de Borodougou dit couramment « cité dialectalement *bingin* », véhicule la chanson dithyrambique de masque de feuilles.

En définitive, la particularisation stylistique de la musique vocale dont l'objet est le « double l'homme », est encadrée par quatre modalités déictiques d'exécution : les codes externes de la féminisation émissive, du véhicule dialectal et de la circonstance rituelle et les codes internes de la musicalité et du rendu performatif. Les codes internes de modalisation de l'énonciation engendrent du point de vue de l'architecture textuelle et musicale, d'une part, les techniques vocales complémentaires de l'antiphonie et de la responsorialité de la chanson dithyrambique de « masque humide » ou « masque de feuilles » et, d'autre part, la psalmodie du chant hiératique du « masque rouge » entre l'ostinato récitatif et l'unisson solennel.

L'actant collectif de la production de l'énoncé modulé circonstancié entre le rite agraire du « masque humide » et le « rite funéraire » du « masque rouge », est figurativisé par la femme dans deux actorialités : le genre féminin dans son ensemble pour la performance responsoriale et antiphonique de « la chanson panégyrique du masque humide » et l'exclusivité de la femme griotte ou forgeronne dans l'émission du « chant sacré de masque rouge ».

Le rendu de la chanson avec accompagnement musical et du chant privilégiant l'appareil phonatoire pour atteindre la solennité de l'hymne et de l'épopée est un schème esthétique entre codes internes et externes d'embellissement fixés par la tradition et l'individuation perpétuelle, qui attestent d'un langage vivant de variations infinies sur un morceau musical recréé à chaque circonstant en fonction des acteurs en présence, d'écécités constituant une collectivité, des thèmes et valeurs, de l'instrumentation *in presentia* ou *in absentia*.

## Références bibliographiques

- Adam, J.-M. (1999). *Linguistique textuelle. Des genres de discours aux textes*. Paris : Nathan.
- Anscombe, J.-Cl. & Oswald D. (1976). « L'Argumentation dans la langue ». *Langages*, 42. 5–27. DOI : [10.3406/lgge.1976.2306](https://doi.org/10.3406/lgge.1976.2306)
- Aristote, (2021). *Poétique*, Paris : Flammarion.
- Bally, Ch. (1932). *Linguistique générale et linguistique française*. Paris : Leroux.
- Balmir, G.-Cl. (1982) *Du chant au poème*. Paris : Payot.
- Benveniste, É. (1970). « L'Appareil formel de l'énonciation ». *Langages*. 217. 12–18.
- Bertrand, D. (1985). « Remarques sur la notion de style ». in Parret & Ruprecht. *Exigences et perspectives de la sémiotique. Recueil d'hommages pour Algirdas Julien Greimas*, Amsterdam. John Benjamins Publishing Company. 409-421.
- Béthune, Ch. (2003). « Sites technologiques, panoramas sonores : les univers esthétiques du rap et de la musique techno ». *Volume I : 2 | 2002*, mis en ligne le 15 mai consulté le 10 octobre 2023. URL : <http://journals.openedition.org/volume/2418>.
- Chemillier, M. J. & al. (2014). *La contramétricité dans les musiques traditionnelles africaines et son rapport au jazz. Anthropologie et sociétés*. 38 (1), p.105-137. URL : [hal-01059314](https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01059314).
- Cissé, M. H. (2022). « Analyse sémiopoétique de Salut, poème de Stéphane Mallarmé : l'hermétisme d'une écriture picturale à résonance musicale ». *Akoféna*. n°006. vol. 2. 183-198.
- Colas-Blaise, M. (2025). « L'énonciation à la croisée des approches. Comment faire dialoguer la linguistique et la sémiotique ? ». *Signata*. consulté le 02 novembre 2025. URL : <http://journals.openedition.org/signata/283> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/signata.283>
- Courtés, J. (1976). *Introduction à la sémiotique narrative et discursive*. Paris : Hachette Université.
- Dakouo, Y. (Dir.). (2019). *Hommage posthume à Jacques Prosper Bazié, le poète du Kraal*. Ouagadougou : Editions Céprodif.
- Dakouo, Y. (2017). « Littérature et pratiques rituelles : le statut sémiotique des signes mystiques ». *Présence Francophone*, revue internationale de langue et de littérature. vol. 89. 1-22. URL : <https://crossworks.holycross.edu/pf/vol89/iss1/12>.
- Dakouo, Y. (2015) « Vers une définition du texte rituel : éléments de sémiolinguistique ». *Annales de l'Université de Ouagadougou*. Série A. Vol.20. 625-657.
- Dakouo, Y. (2011). *Émergence des pratiques littéraires modernes en Afrique francophone. La construction de l'espace littéraire au Burkina Faso*. Ouagadougou. Burkina : L'Harmattan.
- Dakouo, Y. (2007). « Écriture et modélisation musicale ». *Cahiers du CERLESH*. Université de Ouagadougou. 115-134.
- Dakouo, Y. (2000) « Transitions linguistiques et esthétique littéraire ». *Coexistence of languages in West Africa*, University of Accra. 1-16.

- Dakouo, Y. (2009). « La communication mystique dans *Au gré du destin* de Ansomwin Ignace Hien ». in Cahiers du CERLESHS. No3.185-202.
- Dakouo, Y. (2003). « Le statut sémiotique du rite sacrificiel ». Cahiers du CERLESHS. No Spécial. PU.4-27.
- Dakouo, Y. (2002) « Ecriture et modalisation musicale ». *Les Cahiers du CERLESHS*. n° 19. Université de Ouagadougou. 115-134.
- Dubois, J. (1969). « Énoncé et énonciation ». *Langages*. n° 13. 100-110.
- Dugast, S. (2015). « Apparitions et figurations de l'invisible chez les Bwaba du Burkina Faso - I. De l'objet-fétiche au masque ». *Journal des africanistes*. consulté le 11 octobre 2023. URL : <http://journals.openedition.org/africanistes/4583>.
- Dérive, J. (2008). *La question de la frontière des genres en oralité : l'exemple des Dioula*. consulté le 09 octobre 2023. URL : <https://shs.hal.science/halshs-00344034>.
- Fontanille, J. (2006). « Textes, objets, situations et formes de vie. Les niveaux de pertinence du plan de l'expression dans une sémiotique des culture », in Aldama, Juan Alonso, Denis Bertrand, Michel Costantini et Sylvain Dambrine (dir.). *La Transversalité du sens*, Parcours sémiotiques, Saint-Denis. Presses universitaires de Vincennes. 213–240.
- Fontanille, J. (2008), *Pratiques sémiotiques*, Paris : PUF. DOI : [10.3917/puf.font.2008.01](https://doi.org/10.3917/puf.font.2008.01).
- Frobenius, L. (2000). « Les masques et les sociétés secrètes », texte traduit et présenté par Alfred Schwartz, *Masques*. Paris : Musée Dapper.
- Greimas, A. J. (1983). *Du sens*. 2, Paris : Éditions du Seuil.
- Greimas, A. J. & Courtés, J. (1979). *Sémiotique : dictionnaire raisonné de la théorie du langage*. Paris : Hachette.
- Griaule, M. (1994). *Masques dogons*, travaux et mémoires de l'Institut d'ethnologie. n° XXXIII. Paris : Institut d'ethnologie.
- Guiart, J. (2025). « Masques ». Objets rituels, *Encyclopédie Universalis*, consulté le 12 juillet 2025. URL : <https://www.universalis.fr/encyclopedie/masques/>.
- Lafontaine, M.-C. (1997). « Le chant du peuple guadeloupéen, ou « Plus c'est pareil et plus c'est différent » ». *La Caraïbe. Des îles au continent*. Cahiers d'études africaines. vol. 37. n°148. 907-942.
- Landowski, É. (1989). *La société réfléchi. Essai de socio-sémiotique*. Paris : Seuil.
- Maingueneau, D. (2004). *Le Discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*. Paris : Armand Colin.
- Millogo, L. (2018). « La littérature orale dans la littérature écrite Burkinabè : un regard sur *Crépuscule des temps anciens* ». *Biennale de la langue française*, B18.
- Millogo, L. (2005). « Discours des masques et littérature ou poétique comparée ». *Annales de l'Université de Ouagadougou*, volume 003. 265-286.
- Millogo, L. (1995). « Le discours des masques et la problématique de l'environnement ». *Cahiers du CERLESHS*. n° 12. Université de Ouagadougou. 187-211.
- Molino, J. (1981). « Ethnolinguistique et sémiologie : pour une ethnosémiologie ». *Ethnolinguistique : contributions théoriques et méthodologiques*. Paris : SELAF.

- Mouhsine, K. (1994). « Problématique du traitement de l'énonciation en sémiotique ». *Langues et Littératures*. n° 12. 69-88.
- Mveng, E. (1979). « L'art d'Afrique noire, liturgie cosmique et langage religieux ». *Bulletin de Théologie Africaine*. n°1. 99-103.
- Ouédraogo, A. (1986). *Poétique des chants de funérailles moaga*. thèse de doctorat unique. Université de Limoges.
- Ouédraogo, M. L. (2014). « Réflexions sur la sémiopoétique : fondements épistémologiques ». *Mu kara sani*, revue de l'Institut de recherches en sciences humaines.
- Rouget, G. (1965). « Notes et documents pour servir à l'étude de la musique yoruba ». *Journal de la Société des Africanistes*. tome 3. fascicule 1. 67-108, consulté le 14 octobre 2023. URL : [https://www.persee.fr/doc/jafr\\_0037-9166\\_1965\\_num\\_35\\_1\\_1391](https://www.persee.fr/doc/jafr_0037-9166_1965_num_35_1_1391), 2020, consulté le 11 novembre 2024. URL : <http://journals.openedition.org/clo/5796>.
- Sanou, A. (2021). *Les Sini. Hymne et épopée des Bobo*, Paris : Harmattan.
- Sanou, A. (2019). « Performativité des genres oraux dans la ville de Bobo-Dioulasso lors de l'insurrection d'octobre 2014 au Burkina Faso ». *Cahiers de littérature orale*. mis en ligne le 19 juin.
- Sanou, N. (2021). « Rituel de profération de la chanson de masque bobo au Burkina Faso ». *Zaouli*. N° 01. 288-301.
- Sanou, N. (2019a). « *kieya tro* [kìèya t̀r̀ò] : l'organisation discursive des chansons de masque au rituel funéraire annuel bobo (Afrique de l'ouest ». *Les lignes de Bouaké-la-Neuve*, n° 10, 194-216.
- Sanou, N. (2019b). « Les chansons de masques comme lieux d'éducation à la complexité dialectale du boboda ». *Langues, éducation et démocratie en Afrique*, actes du premier colloque international de linguistique de l'Université Norbert Zongo du 2 au 4 mai 2018. revue Wiire
- Sanou, N. (2018a). « Sinyebigetro Bobo : Les chansons de masque comme situation de communication sociale ». *RSS-PASRES*, n°19. revue des sciences sociales, Programme d'appui stratégique à la recherche scientifique. PASRES Editions. 112-130.
- Sanou, N. (2018b). « Situation d'énonciation : la chanson d'exhibition du masque en pays Bobo Kuru ». *Encres*, Revue scientifique semestrielle de l'Ecole Normale Supérieure. Niamey-Niger : Université Abdou Moumouni. N°007, 161-184.
- Sanou, N. (2018c). « Ethnoféminisme. Figures de la féminité dans les sorties de masques en pays bobo (Afrique de l'Ouest) ». *Germivoire*. n°8. 193-211.
- Sanou, N. (2017). « La sémature : hyperonyme et concept théorique pour un renouvellement de la sémiotique ». *Sciences du langage : articulations, désarticulations et réarticulations*. Paris : Publibook. 241-274.
- Scot, J. D. (2005). *Le principe d'individuation (De principio individuationis)*. Vrin
- Senghor, L. S. (1964). *Liberté I*. Paris : Seuil.
- Tologo, G. B. & Yaméogo, K. L. G. G. (2024). « Yves Dakouo : à la découverte du concept de mystagogue ». n° 008 & 009. décembre 2024. 121-130.

# KINI ET ADAMS D'IDRISSA OUEDRAOGO : UNE METAPHORE DE L'AMOUR

Valentine PALM / SANOU  
Université Joseph KI-ZERBO  
valetsano@yahoo.fr

## Résumé

S'il est un thème qui n'a jamais cessé d'inspirer l'art, c'est bien l'amour. L'amour est une source intarissable pour les artistes. Moteur de la vie, l'amour semble être aussi le moteur de l'art et particulièrement de l'art cinématographique. En effet, il est presque impossible de voir un film qui ne met pas en scène l'amour au-delà du fait que l'amour constitue l'épine dorsale de multitudes de films célèbres à travers le monde. Comment le cinéma modélise-t-il cette pratique sociale aux fondements de la vie ? A travers le film *Kini et Adams* (1997) du réalisateur burkinabè Idrissa Ouédraogo, il est question d'appréhender les différentes figures de l'amour et la visée sémiotique des choix de modélisation de cette pratique sociale afin de comprendre ses manifestations et son impact sur la structuration de l'histoire du film. Il ressort que l'amour est un actant qui fait de l'histoire du film une leçon de vie pour le spectateur.

**Mots-clés :** amour, figures, modélisation, cinéma, Idrissa Ouédraogo

**Abstract :** Idrissa Ouédraogo's *Kini and Adams*: A Metaphor for Love

If there is one theme that has never ceased to inspire art, it is love. Love is an inexhaustible source of inspiration for artists. The driving force of life, love also seems to be the driving force of art, particularly cinema. Indeed, it is almost impossible to see a film that does not depict love, beyond the fact that love constitutes the backbone of countless famous films around the world. How does cinema model this social practice at the foundation of life? Through the film *Kini et Adams* (1997) by Burkinabe director Idrissa Ouédraogo, we will explore the different forms of love and the semiotic purpose of the choices made to model this social practice in order to understand its manifestations and its impact on the structuring of the film's story. Love is an agent that turns the story of the film into a life lesson for the viewer.

**Keywords :** love, figures, modeling, cinema, Idrissa Ouédraogo

## Introduction

Des arts du temps aux arts de l'espace, la plénitude ou le manque d'amour est un moteur pour la création. Les récits autour de l'amour sont une quête permanente où les personnages travaillent à la recherche ou au maintien de l'objet de valeur qu'est l'amour. Cette tension affective peut être à l'endroit d'un être humain, d'un objet, d'un animal, d'une pratique, d'un état. . .

Le cinéma est un art dramatique, le drame est généralement nourri par la quête ponctuée de suspense que créent des émotions chez le spectateur. Ces rebondissements se terminent la plupart du temps par le *happy end* qui rassure et apaise le spectateur quant à ses propres quêtes existentielles. Dans les films d'amour, cette fin heureuse soutient que l'amour est possible malgré le chemin généralement parsemé d'embûches. Peu de films africains s'inscrivent dans de tels scénarios ; car, en général, les films africains sont des moyens de combat pour la survie. La quête de l'amour devient trop précieuse pour le héros préoccupé par des questions existentielles de premiers niveaux. Dans les quêtes d'amour, lorsque la chute du film n'est pas heureuse, il naît chez le spectateur un désespoir. Certains films sont mitigés où l'amour triomphe selon des positionnements axiologiques. C'est le cas dans *Kini et Adams* d'Idrissa Ouédraogo. Ce film traite du rêve commun de deux amis,

Kini et Adams, de quitter la brousse pour un mieux-être en ville. La récupération d'une voiture abandonnée devrait concrétiser ce rêve. Ils y mettent tout jusqu'à leur vie après d'énormes rebondissements auxquels leur amitié va résister.

Ce film est donc une métaphore de l'amour, de l'amitié, d'où notre intérêt d'y porter un regard critique. Il présente ainsi l'amour sous différentes facettes. L'amour pour un ami, un partenaire, une voiture, l'aventure... dans des représentations à la limite paradoxale à travers l'expression d'un amour raisonnable et d'une passion dévorante entachée de déraison, d'égoïsme et de naïveté. Quels sont les marqueurs de cet amour ? Quels enjeux sémiotiques présente ce choix de modélisation de la narrativisation de l'amour ? L'analyse figurative de cette pratique sociale et son positionnement axiologique permettront de donner des éléments de réponse à ces questions. Avant, nous partirons de la définition des concepts et de la précision du contexte pour présenter le cadre de la réflexion.

## I. Approche théorique et conceptuelle

L'amour est une forme d'attachement émotionnel à un être ou une chose. C'est un sentiment d'affection, de dévotion, un intérêt vif porté sur quelqu'un ou quelque chose. Il présente différentes formes en fonction des acteurs et des objets qu'il unit : affection entre les membres d'une famille, entre des partenaires, des amis, des animaux, des objets, des pratiques...

Dans la société, plusieurs symboles matérialisent l'amour. Sur le plan humain, l'enfance, la féminité, la maternité, la famille... évoquent l'amour dans la pureté, l'ignorance, la douceur, la tendresse, l'élégance... Sur le plan matériel, la rose, pour sa double dimension douce et agressive, la pomme, pour son côté interdit et tabou rappellent le concept de l'amour. Dans la conscience collective, le rouge est aussi symbolique de l'amour par son analogie au sang dont le foyer est le cœur, siège de l'amour. Ainsi, il existe différents types d'amour. L'amour éros ou passion sexuelle est la plus dévorante car souvent dénué de raison. L'amour philia ou l'amitié profonde qui se développe entre les membres d'une famille et entre des êtres liés par l'histoire. Ce type d'amour est nourri par le sens du sacrifice et peut être parfois passionnel. L'amour agapè est une forme commune d'amour pour tous, nourri par l'humanisme, l'altruisme et l'instinct d'empathie, d'entraide et de coexistence pacifique avec les autres. Ainsi, la passion, la fraternité, l'amitié... font partie du champ sémantique de l'amour.

L'amour, quel que soit le type, recouvre deux niveaux : l'amour virtuel ou spirituel porté par le flirt et l'amour concret à travers la mise en action de la virtualité de l'amour. L'amour virtuel s'exprime par les mots, le regard, les gestes... et l'amour concret passe par les caresses, l'enlacement, l'embrassade, les actes sexués, l'acte sexuel, les cadeaux... Pour Yves Dakouo (2010 : 231), des définitions des dictionnaires Le Robert et Le Larousse, où le flirt est perçu comme « *une relation amoureuse plus ou moins chaste généralement dénuée de sentiments profonds* » et « *une relation amoureuse passagère* », « *trois traits sémantiques se dégagent : /affectivité/ + /ponctualité/ + /légèreté/* ». Il affirme que le flirt est « *un état affectif, c'est-à-dire passionnel, de nature euphorique, unissant deux personnes de sexe opposé et qui se caractérise par sa faible intensité et sa courte durée. En*

*termes de sémiotique tensive, on dira que le flirt est un état passionnel de faible étendue (dimension temporelle) et de faible investissement affectif (axe de la profondeur de sentiments)». Il faut signaler que le flirt est généralement un préalable à l'amour concret. L'amour concret est donc la manifestation physique de l'amour et il passe par les gestes d'amour qui peuvent être plus ou moins gênants en fonction de la culture.*

Vu à l'africaine, l'amour présente une face visible, acceptable et une face cachée, tabou, indécente. Cette face cachée est largement portée par la dimension virtuelle de l'amour à travers les flirts. L'amour concret et physique se déploie avec plus ou moins de discrétion en fonction de sa légitimité et de sa légalité. Le film d'Idrissa Ouédraogo tient compte de cette spécificité de l'amour à l'africaine.

L'amour est une pratique sociale qui prend différentes formes dans le temps et dans l'espace en fonction de l'acteur qui le met en scène. Il existe de nombreuses pratiques amoureuses en fonction des expressions culturelles. L'amour est une tension d'attraction qui fait appel à la catégorie thymique de l'euphorie. Il peut donc s'analyser à travers le rapport entre les actants en scène. Dans ce sens, l'amour peut être considéré comme un texte et il prend sens en fonction du support de sa textualisation. Au cinéma, cette narrativisation se sert des images (fixes ou mobiles) et du son. Le tout nourri par le décor, la musique, le costume, l'éclairage, le jeu des acteurs... Il s'agit donc, comme le postule Yves Dakouo (2010 : 231), d'un «... *procès, c'est-à-dire comme des actes d'énonciation où s'organisent des interactions avec des objets (dimension figurative où les corps des acteurs sont transformés en objets désirables), des interactions qui se déroulent dans des espaces et en des moments déterminés.* » La mise en scène de l'amour est donc une forme de textualisation de cette pratique sociale avec tous les principes de mise en discours. En tant que pratique sociale, l'amour n'est pas clôturé mais en tant que représentation filmique, il présente une clôture. Ainsi, il est possible de constituer le texte de chaque type d'amour mise en scène dans le film *Kini et Adams* avec des séquences à la constitution de cette narration. Yves Dakouo évoque trois séquences affective : le verbal, le gestuel et le sexuel.

Il s'agira pour nous de décrire les figures qui rendent compte des séquences d'amour dans le film *Kini et Adams*. A la suite de cette étude figurative, le positionnement axiologique rendra compte de la visée sémiotique du déploiement des différentes figures de l'amour par le réalisateur. L'axiologie permet une appréciation de la pratique amoureuse à partir des choix techniques, esthétiques, artistiques et idéologiques du réalisateur. Il s'agit d'appréhender l'intentionnalité qui sous-tend ses choix dans la construction des pratiques amoureuses dans ce film. Que postule-t-il derrière chaque choix de représentation de l'amour : cautionne-t-il ou rejette-t-il la forme d'expression de la pratique amoureuse ? Dans cette entreprise, il sera pris en compte les dimensions matérielle, significative et esthétique de l'image filmique en relation avec les matières d'expression cinématographique. Les enjeux des choix du réalisateur dans la modélisation de l'amour dans ce film seront ainsi saisis.

## **2. Délitement des figures de l'amour dans *Kini et Adams***

Tout sentiment s'appuie sur une donnée matérielle ou immatérielle. On s'attache à une personne, un animal ou une chose pour une raison objective ou subjective donnée.

Dans le film *Kini et Adams*, on observe deux niveaux d'amour : une passion dévorante aux fondements subjectifs et un amour raisonné plus ou moins objectif.

## 2.1 La passion dévorante

La passion dévorante est un sentiment d'attachement déraisonné. La narration du film est bâtie sur le sentiment d'attachement entre deux amis. Cet attachement est nourri du désir de l'aventure à travers la vieille voiture à mettre en route. Le personnage d'Adams porte cet amour démesuré : pour la voiture, l'aventure, Binja et Kini. L'attachement entre les deux amis se matérialise de façon spirituelle et virtuelle. Les deux amis flirtent autour de la remise en route de la vieille voiture et du rêve de l'aventure tout au long du film. Il se manifeste par des moments de fous rires, de blagues, de confidences, de critiques, de rêve, de conseils. . . mais aussi de tensions nées de la jalousie, de l'incompréhension, de l'angoisse, de la peur de l'échec du rêve et de la trahison. Le film permet de saisir ces émotions à travers des gros plans qui parsèment le texte filmique. Dans une narration à la limite simpliste, le film les met en scène marchant côte à côte, assis face à face, travaillant ensemble sur la voiture, négociant ensemble les pièces de la voiture, se consolant, se conseillant, se convainquant, se chamaillant. . . Ces moments de tensions sont entretenus d'une part par Adams dont la vie n'a de sens que par le rêve de partir et de l'autre, par Aida, l'épouse de Kini, qui sent l'équilibre de son foyer menacé par le même rêve.

Plusieurs signes sont évocateurs de la passion dévorante et déraisonnée d'Adams à travers le film. Son enthousiasme face au bon fonctionnement de la nouvelle portière de la voiture à travers cette danse endiablée sur le toit de la voiture qu'il embrasse en dit long sur sa passion démesurée du rêve. Il en est de même pour les moments d'intimité que les deux amis passent au-dessus de la voiture projetant leur vie dans le rêve commun. Le film prend en charge ces moments par des contre-plongées qui montrent la victoire, la satisfaction et l'euphorie des deux hommes sur le rêve. Cependant, le coucher du soleil en profondeur de champ matérialise la perspective qui informe le spectateur de la fin dysphorique de l'intrigue.



Adams manifestant sa joie sur le toit de la voiture. Les deux amis en complicité sur le toit de la voiture.

Adams ne vit et ne se bat que pour le rêve. Il arrive à dire à Kini qu'il ne pense pas se passer de lui dans la réalisation du rêve (26'57-27'00). Une passion destructrice du foyer de Kini. Le film met les deux amis en scène dans de fous rires se racontant des blagues et jubilant devant les pièces de la voiture négociées chez le colporteur. L'obsession d'Adams pour la voiture lui fait courir le risque d'être viré de la mine à force de rêver à haute voix avec Kini. Il semble même insensible aux moqueries. Adams prend beaucoup de plaisir à

pisser mais il interrompt ce plaisir pour rattraper le colporteur afin de ne pas rater l'occasion de mettre la main sur des pièces de la voiture. Le plaisir que lui donne le rêve de partir est incomparable. C'est pourquoi, totalement obnubilé par le rêve, il est toujours là pour maintenir la flamme allumée en Kini qui est tiraillé par son foyer et l'opposition de son épouse. Le film atteint le summum de la passion dévorante d'Adams pour le rêve lorsqu'il est mis en scène face aux gamins qui ont démonté les pièces de la vieille voiture et osé y déféquer à l'intérieur. L'on découvre Adams dans une colère noire avec un fusil recherchant les gamins. Au bord des larmes, il menace de mort le père des enfants.

Face à la force de l'amour de Kini pour son épouse, Adams qui ne sait pas réaliser seul le rêve, devient profondément malheureux et trouve refuge aux côtés de Binja, une professionnelle du sexe. Comme une forme de sublimation, il tombe follement amoureux de celle-ci. Il revient à la charge lorsque Kini réussit finalement à faire démarrer la vieille voiture et suite à sa rupture avec Binja. La force de la passion amène Adams à en arriver à détruire la vie de Kini en inventant des mensonges pour le séparer de son épouse. Il est satisfait de constater que plus rien ne retient Kini dans le village et lui demande de venir avec lui en ville afin de reconstruire une nouvelle vie. Sur la route du départ, Kini retrouve sa famille. Le rêve semble encore évanoui. Adams ne supporte par ce nième affront de l'amour de Kini pour sa famille contre leur rêve. Il décide de mettre un terme à sa souffrance en provoquant une collision avec un arbre. Il s'éteint ainsi avec le rêve dans les flammes de la voiture.



La voiture dans les flammes avec Adams.



Kini en détresse face au drame.

Une autre passion dévorante mise en scène par le film est le rapport entre John et la musique. Sa folle envie de devenir artiste chanteur le fait passer pour un fou aux yeux des autres. Même Adams le traite de ridicule, car il passe son temps à écouter de la musique et à danser sur la colline. Le film ne met pas cependant en scène les méfaits de la passion de John pour la musique. Il fait plutôt un clin d'œil sur sa réussite à travers sa médiatisation à la télévision après son départ pour la ville et nourrit davantage le rêve d'Adams qui croit plus que jamais en son projet d'aventure.

## 2.2 L'amour raisonné

A côté de cet amour destructeur, le film en construit un autre plus conventionnel et raisonnable. Il s'agit de l'amour dans la famille de Kini entre époux, entre l'enfant et ses parents, du patron de Kini courtisant Aida, de l'attachement de Kini à Adams et au rêve...

Kini est tiraillé entre l'amour de sa famille et l'amitié et le rêve avec Adams. Il brûle pour le rêve mais il sait que sa famille est la plus importante. C'est pourquoi il met les dépenses du rêve en suspens et satisfait aux désirs de son épouse pour revenir à la charge

lorsqu'il gagne plus de moyens. Ainsi, il finit par réussir à mettre la vieille voiture en route. Il est conscient des moqueries et reconnaît que ceux qui se moquent d'eux ont raison. Il ressent l'absurdité de leur quête et est prêt à lâcher prise. Le film construit Kini aux antipodes d'Adams. Il ne perd pas sa raison ni devant l'amitié, ni devant le rêve, ni devant sa famille encore moins devant son épouse et son patron. Il est constamment agi par sa raison qui l'accompagne dans toutes les dimensions de sa vie.

Kini ramène toujours Adams à l'ordre face à ses excès. Il en est de même pour son épouse et sa fille qu'il aime avec mesure. Ses agissements rassurent ses patrons et ses collaborateurs et cela lui ouvre une ascension professionnelle. Il ne cède pas aux provocations sexuelles de Binja qu'il sait portée uniquement vers le matériel. Il suit l'abus de l'alcool avec son patron par contrainte mais se ressaisit très vite.

Sur la route de l'abandon de son foyer, l'amour pur et sincère de Bongi, la fille de Kini, pour son père contraint Aida, sa mère, à rebrousser chemin. On pourrait en déduire qu'il s'agit aussi de la force de l'amour de la mère pour sa fille – qu'elle ne supporte pas de voir souffrir – d'une part et de celui d'une épouse pour son époux – qu'elle n'est pas parfaitement prête à abandonner – qui amène Aida à rebrousser chemin pour rejoindre son foyer.

Le film met également en scène de multiples scènes d'amour à travers la vie des professionnelles du sexe sur le site minier et le dévolu du patron de Kini sur Aida. Des scènes d'amour ordinaire, passager, portées par le désir du plaisir et de la découverte.

Tous ces choix de représentation de l'amour sont sous-tendus par une intention qui permet de toucher la visée sémiotique de ces figures de l'amour qui parsèment cette œuvre cinématographique.

### **3. Visée sémiotique des représentations de l'amour dans *Kini et Adams***

A partir des différentes figures modélisées de l'amour, on s'aperçoit que cette pratique sociale joue un rôle actantiel à visée didactique dans ce film.

#### **3.1 Le rôle actantiel de l'amour dans *Kini et Adams***

L'amour a une fonction structurante et narrative dans le déroulement d'un récit. En effet, l'amour est souvent l'élément déclencheur d'une intrigue imaginaire. Chaque forme d'amour est liée à un moment, un lieu et un acteur spécifique : un plan du contenu propre à un plan de l'expression en fonction du contexte et de l'intention du créateur. Ainsi, l'amour structure et pilote la narration du récit. Il est presque impossible de voir un scénario de film où la représentation de l'amour ne trouve un créneau tant les humains affectionnent vivre ce qui semble inaccessible et profondément codifié. Cette pratique sociale sensible est omniprésente au cinéma parce que le cinéma est le lieu qui nourrit les perceptions visuelles et constitue un terreau fertile à la violation des interdits et des tabous dans la société. Comment le cinéma réussit-il à libérer les actes d'amour de cette dimension sacré, tabou et interdit pour les rendre publiques sans représailles ? La position du narrateur par rapport à la représentation et à la mise en scène de l'amour et la position du spectateur par rapport à la scène d'amour anéantissent les interdits et le tabou prescrits par la société. Le transcodage de l'amour au cinéma consiste en un changement de codes de la pratique

sociale à la pratique artistique. Ce transcodage consiste en la mise en scène fictive et subtile de cette pratique sociale hautement codé. Parce que le cinéma est aussi un jeu comme la théâtralité des pratiques sociales, il s'opère entre le jeu social et le jeu filmique un transfert qui fait du vrai jeu un faux jeu. Ce passage est validé par l'emprunt des corps réels et leur transformation en des corps fictifs. Le jeu de l'amour entre alors dans une « fictionnalité » qui ne choque pas au-delà de l'écran de cinéma. La suggestion de l'âge pour la compréhension de ces enjeux finit de valider la stratégie filmique de contournement des normes et des interdits sociaux. A travers l'écran et la force des techniques de la monstration, des sentiments tels que la gêne, l'aisance, l'envie, le désir, le dégoût, la colère, l'admiration peuvent être suggérés en fonction de l'intentionnalité qui gouverne les choix du créateur. Le cinéma a l'avantage de disposer de nombreux moyens à cette fin. Le son, la musique, la lumière, le décor, sont capables autant de détendre que de stresser le spectateur. La subtilité avec laquelle le film réussit à dire les désirs et les passions qui animent le couple de Kini, l'état du patron de Kini face à Aida, les ébats sexuels de Binja et la vie des prostitués sur le site minier... anéantit le choc social.

Aussi, peut-on dire que le fait que l'acte d'amour soit différé dans le film rassure le spectateur que ceux qu'il regarde ne savent pas qu'il regarde dans leur intimité quoi qu'il arrive que la gêne provienne parfois de la présence d'un co-spectateur. L'exemple fréquent est la présence des parents et des enfants face à des scènes explicites de pratique de l'amour. Le cinéma réussit à faire du film un monde de rêve, d'espoir et de tous les possibles en rendant l'amour, parfois si inaccessible dans le monde réel, accessible et surtout à toutes les catégories sociales dans le monde fictif.

Cependant, l'amour n'est pas simplement utilisé au cinéma pour contenter les spectateurs et satisfaire leur désir de transgression d'une pratique sociale tabou. Plus que le plaisir de l'atteindre, de le vivre le temps d'une fiction et par procuration, l'amour est un acteur à part entière dans le cinéma. Il déclenche, agit, motive et tient son héros, son bourreau et leurs observateurs tout au long de l'intrigue. Autant il tient les acteurs dans la fiction, autant il tient les spectateurs dans la réalité. Au centre ou en périphérie de l'histoire, l'amour ne passe jamais inaperçu au cinéma. Il est un catalyseur émotionnel. C'est ce que l'on découvre dans *Kini et Adams* où l'amour tient tout, manipule tout et agit tout. Il est le moteur de la narration et sa tensivité gouverne le rythme du récit. Il est omniprésent dans chaque acteur porté par divers objet sémiotique : l'épouse, l'amante, la progéniture, l'ami, la voiture, le rêve, le métier, l'argent, l'alcool, la musique, le sexe, le travail... Sa baisse d'intensité ralentit la progression de l'histoire. Et il est indéniable que c'est face au désespoir de le raviver que Adams met fin à son existence qui marque du même coup la fin du récit porté par cette pulsion affective pour Kini par le désir ardent de l'aventure. Affirmer donc que la passion dévorante d'Adams pour l'aventure est le moteur de la narration de ce film est une tautologie. Ainsi, l'on est tenté de se demander si le film est nourri par la force de l'amitié entre les deux amis ou par la puissance du rêve porté par les deux amis. Il est clair que le film fait d'Adams le cœur armé du rêve et de Kini le bras armé du rêve. Adams semble clairement plus passionné que Kini mais manque de savoir-faire pour être le leader du rêve ou le tenir tout seul. A contrario, Kini détient le savoir-faire mais manque de volonté ferme pour nourrir le rêve, tiraillé entre deux pulsions d'union : le désir de

l'aventure et l'amour pour sa famille. Kini et Adams sont donc interdépendants et complémentaires pour la réalisation du désir de partir. L'un représentant la virtualité du rêve et l'autre son actualité. Il se forme ainsi un couple parfait dont chacun constitue une partie de l'ensemble qui ne peut fonctionner qu'en interaction et matérialise les principes fondamentaux de la sémiotique de l'action. Le film confirme cette hypothèse en faisant avouer Adams à Kini qu'il ne sait pas remonter les pièces démontées par les enfants. L'air grave et désespéré, il s'adresse à Kini en ces termes : « *j'ai un problème, je ne saurai jamais comment remettre ça.* » (I2'23-I2'31). Cette modélisation de l'amour comporte une visée didactique.

### 3.2 La portée didactique de la mise en scène de l'amour dans *Kini et Adams*

L'art, au-delà de modéliser les relations d'amour, propose un idéal à la société. Cette modélisation prend la forme d'une critique sociale. Dans le film *Kini et Adams*, c'est la figure d'Adams qui porte cette fonction dénonciatrice et éducatrice de l'art. Les expressions amoureuses d'Adams sont empreintes d'excès. Son attachement à Kini est teinté d'égoïsme. En effet, il éprouve une forme de jalousie pour la vie de couple de Kini. Aida se présente du même coup comme une rivale pour lui. La fin du film confirme cette hypothèse lorsqu'il invente des mensonges pour séparer le couple. Le statut de chef de famille de Kini est vécu comme une opposition à la réalisation du rêve commun de partir. Lorsque Adams réussit à faire partir Aida, il obtient l'approbation de Kini de le suivre pour la ville avec l'espoir de reconstruire une nouvelle vie. Le retour de Aida est vécu comme l'anéantissement du rêve. Adams n'hésite donc pas à mettre fin à ses jours face à l'ampleur du désespoir.

En plus, le désir ardent qu'Adams porte vers Binja est teinté de naïveté. En effet, Binja est une professionnelle du sexe. Autrement dit, elle ne s'attache qu'aux profits générés par son corps. On pourrait en déduire que l'amour désintéressé ne fait pas parti de ses objectifs. Cependant, Adams croit en l'amour de Binja pour lui jusqu'au jour où il la surprend avec un autre « client ». Il tombe dans un profond désespoir mais ne tarde pas à se faire arnaquer de nouveau par Binja malgré les mises en garde de Kini. Il a pris d'énormes risques jusqu'à se transformer en voleur pour l'amour de Binja.

Enfin, son rêve pour l'aventure et la vieille voiture est démesuré et dénué de raison. Il ne vit que pour ce rêve et est prêt à tout. Pour lui, comme le dirait le célèbre idéologue politique Nicolas Machiavel, « la fin justifie les moyens ». Adams a failli détruire la famille de Kini pour le rêve. Au summum de cette passion dévorante, il se donne la mort face au désespoir de ne pas pouvoir l'atteindre.

La fin du film enseigne sur le modèle destructeur de l'amour qui amène Adams dans toutes les situations de vie. Il finit par se détruire lui-même après avoir tenté vainement de détruire tout dans son environnement. Le choix artistique du réalisateur pour mettre fin à la vie d'Adams en le faisant brûler dans l'incendie de la voiture met en garde sur le modèle d'amour qui l'a agi tout au long de l'intrigue filmique. Le film condamne ainsi de telles attitudes passionnelles humaines et fait appel au pouvoir purificateur du feu pour la gestion des excès. La leçon nous enseigne qu'un rêve démesuré est voué à l'échec ainsi que toute action humaine déniée de raison.

Idrissa Ouédraogo nous montre comment l'amour et la passion rendent vulnérable et peuvent constituer des machines de destruction sociale.

Au-delà de la poétique de l'amour, l'on peut voir dans ce film la métaphore de la puissance de la femme. Kini nourrit le rêve de remettre la vieille voiture en route et partir à l'aventure. Ce désir est dévorant pour lui mais Aida ne l'entend pas de cette oreille. Il temporise et rassure d'abord son épouse. La passion d'Adams pour la voiture est dévorante mais Binja réussit à l'en détourner un temps. Il était même prêt à réviser les modalités de ce rêve à cause de l'amour pour Binja. Les femmes, pourtant, personnages secondaires, ont un pouvoir manipulateur sur le jeu et le rythme du film. On peut conclure qu'au-delà de l'amour et de la passion, il s'agit de la narrativisation de la femme qui porte la substance de ce film. Idrissa Ouédraogo ne voudrait-il pas nous dire par là que l'amour et la femme sont porteurs des mêmes marqueurs sémantiques ?

### Conclusion

A l'issue de notre analyse, il ressort que le film *Kini et Adams* est une hymne à l'amour. L'amour dans sa réalité comme pratique sociale complexe et hautement codé. Après la mise en scène de différentes facettes de l'amour, le film procède à son procès qui aboutit à la proposition d'un idéal social qui valide l'amour empreint de raison.

Comme toute relation humaine faite de moments euphoriques et dysphoriques, l'amour marche dans le film au rythme des doutes, des trahisons, des peines, des violences, des pleurs, des angoisses, des déceptions, des peurs, des abandons, des désespoirs... Cette obsession de représenter l'amour par les artistes n'est-il pas l'expression de l'angoisse existentielle de l'inaccessibilité de cette réalité humaine pourtant essence de toute existence ?

### Références bibliographiques

- Dakouo, Y. (2010). « Les pratiques amoureuses dans le roman : Le cas du flirt ». *Ethiopiennes* n°84. Littérature, philosophie et art : 229-243.
- Dondero, M. G. (2017). *Du texte à la pratique : Pour une sémiotique expérimentale*. Consulté le 1<sup>er</sup> juin 2025.
- Bordron, J.-Fr. 2010. « Rhétorique et économie des images ». *Protée*. 3. I : 27-39.
- Eco, U. (1984). *Sémiotique et philosophie du langage*. Paris : PUF.
- Fontanille, J. (2003). *Sémiotique du discours*. Limoges : Pulim.
- Fontanille, J. (2008). *Pratiques sémiotiques*. Paris : PUF.

### Film étudié

Ouédraogo, I. (1997). *Kini et Adams*. LM.

## *Postface*

Professeur émérite Jacques FONTANILLE

Université de Limoges

jacques.fontanille@unilim.fr

## Un phare pour guider les navigateurs sémiotiques

*A mon ami Yves Dakouo*

Je connais Yves Dakouo depuis que je connais le Burkina Faso, depuis mes premières visites à l'Université de Ouagadougou. Il était là, toujours présent et disponible, toujours discret et réfléchi, mais tellement discret qu'il était difficile de prévoir ce qu'il deviendrait intellectuellement et scientifiquement. Cette postface est une belle occasion pour dire ce qu'il est aujourd'hui devenu : un phare, un guide lumineux pour tous ceux qui, jeunes ou moins jeunes, veulent s'adonner à la sémiotique.

Ce rôle que je voudrais lui attribuer impose d'abord une transposition : son caractère discret et réservé est transposé dans une précieuse humilité scientifique. En effet, pour s'adonner légitimement à la sémiotique, il faut accepter de rejoindre un collectif intellectuel où, sans prétention académique ni arrogance discursive, on vient partager une architecture conceptuelle et des problématiques innovantes. On se glisse entre les inventions d'autrui, et on place sa pierre dans l'édifice : dans une telle démarche, les inventions d'autrui sont des supports, et la pierre qu'on ajoute est notre apport, par lequel nous faisons à notre tour acte d'innovation.

Ce rôle oblige en outre à user avec modération des créations terminologiques, à bien peser leur utilité pour autrui, et pour tous les membres de la communauté sémiotique. La valeur et le rayonnement de nos inventions terminologiques (et conceptuelles !) sont inversement proportionnels à leur nombre et à leur périodicité. En revanche, le sémioticien avisé ne ménage pas sa peine pour renouveler les approches pratiques, pour déplacer et reconsidérer les appuis méthodiques : son rôle est plutôt d'inventer de nouveaux points de vue, d'ouvrir de nouvelles perspectives, de faire les « pas de côté » qui vont éclairer d'un seul coup ce qui était longtemps resté dans l'ombre. Parfois, il faut donner un nom à ce qu'on découvre ainsi, mais parfois seulement, et seulement comme résultat du déplacement de perspective qu'on a opéré.

Mais ce rôle de phare qui guide les navigateurs sémiotiques impose également un choix épistémologique radical : il faut choisir ce qu'on attend scientifiquement comme type de résultats d'une recherche sémiotique. Et à cet égard, le choix à faire est, à mon sens, clair et tranché : veut-on une sémiotique qui spéculer sur elle-même ? qui se conforte par son propre discours ? qui se commente en se regardant dans le miroir ? ou bien veut-on une sémiotique qui a une prise sur le réel ? qui s'intéresse au monde de la réalité, celui qui nous environne, celui qui constitue le milieu où nous vivons et où nous faisons de la sémiotique ? Pour ma part, j'ai choisi la seconde option. Yves Dakouo aussi, peut-être même mieux et plus que moi, et je m'en réjouis. Yves Dakouo ne pratique pas une sémiotique qui ne parle que d'elle-même, il pratique une sémiotique qui lui donne prise sur des problèmes intellectuels et culturels qu'il rencontre autour de lui.

Comme ces généralités préliminaires sont déjà trop longues, je voudrais maintenant entrer dans son œuvre pour mettre en évidence la raison pour laquelle il est

devenu un phare dont tous les sémioticiens devraient repérer la lumière pour se guider. J'ai lu et relu plusieurs de ses publications, autour de la problématique des mystères, des mystèmes et des mystagogues, en résumé, autour de *la dimension mystique de la signification*. Et j'ai choisi un article publié en 2017, intitulé « Littérature et pratiques rituelles : le statut sémiotique des signes mystiques », pour en faire un commentaire et pour étayer mon hommage à Yves Dakouo.

Tout d'abord, examinons la liste de termes qui évoquent le problème à traiter : *mystique, mystère, mystème, mystagogue*. On y trouve d'abord la qualification d'un *type de semiosis* : *mystique* ; ce sont les « signes » qui sont *mystiques*, et cela implique que l'auteur vise un type particulier de relation entre signifiant et signifié, entre plan de l'expression et plan du contenu. On y trouve ensuite la *modalité épistémique dominante* : ce n'est pas la connaissance, ce n'est pas la croyance, ce n'est ni la vérité ni la certitude, ce n'est pas non plus le secret, c'est le *mystère* ; dans le mystère, on sait à la fois qu'il y a quelque chose à découvrir, et qu'on n'a ni la compétence ni la légitimité pour le faire. On sait aussi que si on tente quand même le découvrir, on court le risque d'être à la fois happé et déçu, parce que le mystère nous émeut beaucoup plus que l'éventuelle révélation qu'il contient et qui peut nous anéantir de sa pure puissance. On y trouve ensuite le nom d'une *forme sémantique*, d'une *unité de signification* identifiable et manipulable dans l'analyse : le *mystème* qui, comme le sémème, peut être composé et décomposé, structuré et hiérarchisé, associé à d'autres, voire développé en séquence canonique. Et enfin, il y a *l'actant* : l'actant cognitif qui va, au cœur de tout ce dispositif, gérer ou embrouiller les parcours, soutenir les quêtes (ou leur faire obstacle) ; en somme, le maître du jeu, le *mystagogue*. Toutes les instances requises pour l'analyse d'une situation sémiotique sont ici rassemblées.

Ensuite, un préambule magistral, dans le résumé. Je cite :

« Cet article s'inscrit dans notre projet de recherche portant sur l'analyse des pratiques sociales telles qu'elles sont configurées dans la trame des œuvres littéraires, en particulier la prose narrative. Il ne s'agit pas d'en faire une approche thématique, mais de les considérer plutôt comme le quatrième niveau d'immanence et de pertinence du plan de l'expression sémiotique. Aussi l'étude s'inscrit-elle dans la rhétorique de l'intégration descendante qui se réalise lorsqu'un niveau d'immanence supérieur est manifesté à un niveau inférieur, comme ici où les pratiques (4<sup>e</sup> niveau) se manifestent au niveau du texte fictionnel (2<sup>e</sup> niveau). » (Dakouo 2017, 124)

Je m'autorise à trouver sidérante cette entrée en matière : elle engage les lecteurs dans une problématique imprévue, probablement inouïe pour une partie d'entre eux, et sans aucune concession ni le moindre ménagement ; elle fait « comme si » tout le monde (au moins les lecteurs de la revue concernée) savait ce que sont les niveaux d'immanence, le Quatrième niveau et le Deuxième. Comme si tous ceux qui prétendent lire et comprendre Yves Dakouo devrait déjà savoir qu'il y a un certain nombre de plans ou niveaux d'immanence déjà identifiés (le signe, le texte, l'objet, la pratique, la stratégie, la forme de vie), et que l'on dispose déjà de quelques procédures pour rendre compte des emboîtements des niveaux les uns dans les autres. Dans le discours scientifique, la discrétion n'est plus de mise, le magistère s'impose : le Maître s'adresse d'emblée à ses lecteurs considérés comme ses pairs, et supposés déjà tout connaître du cadre théorique et méthodologique qu'il se donne et qu'il enseigne.

Personnellement, j'ai contribué à poser ce cadre de référence (*Pratiques sémiotiques*, 2008), en partant de l'idée que les sémioticiens s'adonnaient sans préalable critique et sans cadre de référence adapté à l'analyse d'une grande diversité de productions symboliques, de taille, de structure et de dynamique fort contrastées comme le texte littéraire, l'urbanisme, les pratiques quotidiennes, les espaces et les motifs architecturaux, le design des objets, les mouvements de foule, les rituels ou les activités scientifiques elles-mêmes.

Face à une telle diversité, deux solutions se présentent : ou bien on considère qu'elle est subsumée globalement par le seul principe de *textualisation*, la dernière strate du parcours génératif de la signification, où la *textualité* s'organise avec des expressions et des contenus manifestables ; ou bien on considère que cette diversité recouvre différents types sémiotiques, différents *régimes de la semiosis*, et on s'efforce alors de la réduire à un petit nombre de régimes typiques et bien identifiés, notamment par le nombre de dimensions que comportent leurs expressions : en l'occurrence, la série *signe, texte, objet, pratique, stratégie et forme de vie*. C'est cette deuxième option que j'ai choisie. Yves Dakouo aussi.

Et on observe et caractérise ensuite les mouvements d'intégration ascendants ou descendants qui font par exemple qu'une forme de vie peut être condensée en un seul signe, qu'une pratique peut devenir l'emblème d'une forme de vie, ou, comme dans la recherche d'Yves Dakouo, qu'un texte peut accueillir une pratique ou une stratégie en les convertissant dans ses propres conditions de signification ; en résumé : en les textualisant. On peut également examiner les régimes hybrides, qui associent plusieurs niveaux d'immanence : les médias, par exemple, combinent plusieurs régimes sémiotiques : des signes (par exemple un logo), des textes verbaux et visuels, des objets-supports et des formats, des genres de pratiques spécifiques (par exemple interactive ou pas) et des stratégies de positionnement éditorial.

Mais personnellement, j'ai beaucoup hésité et fluctué sur la nature épistémologique de ce que je proposais. D'abord, j'ai tenté (2008) le *parcours génératif de l'expression* (c'est à ce stade qu'Yves Dakouo a conçu et rédigé son article) ce qui pouvait se défendre comme l'augmentation progressive, du signe à la forme de vie, de la densité des articulations sémiotiques entre les niveaux. Mais des collègues comme Francesco Marsciani m'ont fait observer que le parcours génératif de Greimas était le parcours génératif *de la signification* (*avant* la semiosis et la réunion de l'expression et du contenu), et pas un parcours génératif du seul contenu, et que, par conséquent le parcours de l'expression était problématique à cet égard.

Autrement dit ce parcours était bien une typologie dynamique des régimes de manifestation de la signification, mais pas à strictement parler un parcours génératif de l'expression. Quand on accepte le principe d'un parcours génératif de la signification, on admet en même temps (i) que la signification, en immanence, est indépendante des types d'expressions et de contenus qui la manifesteront, et (ii) que *la réunion des contenus et des expressions se fait en bout de chaîne, à la fin du parcours génératif de la signification*, à la surface des niveaux de profondeur ! Cela revient en quelque sorte à assumer méthodologiquement le principe selon lequel la signification n'est une donnée à extraire, à recevoir ou à recueillir, mais un ensemble de structures *à construire*. Dans cette perspective,

le parcours génératif est le *parcours de construction de la signification*. À la fin de cette construction, grâce à la traversée des différents niveaux d'analyse, les structures obtenues sont prêtes pour sortir de l'immanence, c'est-à-dire pour être manifestées, projetées dans le monde environnant. Pour une sémiotique *constructionniste* (et pas extractiviste ou divinatoire !) la réunion des expressions et des contenus (la sémiosis) est le point d'arrivée, et pas le point de départ.

Les niveaux de l'expression ne pouvaient donc être que des plans d'analyse, des *plans d'immanence*, et pas un vrai parcours génératif parallèle à celui de la signification, mais une typologie dynamique que l'on peut parcourir dans les deux sens, et même entre des phases disjointes. Finalement, j'ai même récemment (dans le livre *Terres de sens*, 2018, avec Nicolas Couegnas) transformé ces niveaux en *régimes de sémiosis*, tout en ajoutant un septième régime, qui marque la place d'une sémiosis anthropologique : signe, texte, objet, pratique, stratégie, forme de vie, mode d'existence, ce sont des types de sémiosis, différentes manières, de plus en plus sophistiquées et englobantes, d'établir des relations entre des expressions et des contenus. Et surtout ces types de sémiosis sont produits à la fin du parcours génératif, *dans des énonciations spécifiques*, car les sémiosis ne sont manifestées que par des énonciations. Donc, aujourd'hui, les niveaux des types d'expressions sont devenus pour moi (et quelques autres sémioticiens) *des niveaux de régimes sémiotiques*, de types de sémiosis.

Ces évolutions sont le propre de toute recherche, ce ne sont pas de simples ajustements terminologiques, mais des reconfigurations épistémologiques, théoriques et méthodologiques. Ces « régimes de sémiosis » (ou régimes sémiotiques) sont en quelque sorte une alternative à confronter avec la typologie des signes peirciens, parce que les signes peirciens ne sont pas tous, loin de là, des signes au sens de Saussure : ce sont aussi des textes, des pratiques, des situations, etc.

Nous pouvons maintenant nous plonger dans la lecture de l'article, bien entendu sans entrer dans le détail, remarquable et qui se suffit à lui-même dans sa rigueur et sa systématisme. Nous pouvons nous arrêter à la conception du « mystème », ce type de signe qui déclenche un processus de construction de la sémiosis, particulièrement original. Yves Dakouo utilise à cet égard, dès le début de l'article (2017, Introduction, 124), un qualificatif étrange et prégnant : *numineux*. Au premier paragraphe, il évoque en effet, à propos des signes dits « mystiques », « le sentiment du numineux qui enveloppe le récepteur de ces signes ».

Selon le philosophe Rudolf Otto (*Le sacré*, 1995 [1917]), le numineux est la puissance agissante de la divinité, un « sentiment de présence absolue, une présence divine ». C'est ce qu'Otto appelle le « *mysterium tremendum* ». Ce point de départ condense tout un processus sémiotique exceptionnel. Tout d'abord, c'est un « sentiment », une impression, un ébranlement du monde et de ses acteurs, en bref : *une émotion qui active une passion fondamentale*. C'est aussi une manifestation sensible, une « présence absolue », c'est-à-dire sans liens de causalité ou de détermination avec le reste des qualités sensibles du monde environnant ; en somme, une « irruption », venue d'un ultra-monde (potentiel), dans le monde vécu (actuel et réel) des témoins de cet événement. Et en outre, cette présence absolue et irruptive est la manifestation d'une autre chose, apparemment

enfouie dans l'immanence du monde vécu, mais qui émane en fait d'ailleurs, l'ultra-monde, qui s'apprête à envahir et habiter le monde vécu : cette « autre chose » appelé par le numineux est une « puissance agissante ». On dirait aujourd'hui : une *agence* (*agency*), une puissance d'agir qui ne se manifeste que dans le passage à l'acte, et surtout une puissance d'agir qui ne prend pas sa source ou qui ne siège pas dans le monde vécu. On peut l'attribuer à une divinité, c'est l'hypothèse la plus rassurante : derrière la force, il y aurait non seulement un actant, mais aussi une personne, un acteur divin. Mais on peut aussi rester dans l'incertitude, dans le sentiment d'une révélation aléatoire de l'existence potentielle et parallèle de mondes possibles, ces ultra-mondes qui menacent de faire irruption dans le monde vécu.

Le moment et la problématique des interprétations ouvrent une autre série de questions. La résolution du mystère ne peut pas être cantonnée aux limites du texte. Yves Dakouo fait observer à juste titre (2017, 130) que dans les quatre cercles concentriques des types d'interprétation du mystère, les rôles socio-épistémiques, comme celui du mystagogue, ne puisent pas leurs caractéristiques et leurs compétences dans les ressources du texte même, mais dans une culture et une société qui les a déjà prédéfinis. La figurativité du monde vécu fournit des indices du mystère, mais les signifiés disponibles dans ce monde-là sont insuffisants ou non pertinents, puisqu'il n'y a pas d'autre relation observable entre les deux mondes qu'un surgissement aléatoire et indéterminé ; pour atteindre le signifié profond du mystère, il faut faire appel à l'organisation des pratiques dans la communauté de référence. C'est à ce point que la relation entre deux régimes de sémiotique intervient : la sémiotique textuelle intègre une part de la sémiotique pratique, où elle peut puiser des ressources interprétatives.

Ce qui retient aussi mon attention, c'est que le mystère advient via une émotion, sur le fond d'une passion fondamentale : la passion, c'est ici l'appréhension des potentiels qui nous sont sensoriellement inaccessibles, mais pour qui, s'il s'agit d'actants potentiels, nous sommes tout à fait accessibles. Cette passion repose sur une dissymétrie entre les deux mondes : il n'y a pas d'accès du monde vécu vers l'ultra-monde potentiel (c'est un des aspects du mystère), mais en revanche, il y en a des accès possibles mais imprévisibles depuis l'ultra-monde potentiel vers le monde actuel vécu. La dissymétrie engendre une situation vécue comme vulnérable et imprévisible, face à de possibles irruptions aléatoires et unilatérales. Sur le fond de cette passion, des émotions fleurissent au moment de l'irruption : inquiétude, terreur, bouleversement somatique, malaise indéfinissable. Il suffit de suivre l'analyse d'Yves Dakouo pour s'en convaincre. En outre, les motifs figuratifs de l'irruption exploitent largement les conditions profondes de dissymétrie : les rencontres avec la « puissance agissante » mystérieuse sont des accidents, des incidents, des aléas, des événements sans cause qui reconfigurent le monde vécu ; comme l'ultra-monde n'est en rien rattaché au monde vécu, ni soumis à aucune de ses déterminations, ses irruptions seront toujours ressenties comme aléatoires.

Mais ce qu'il convient plus encore de retenir, c'est que cette passion n'a rien de psychologique : c'est la structure anthropologique du rapport avec l'ultra-monde potentiel qui configure l'appréhension, cette passion suscitée directement par la dissymétrie modale entre les forces et les mondes en présence. De même, les émotions ne sont pas de nature

individuelle : elles sont certes éprouvées par des corps individuels, mais aussi plus généralement par des entités corporelles sensibles et réactives, et elles mobilisent la totalité des existants qui constituent le milieu immédiat de l'irruption et de l'expérience directe du sacré. Cette observation conduit à une reconfiguration opportune de la question des passions en sémiotique.

D'abord étroitement associées dans les années 80 (Greimas et Fontanille, 1991) aux acteurs individuels et aux actants narratifs, à leurs modalisations et à leurs actions, puis aux actants de l'énonciation et de la communication, la sémiotique des passions rencontrait déjà le difficile problème de leur diffusion à l'intérieur d'un champ de présence ou d'action, comme un champ de pratiques, d'énonciation ou de communication. Réinvesties par la socio-sémiotique (Landowski 2004), les passions changent de nature : non seulement elles deviennent collectives, mais *elles affectent globalement des situations*, et pas spécifiquement des actants. En prolongement et dans la perspective d'une anthropologie sémiotique, les passions participent alors directement à la constitution des modes d'existence, des schèmes pratiques anthropiques, des typologies anthropiques et des formes de vie.

Dans cette évolution, on est ainsi passé des passions qui habitent et animent un corps-actant particulier, à des passions « atmosphériques » (comme pour la perspective picturale dite « atmosphérique »). Et le corps et la chair sémiotiques qui les portent ne sont plus seulement ceux des individus, mais ceux des collectifs, et même du monde (la chair du monde, dit Husserl ; le corps de Gaïa, dit Latour). Et dans ces évolutions, plus curieusement, les passions sont de plus en plus difficiles à dénommer, parce que les lexiques passionnels des langues naturelles dominantes sont conformés par une conception psycho-individuelle de l'affectivité.

Cette observation doit nous conduire à prévoir, dans toute organisation collective de portée anthropologique, des passions fondamentales directement associées à la manière dont les différents types d'existants, humains et non-humains, vivants et non vivants, sont associés dans un même collectif d'identification anthropique. Les passions n'y seraient donc pas des adjonctions erratiques et des effets superficiels, mais bien des propriétés affectives intégrées non pas spécifiquement à la psyché des humains, mais dans les situations fondamentales de la vie collective. Tout comme Damasio dénonçait « l'erreur de Descartes », qui n'avait pas pris en compte les émotions, nous pourrions parler ici de « l'oubli de Descola » et des anthropologues contemporains, qui se sont excellemment consacrés à la constitution des collectifs anthropiques, à partir des relations entre les différents types d'existants et la composition de ces collectifs, sans voir pour autant que ces structurations comportaient des scénarios pathémiques fondamentaux, directement impliqués dans les scènes et schèmes pratiques de relation qui sont associés aux différents types de collectifs. Les pratiques de relation sont toutes porteuses de scénarios pathémiques. On peut à bon droit s'étonner du fait que des anthropologues puissent statuer sur des schèmes pratiques comme le don, l'échange, la prédation, la transmission, la protection, sans voir immédiatement que chacun d'eux comporte un ou plusieurs scénarios pathémiques, impliquant toutes les parties prenantes de la pratique en question.

Les scénarios critiques les plus discriminants proposent des « ontologies inversées », comme dans le cas des mystèmes d'Yves Dakouo : dans l'anthropologie rationaliste de Descola, il n'y a pas de place pour des schèmes pratiques où les autres existants, vivants ou non-vivants, de ce monde ou d'un autre, auraient l'initiative, c'est-à-dire auraient un rôle de sujet ou d'opérateur du prédicat pratique, notamment pour nous affecter. Et pourtant, ces pratiques inversées, où c'est le *nous* qui est visé, menacé ou agressé par le *eux*, sont parfaitement pertinentes et interprétables pour une anthropologie sémiotique. Yves Dakouo en apporte ici la preuve.

Nous pouvons récapituler ce dernier point comme suit. Le caractère pathémique des situations et pratiques sémiotiques ne peut être pleinement appréhendé que *si l'affect est d'emblée considéré comme une propriété fondamentale de la situation et de ses scénarios de réalisation*, et non comme une simple réaction psychique de l'acteur central de la pratique. Les inversions et les dissymétries anthropiques sont en quelque sorte des tests probants de la pertinence sémiotique de cette conception. On peut alors considérer que passions, émotions, affects – peu importe le nom – sont *des conditions sine qua non de la signification des situations et de la réalisation des pratiques*.

Enfin, les passions ainsi conçues, intégrées et diffuses à la fois, ont *une puissance de propagation* : forgées au cœur des grands collectifs d'identification auxquels nous appartenons, elles participent de notre *manière d'être au monde*. Ces problématiques passionnelles débouchent donc sur une recherche de plus grande ampleur, car nous n'évoquons ici, avec Yves Dakouo, que l'ancrage des passions et émotions dans les situations sémiotiques et les configurations pratiques, et leur portage par des collectifs, restreints ou massifs. Il reste maintenant à explorer les structures anthropologiques qui sont susceptibles de procurer à ces passions collectives et situationnelles les capacités de propagation et de répartition auxquelles nous avons fait rapidement allusion.

Pour finir, un mot personnel adressé à Yves Dakouo. *Cher Yves, mon ami, tu m'as donné une belle occasion de partager avec toi un moment de sémiotique rigoureuse, joyeuse et inventive.*

## Références

- Dakouo, Y. (2017). « Littérature et pratiques rituelles : le statut sémiotique des signes mystiques » in *Littérature burkinabè en transition*, Présence Francophone: Revue internationale de langue et de littérature. 89/1.  
<https://crossworks.holycross.edu/pf/vol89/iss1/12>.
- Fontanille, J. (2008). *Pratiques sémiotiques*. Paris : Seuil.
- Fontanille, J. & Couegnas N. (2018). *Terres de sens*. Limoges : Pulim collection Semiotica viva.
- Greimas, A. J. & Fontanille, J. (1991). *Sémiotique des passions. Des états de choses aux états d'âme*. Paris : Seuil.
- Landowski, E. (2004). *Passions sans nom*. Paris : Presses Universitaires de France.
- Otto, R. (1995). *Le sacré*. Paris : Petite Bibliothèque Payot.