

Tíngá

Revue Langues, Littératures, Arts et
Culture (2LAC)

ISSN : 3078-3992

Vol. 002, N° 01, juin 2025

Laboratoire Langues, Littératures et Développement (LaLD)

Faculté des Lettres et Sciences Humaines (FLESH)

Université de Kara (Togo)

Email du laboratoire : laldunivkara@gmail.com

Email de la revue : tiingalald@gmail.com

Site web de la revue : <http://revue-tinga.com>

Contacts : +228 92181969 / 90007145 / 90122337

Tíngá

ISSN : 3078-3992



***Revue Langues, Littératures, Arts
et Culture (2LAC)***

VOLUME 002, N° 01, JUIN 2025

Revue semestrielle multilingue

Laboratoire Langues, Littératures et Développement (La.L.D)

Faculté des Lettres et Sciences Humaines (FLESH)

E-mail du laboratoire : laldunivkara@gmail.com

E-mail de la revue : tiingalald@gmail.com

Site web de la revue : <http://revue-tinga.com>

Contacts : (+228) 92181969 / 90007145 / 90122337

Université de Kara, TOGO

Editorial de la revue

La revue Tíŋá est une initiative du Laboratoire Langues, Littératures et Développement (LaLD), une structure de recherche affiliée à la Faculté des Lettres et Sciences Humaines de l'université de Kara (Togo) et dont les principaux axes sont, entre autres, les langues au service du développement, les littératures, civilisations et environnement, la linguistique et les disciplines connexes.

Tíŋá ("étoile" en langue kabiyè), est le symbole de la lumière, celle de la connaissance.

Le but de la revue Tíŋá est de recevoir, faire évaluer par les pairs et publier des articles scientifiques d'une originalité avérée, en versions imprimée et numérique.

Les disciplines couvertes par les publications de la revue Tíŋá sont, entre autres :

- ✓ les langues ;
- ✓ la littérature ;
- ✓ la linguistique et les disciplines connexes ;
- ✓ les arts et communication ;
- ✓ la culture.

Les parutions sont semestrielles, soit deux numéros par an, notamment en juin et en décembre de chaque année. Des numéros spéciaux sont possibles si nécessaire.

Avant d'être publié, tout article est préalablement soumis au logiciel anti-plagiat. A cet effet, aucun article ne peut être publié si son taux de plagiat est supérieur à 20%.

Les publications de la revue Tíŋá sont conformes aux dispositions du CAMES en la matière, notamment les normes éditoriales adoptées à Bamako en 2016.

Kara, le 13 septembre 2024
Professeur Laré KANTCHOA,
Directeur scientifique de la revue Tíŋá
Contacts : (+228) 90007145
e-mail : lkantchoa@yahoo.fr

Administration de la revue

Comité de rédaction

Directeur scientifique : Pr Laré KANTCHOA

(+228) 90007145

Directeur de publication : Dr Komi KPATCHA (Maître de Conférences)

(+228) 90271980

Rédacteur en chef : Dr Mimboabe BAKPA (Maître de Conférences)

(+228) 90994849

Secrétariat

Dr Essobozouwè AWIZOBA ((+228) 92181969)

Dr Assolissim HALOUBIYOU

Dr Yao TCHENDO

Dr Yoma TAKOUGNADI

Dr Djahéma GAWA ((+228) 90122337) / 99438983

M. Essoron AGNALA (secrétaire principal de la FLESH)

Comité de gestion

Pr Padabô KADOUZA, Doyen de la FLESH, université de Kara

Dr Balaïbaou KASSAN (Maître de Conférences), Directrice du Laboratoire

Dr Kemealo ADOKI (Maître-Assistante), Rapporteur du Laboratoire

Dr Tchilabalo ADI (Maître de Conférences), membre du Laboratoire

Dr Mawaya TAKAO (Maître de Conférences), membre du laboratoire

Dr Bawa KAMMANPOAL (Maître de Conférences), membre du Laboratoire

Mme Maguema BILAO, comptable de la FLESH

Comité scientifique et de lecture

Kossi Antoine AFELI, Professeur titulaire, Université de Lomé, Togo ;

Komla Messan NUBUKPO, Professeur titulaire, Université de Lomé, Togo ;

Kokou Essodina PERE-KEWEZIMA, Professeur titulaire, Université de Lomé, Togo;

Alou KEITA, Professeur titulaire, Université de Ouagadougou ;

Bernard KABORE, Professeur titulaire, Université de Ouagadougou ;

Laré KANTCHOA, Professeur titulaire, Université de Kara, Togo

Coffi SAMBIENI, Professeur titulaire, Université d'Abomey-Calavi ;

Akayaou Méterwa OURSO, Professeur titulaire, Université de Lomé, Togo ;

Komlan E. ESSIZEWA, Professeur titulaire, Université de Lomé, Togo ;

Minlipe M. GANGUE, Professeur titulaire, Université de Lomé, Togo ;

Améyo S. AWUKU, Professeur titulaire, Université de Lomé, Togo ;
Léa Marie-Laurence N'GORAN, Professeure Titulaire, Université Alassane Ouattara, Côte d'Ivoire ;
Tchaa PALI, Professeur Titulaire, Université de Kara, Togo ;
Gratien Gualbert ATINDOGE, Professeur Titulaire, Université de Buea, Cameroun ;
Abou NAPON, Professeur titulaire, Université de Ouagadougou, Burkina Faso ;
Boussanlègue TCHABLE, Professeur Titulaire, Université de Kara, Togo ;
Larry AMIN, Professeur Titulaire, Université de Kara, Togo ;
Gregory SIMIRE, Professeur titulaire, Université de Lagos, Nigéria ;
Ataféi PEWISSI, Professeur titulaire, Université de Lomé, Togo ;
Kodjo AFAGLA, Professeur titulaire, Université de Lomé, Togo ;
Musanji N'GALASSO-MWATHA, Professeur titulaire, Université Michel de Montaigne- Bordeaux 3 ;
Akoété AMOUZOU, Professeur titulaire, Université de Kara, Togo ;
Flavien GBETO, Professeur titulaire, Université d'Abomey-Calavi, Bénin ;
Martin GBENOUGAN, Professeur titulaire, Université de Lomé, Togo ;
Charles Atiyihwe AWESSO, Professeur titulaire, Université de Lomé, Togo ;
Bernard KABORE, Professeur titulaire, Université de Koudougou, Burkina Fasso ;
Koutchoukalo TCHASSIM, Professeur titulaire, Université de Lomé, Togo ;
Kossi TITRIKOU, Professeur titulaire, Université de Lomé, Togo ;
Didier AMELA, Professeur titulaire, Université de Lomé, Togo ;
Kouméalo ANATE, Professeur titulaire, Université de Lomé, Togo ;
Balaïbaou KASSAN, Maître de conférences, Université de Kara, Togo ;
Komi KPATCHA, Maître de conférences, Université de Kara, Togo ;
Mimboabe BAKPA, Maître de conférences, Université de Kara, Togo ;
Palakyém MOUZOU, Maître de conférences, Université de Kara, Togo ;
Bawa KAMMANPOAL, Maître de conférences, Université de Kara, Togo ;
Baguissoga SATRA, Maître de conférences, Université de Kara, Togo ;
Yentougla MOUTORE, Maître de conférences, Université de Kara, Togo ;
Essohouna TANANG, Maître de conférences, Université de Kara, Togo ;
Tchilabalo ADI, Maître de conférences, Université de Kara, Togo ;
Kodjo Biava KLUTSE, Maître de conférences, Université de Kara, Togo ;
Panaewazibiou DADJA-TIOU, Maître de conférences, Université de Kara, Togo ;
Kpatcha Essobozou AWESSO, Maître de conférences, Université de Kara, Togo ;
Kokou AZAMEDE, Maître de conférences, Université de Lomé, Togo ;
Koffi M. L. MOLLEY, Maître de conférences, Université de Lomé, Togo ;
Charles Dossou LIGAN, Maître de conférences, Université d'Abomey-Calavi, Bénin ;
Idrissou ZIME YERIMA, Maître de conférences, Université d'Abomey-Calavi, Bénin ;
Gbandi ADOUNA, Maître de conférences, Université de Lomé, Togo ;
Mawaya TAKAO, Maître de conférences, Université de Lomé, Togo ;
Gnabana PIDABI, Maître de conférences, Université de Lomé, Togo.

Normes rédactionnelles de la revue Tíngá

La revue Tíngá reçoit pour publication des contributions originales envoyées en version Word à l'adresse : tiingalald@gmail.com

Informations sur le ou (les) contributeur(s) (à la première page (en haut et centré)) :

NOM et prénom(s) de l'auteur ou des auteurs (le nom est en lettres capitales)

Institution d'appartenance (Université, Grande, Ecole, Institut, etc.)

Contact téléphonique :

E-mail :

Présentation des contributions

Volume : La taille du manuscrit est comprise entre 5000 et 8000 mots. Format : papier A4, Police : Times New Roman, Taille : 12, Interligne 1 pour les citations en retrait et 1,15 pour le reste du texte.

Les soulignement et mise en gras de quelque caractère que ce soit, dans le texte, ne sont pas acceptés.

Structure de l'article

La structure d'un article, doit être conforme aux règles de rédaction scientifique, selon que l'article est une contribution théorique ou résulte d'une recherche de terrain.

Pour un article qui est une contribution théorique et fondamentale : Titre, Prénom et Nom de l'auteur, Institution d'attache, adresse électronique, résumé en français, ~~mots~~ mots clés, Abstract, Key words, Introduction (justification du sujet, problématique, hypothèses/objectifs scientifiques, approche), développement articulé, conclusion, bibliographie.

Pour un article qui résulte d'une recherche de terrain : titre, prénom et nom de l'auteur, institution d'attache, adresse électronique, résumé en français, mots clés, Abstract, Key words, introduction, méthodologie, résultats et discussion, conclusion, bibliographie.

Les articulations d'un article, à l'exception de l'introduction, de la conclusion, de la bibliographie, doivent être titrées, et numérotées par des chiffres (exemples : 1. ; 1.1. ; 1.2 ; 2. ; 2.2. ; 2.2.1 ; 2.2.2. ; 3. ; etc.).

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

Les références de citation sont intégrées au texte citant, selon les cas, de la façon suivante :

(Initiale (s) du Prénom ou des Prénoms de l'auteur. Nom de l'Auteur, année de publication, pages citées) ;

Initiale (s) du Prénom ou des Prénoms de l'auteur. Nom de l'Auteur (année de publication, pages citées).

Exemples :

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

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

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

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

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

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

N.B. : Lorsqu'une citation provient d'une source Internet dont l'auteur est connu, le principe de présentation des sources dans le texte s'applique, à la différence qu'il n'y a pas d'indication de page. Lorsqu'il n'y a pas d'auteur, cette source se place en bas de page.

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

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

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

Tableaux, schémas et illustrations

Pour les textes contenant les tableaux, il est demandé aux auteurs de les numéroté en chiffres romains selon l'ordre de leur apparition dans le texte. Chaque tableau devra comporter un titre précis et une source propre. Par contre, les schémas et illustrations devront être numérotés en chiffres arabes et dans l'ordre d'apparition dans le texte.

La largeur des tableaux intégrés au travail doit être 10 cm maximum, format A4, orientation portrait.

Références bibliographiques

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

GLEM-POIDI Honorine Massanvi et KANTCHOA Laré, 2012, *Les langues du Togo : état de la recherche et perspectives*, Paris : l'Harmattan.

AWIZOBA Essobozouwè, 2019, « Fonctionnement du nom d'emprunt dans le système classificatoire du kabiyè, *Longbou : revue des langues, lettres et sciences de l'Homme et de la société*, n° 008, pp. 97-110.

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

Sources internet avec auteur(s)

Pour les sources internet ou électroniques, les mêmes dispositions relatives à une source bibliographique s'appliquent, à la différence qu'il faut y ajouter le site web, le jour, le mois, et l'année de consultation entre parenthèses, à la fin.

Exemple :

TCHAGBALÉ Zakari et KRA Kouakou Appoh Enoc, 2015, « Le koulango, une langue gur à deux genres », Corela (en ligne), consulté le 10 juin 2023.

URL : <http://journals.openedition.org/corela/4141>

DOI : <https://doi.org/10.4000/corela.4141>

Sources internet sans auteur

Une source internet sans auteur se présente comme suit :

« Titre du document » entre guillemets, année de parution, site web, date de consultation entre parenthèses.

Exemple :

« Was ist Kultur? Einführung und Denkanstöße », 2018,
file:///C:/Users/hp/Documents/DOSSIER%20ARTICLES/DOSSIER%208_Interkulturalität_Grenzen/Was_ist_Kultur (23.01.2018).

Remarques :

En cas d'une publication réalisée par deux auteurs, leurs noms sont séparés par la conjonction de coordination « et ». Lorsqu'il y a plus de trois (3) auteurs, il est souhaitable de ne mentionner que le nom du premier auteur apparaissant sur le document suivi de la mention « *et al.* ».

Seules les références des documents cités dans le texte apparaissent, par ordre alphabétique du nom de famille du premier auteur (s'il y en a plusieurs) dans la bibliographie, à la fin de la contribution.

SOMMAIRE

LINGUISTIQUE & ANALYSE DU DISCOURS	1
Renouvellement conceptuel de l’ethos dans <i>Combats</i> de Bernadette Dao	2
KINDO Ousséni	2
&	
SAWADOGO Abdoulatif	2
Règles de formation du numéral en koulango	17
MAHAMADOU Ouattara	17
COMMUNICATION	28
Cinéma burkinabè et culture de la paix : les crises sociopolitiques en question	29
SAM Yacinthe	29
Emprunts dans les émissions audiovisuelles en langues nationales et développement local en Côte d’Ivoire : analyses et perspectives	43
YAO Kouamé Gilles	43
LITTERATURE	56
Écriture réaliste dans <i>Lamordè</i> de Baba Hama	57
KOUMA Bernadin	57
Héroïsme dostoïevskien dans <i>Crime et châtiment</i> : entre morale du crime et utilité publique.....	69
KOUASSI Raphaël Yao	69

COMMUNICATION

Cinéma burkinabè et culture de la paix : les crises sociopolitiques en question

SAM Yacinthe

Université Joseph Ki-Zerbo

samhyacinthe1@gmail.com**Résumé**

Le cinéma, le septième art comme il est convenu de l'appeler, est la pratique artistique qui semble au mieux laisser transparaître le quotidien des communautés. Ainsi, à travers le discours filmique, c'est la société elle-même qui se découvre et même se projette. Dès lors, et en prenant essentiellement appui sur le cinéma burkinabè, nous pouvons nous interroger sur la contribution du cinéma dans la marche de nos sociétés vers des horizons plus libres et plus radieux. Alors, quelle lecture le cinéma burkinabè fait-il des origines et des implications des crises sociopolitiques ? Quelles stratégies le cinéma burkinabè esquisse-t-il comme issues aux crises sociopolitiques ? Pour répondre à ces questions, il s'est agi dans la présente réflexion de voir la lecture que fait le cinéma des origines et des implications des crises sociopolitiques, d'une part, et d'autre part, d'analyser les stratégies que le cinéma esquisse comme issues aux crises sociopolitiques. Pour ce faire, dans une approche sémiotique, nous sommes parti d'un corpus de deux films burkinabè : *Sia, le rêve du python* de Dani KOUYATE et *Le neveu de l'homme fort* de Adama ROAMBA. Il ressort de notre analyse que les crises en Afrique s'expliquent par plusieurs facteurs et intègrent plusieurs dimensions. Ainsi, la tradition, le mensonge au sommet de l'Etat, l'isolement du pouvoir ou encore la mauvaise gouvernance sont autant de facteurs qui engendrent des crises tant sur le plan social que politique, en Afrique. Il s'ensuit naturellement la dictature, le totalitarisme, l'oppression des peuples, la misère, etc. Dès lors, pour des sociétés plus paisibles et plus épanouies, il s'avère impérieux pour les peuples de travailler à prendre leur destin en main. Cela passe, entre autres, par la réappropriation des traditions, l'éveil des consciences, la dénonciation des tares de la gouvernance voire la révolte populaire.

Mots clés : Crises sociopolitiques – Burkina Faso – cinéma - sémiotique**Abstract**

Cinema, the seventh art as it is commonly called, is positioned as the artistic practice that seems to be at best transparent, the being and aspirations of our communities. Thus, through the discourse that builds film works, it is society itself that discovers and even projects itself. Therefore, and by drawing essentially on the cinema of Burkina Faso, we can question the contribution of cinema in the march of our societies towards freer and more radiant horizons. So, what is the reading of Burkina Faso cinema on the origins and implications of socio-political crises? What strategies does the cinema of Burkina Faso outline as a way out of socio-political crises? To answer these questions, the present discussion was to examine the film's interpretation of the origins and implications of socio-political crises, on the one hand, and on the other, to analyze the strategies that cinema outlines as a way out of socio-political crises. To do so, in a semiotic approach we started from a corpus of two films of Burkina Faso: *Sia, le rêve du python* by Dani KOUYATE and *Le neveu de l'homme fort* by Adama ROAMBA. Our analysis shows that the crises in Africa are explained by several factors and integrate several dimensions. Thus, tradition, lies at the top of the state, isolation from power or bad governance are all factors that generate crises in Africa, both socially and politically. This naturally leads to dictatorship, totalitarianism, the oppression of peoples, poverty, etc. Therefore, for more peaceful and prosperous societies, it is imperative that peoples work to take their destiny into their own hands. This involves, among other things, the re-appropriation

of traditions, the awakening of consciences, the denunciation of the defects of governance and even popular revolt.

Key words: sociopolitical crises – Burkina Faso – cinema – semiotics

Introduction

Parmi les pratiques artistiques, le cinéma se présente comme celle qui réfracte le mieux le quotidien des communautés. Dès lors, le discours que produit l'œuvre filmique devient un tremplin pour la société de se découvrir elle-même et même de se projeter. Dans cette perspective, face aux nombreuses crises que connaît l'Afrique, la question qui se pose est de savoir comment l'œuvre d'art africain, et pour ce qui nous concerne, l'œuvre filmique peut-elle participer de la réflexion sur les dynamiques sociales de recherche de paix et de liberté.

Ainsi, nous pensons qu'un examen adéquat des productions filmiques, pourrait nous aider à mieux comprendre les origines et les implications des crises sociopolitiques, de même que les voies et moyens pour en sortir. De ce point de vue, et en prenant appui sur un corpus de films burkinabè qui nous semblent assez évocateurs de ces questions, nous pouvons nous interroger sur le regard que porte le cinéma sur ces crises.

Alors, quelle lecture le cinéma fait-il des origines et des implications des crises sociopolitiques ? Quelles stratégies le cinéma esquisse-t-il comme issues aux crises sociopolitiques ? Afin de répondre à ces questions, nous partons des hypothèses selon lesquelles le cinéma participe de la lecture des origines et implications des crises sociopolitiques, d'une part, et d'autre part, le cinéma contribue à esquisser des stratégies comme issues aux crises sociopolitiques. Pour ce faire, le présent article se fixe deux objectifs à savoir : analyser la lecture que fait le cinéma des origines et des implications des crises sociopolitiques, dans un premier temps, et dans un second temps, analyser les stratégies que le cinéma esquisse comme issues aux crises sociopolitiques.

1. Cadre théorique et méthodologique

Notre étude s'inscrit dans le champ de la sémiotique. Comme approche qui s'intéresse au signe dans la perspective du sens qu'il peut susciter, la sémiotique se positionne comme une étude de l'articulation de la signification. Ainsi, la sémiotique, science au carrefour de plusieurs autres sciences, se préoccupe davantage du comment se construit le sens, que du sens lui-même.

Dans cette perspective et en partant de la sémiotique greimassienne, tout objet sémiotique -l'œuvre filmique, dans le cadre de la présente réflexion- peut s'analyser selon deux niveaux de pertinence : le niveau profond qui prend en charge la structure

élémentaire ainsi que les unités minimales de signification ; et le niveau de surface qui prend en charge les composantes narrative et discursive.

En rappel, Algirdas Julien Greimas, est le père fondateur de la sémantique structurale. A travers son approche, il va s'intéresser à la manière dont le sens est produit à travers les systèmes de signes et plus spécifiquement à travers les relations qu'entretiennent les éléments structurants d'un système de signes. Il sera, avec Joseph Courtès, l'architecte du parcours génératif qui est une sorte d'économie du processus de signification en sémiotique.

Ainsi, pour être opérationnel, le parcours génératif distingue les structures sémio-narratives et les structures discursives.

Les structures discursives, moins profondes, sont chargées de reprendre à leur compte les structures sémiotiques de surface et de les « mettre en discours » en les faisant passer par l'instance d'énonciation. Elles sont à l'heure actuelle beaucoup moins élaborées que les structures sémiotiques, aussi ne peut-on en indiquer des composantes que comme des domaines en voie d'exploration. On distinguera, pour le moment, la composante syntaxique -ou syntaxe discursive- chargée de la discursivisation des structures narratives et comportant trois sous-composantes d'actorialisation, de temporalisation et de spatialisation et la composante sémantique -ou sémantique discursive- avec ses sous-composante de thématisation et de figurativisation, visant à produire des discours abstraits ou figuratifs. (A. J. Greimas et J. Courtès, 2001, p. 159)

Dès lors, en partant de la sémantique discursive avec ses concepts opérationnels de thématisation et de figurativisation, le présent travail vise à explorer le sens au moyen des investissements figuratifs qui structurent le discours filmique. En effet, un regard assez attentif sur les récits filmiques, surtout africains, donne à assister, dans une certaine mesure, à une figurativisation constructrice de discours sur le réel et partant sur la société. Dans cette perspective, la principale figure filmique qu'est le personnage, devient dès lors un prétexte pour mener une réflexion sur l'existant, voire sur la société.

J. Ouoro (2011, p. 216) est de cet avis, lorsqu'il relève que :

Le cinéma africain [...] se sert de ses personnages pour nous conduire à nous interroger sur la société. Ainsi, le sujet filmique africain fonctionne comme un signe sémiotique, c'est-à-dire un representatem ou encore un stimulus, une substance sensible dont l'image mentale est associée dans notre esprit à quelque chose d'autre qui fonctionne comme tel.

Ainsi, dans une démarche qui se veut essentiellement descriptive et évaluative, il s'agit pour nous de décrire la manière dont le discours construit par les films que nous analysons, peut être porteur de sens et ouvrir des voies pour une réflexion sur les crises sociopolitiques en Afrique. Pour ce faire, le corpus pour la présente réflexion est constitué de deux films burkinabè : *Sia, le rêve du python* de Dani Kouyaté et *Le neveu de l'homme fort* de Adama Roamba.

Sia, le rêve du python, est le troisième long métrage du réalisateur burkinabè, Dani Kouyaté. Sorti en 2001, ce film est une adaptation cinématographique de la pièce de théâtre *La légende du Wagadu vue par Sia Yatabéré* de Moussa Diagana, un auteur mauritanien. Cette pièce, parue en 1988, est inspirée d'un mythe qui explique la chute de l'empire pré-mandingue du Wagadu (l'actuel Ghana) et la dispersion des Soninké. Elle revisite, pour l'essentiel, le mythe Soninké du VII^e siècle sur le dieu-serpent, le Ouagadou-Bida.

Le film *Le neveu de l'homme fort* est un long métrage du réalisateur burkinabè Adama Roamba, sorti en 2015. Ce film fait, dans une certaine mesure, un retour sur l'événement historique qu'est l'insurrection populaire qui a connu son point d'orgue les 30 et 31 octobre 2014, au Burkina Faso.

Le choix de ces deux films se justifie par le fait qu'ils se situent dans deux contextes différents de l'exercice du pouvoir. En effet, le premier film, *Sia, le rêve du python*, nous plonge dans les temps anciens, à l'époque des royaumes et des rois, avec des pouvoirs monarchiques. Cependant, le second, *Le neveu de l'homme fort*, quant à lui, fait vivre au public les temps nouveaux (les temps présents), avec les pouvoirs dits démocratiques.

2. Les récits filmiques du corpus

2.1 Sia, le rêve du python

Dans le film, *Sia le rêve du python*, tout se passe à Koumbi, une cité dominée par un empereur, maître de l'univers, Kaya Maghan. Voici que la cité est frappée par la misère. Pour y remédier et lui redonner sa prospérité de jadis, les sept prêtres de l'empereur sont convoqués. Ils doivent procéder à un sacrifice humain habituel – une belle jeune fille vierge que le dieu-serpent désigne - ; sacrifice auquel le peuple ne croit plus d'ailleurs. C'est Sia qui fut désignée pour ce sacrifice. Or, il se trouvait que cette dernière était fiancée à Mamadi, un vaillant lieutenant de l'armée. Celui-ci apprenant la décision se rebelle. Il va à l'attaque du dieu-serpent qui n'était rien d'autre que le collègue des sept prêtres qui assassinaient les filles désignées pour l'habituel sacrifice humain, après en avoir abusé. Il parvient ainsi à éviter le sacrifice de sa belle et est proclamé Empereur à la place de Kaya Maghan.

Le pouvoir change donc de main, mais le mensonge qui le régit demeure. Sia qui a été violée par les prêtres en a conscience. Elle s'attache, de ce fait, au discours de Kerfa, le vieux fou à la parole sage mais subversive, qui connaîtra d'ailleurs la mort afin que le mensonge perdure. Ainsi, contre toute attente, au lieu de se coiffer de la couronne d'impératrice que lui offre son fiancé, nouveau maître de la ville, Sia prendra la route, comme Kerfa l'a fait avant elle, afin de faire prospérer une parole de paix et de justice. Parole qui passe par une sorte d'anathème sur la ville et ses habitants qui ne parviennent pas à tirer des leçons de l'histoire. « *Qui sème la galère, récolte la misère...* », tonnaient Kerfa et Sia qui suivra ses pas.

2.2 Le neveu de l'homme fort

Le film *Le neveu de l'homme fort* est construit autour du personnage principal, PDG, qui se réclame neveu de l'homme fort, le président de la République. Il est à la tête de la grande société nationale d'hydrocarbure. Entre détournement, corruption, gabegie et arrogance, PDG s'adonnait allègrement à une vie de débauche sans être inquiété. Cependant, les choses vont commencer à prendre une mauvaise tournure pour PDG, lorsque l'inspection générale de l'Etat commence à enquêter sur son entreprise pour des questions de détournements et de factures non payées. PDG est inquiet et tente par tous les moyens (intimidation, corruption, négociation) de régler l'affaire, sans succès.

Les choses vont de mal en pis pour le neveu de l'homme fort, car au même moment où il est accablé par les enquêtes, le président, son oncle, annonce son intention de ne pas se présenter aux élections à venir. La décision du président crée une panique générale dans son entourage. PDG et les responsables du parti présidentiel se rencontrent alors pour examiner la question. Ils convinrent tous que cela allait de leur intérêt de faire changer d'avis le président. Les responsables du parti ne pouvaient plus avoir accès au président qui les avait désormais mis à l'écart. Aussi, pour le contraindre à revoir sa copie, décidèrent-ils alors d'instrumentaliser la population afin qu'elle exige du président qu'il se représente. Ils ont finalement gain de cause. Le président revient sur sa décision et propose de consulter le peuple à cet effet, à travers un referendum.

Malheureusement, le peuple n'est pas d'avis avec le président. Il décide alors de se révolter. Des manifestations sont organisées pour faire barrage au projet du président. Le jour des votes, l'Assemblée nationale est prise d'assaut par les manifestants et part en fumée. Le projet de modification de la constitution pour briguer un nouveau mandat vient ainsi d'échouer. La ville est en ébullition et c'est la débandade au niveau des responsables du parti. Ces derniers étaient d'ailleurs déjà réunis au domicile de PDG, dans l'attente des résultats des votes pour célébrer leur victoire, autour d'un banquet qui avait été soigneusement préparé à cet effet. PDG réussit à prendre la fuite derrière une moto, déguisé en femme, avec l'aide de son protocole et homme de main.

3. Cinéma et regard : origines et implications des crises sociopolitiques

Un examen attentif du corpus aide à situer les crises sociopolitiques à divers niveaux. Ainsi, dans une dynamique syntagmatique, le poids de la tradition, le mensonge au sommet de l'Etat, l'isolement du pouvoir et la mauvaise gouvernance, etc., sont autant de sujets thématiques qui pourraient expliquer les crises que traversent de nombreux pays en Afrique.

3.1 Le poids de la tradition

A voir de près le corpus, la tradition se présente comme un facteur qui peut, dans une certaine mesure, aider à expliquer les crises sociopolitiques que vivent de nombreuses communautés, de nombreux pays.

Dans *Sia, le rêve du python*, l'on devait procéder, selon la tradition, à un sacrifice humain - une belle jeune fille vierge -, afin d'assurer la prospérité dans le royaume. Cependant, la vérité est que le peuple ne croit plus à cette tradition. Alors, il s'ensuit une crise profonde : une grogne et une tension au sein de la population. Malheureusement, la population était réduite au silence. Elle refusait de s'exprimer, de peur des représailles du pouvoir. C'est ainsi que le film figurativise une population qui vit dans la peur, un sujet-opprimé en quête de liberté et de bien-être.

La peur de la population est due, d'une part, au poids de la croyance et de la tradition (la peur d'offenser un dieu et de manquer à la tradition) et, d'autre part, à la crainte de l'oppression. Ainsi, le sujet-opprimé qu'est le peuple se trouve embrigadé dans l'état du devoir-croire et du devoir-craindre. Dès lors, le poids de la croyance au mythe du dieu-serpent et à la tradition qui caractérise le peuple, malgré les doutes de plus en plus exprimés, est savamment utilisé par le pouvoir, le sujet-oppresseur, pour l'assujettir.

Nous observons donc un peuple soumis malgré lui, puisque toute velléité de rébellion rencontrait la violence. Mais n'y tenant plus, la population va de plus en plus aspirer à la liberté et au bien-être. Il s'agit donc d'un peuple partagé entre le devoir-croire à un mythe, le devoir-respecter une tradition et le vouloir-être libre et bien.

Sous ce rapport, l'on peut voir dans la tradition, une certaine explication aux problèmes que vivent les populations africaines de nos jours. Ces problèmes pourraient trouver leurs explications dans les croyances des populations. Et comme le soutient d'ailleurs le réalisateur Dani Kouyaté, à propos de son film *Sia, le rêve du python* :

Ce qui est intéressant c'est qu'encore aujourd'hui, cette malédiction [proférée par le dieu-serpent avant sa mort, dans le mythe] est profondément ancrée dans les esprits. Quand on fait le compte des populations immigrées d'origine africaine, on s'aperçoit qu'un très grand nombre appartient au peuple Soninké, qui comme par hasard a été maudit, a été obligé de

quitter sa terre. L'exil est devenu une culture et une nécessité. Des familles, des villages se cotisent pour que les jeunes partent, parce qu'il faut partir, c'est comme ça. Il n'y a plus de dieu python, il n'y a plus de malédiction, mais il en reste quelque chose dans les têtes.¹

Dans la même dynamique, le réalisateur burkinabè déclare que son film s'intéresse également aux raisons des luttes intestines qui ensanglantent l'Afrique en allant chercher leurs causes dans nos mythes fondateurs. Ces mythes, du fait du caractère totalitariste qui les caractérise parfois, peuvent avoir leur part de responsabilité dans ce que vit l'Afrique de nos jours.

D'ailleurs, lorsque nous revenons à la réalité de nos communautés, il n'est pas rare de constater que de nombreux conflits sociaux naissent en lien avec des élections locales, sur fond de traditions. En effet, sous prétexte qu'un candidat désigné ne serait pas de sang royal ou encore ne serait pas originaire de la communauté pour laquelle il a été désigné, etc., des conflits peuvent naître de la volonté de l'un ou l'autre camp de s'imposer.

3.2 Le mensonge au sommet de l'Etat

La thématique du mensonge au sommet de l'Etat, se présente comme un autre facteur à l'origine de crises sociopolitiques, que réfracte le cinéma.

Dans *Sia, le rêve du python*, il y a crise parce qu'il y a mensonge au sommet de l'Etat : un mensonge qui dure depuis des siècles. Le sujet détenteur de pouvoir se sert ainsi d'un mensonge savamment orchestré pour se maintenir. En effet, l'existence du dieu-python sur qui se basait le croire de tout le royaume et à qui on devait chaque année offrir un sacrifice humain, une jeune fille vierge, n'était qu'un mensonge. Un mensonge bien entretenu pendant plusieurs siècles et qui se perpétue. En réalité, dans le film, après avoir découvert le mensonge sur l'existence du dieu-python, au lieu de le révéler au peuple, Mamadi, de connivence avec son oncle Wakhané, chef des armées, usera de duperie. Ainsi, le mensonge sur l'existence du dieu-python sera pour eux une opportunité pour accéder au pouvoir, en renversant le roi de son trône. Dès lors, le pouvoir change de main, mais le mensonge qui le régit demeure.

Ainsi, à travers la modalisation du sujet de pouvoir dans *Sia, le rêve du python*, le récit filmique figurative un pouvoir bâti sur le faux, sur le mensonge. Le mensonge, dans le film, est structuré par l'utilisation du mythe du dieu-python dans sa vérité initiale (un

¹ Propos de Dani Kouyaté recueillis par Vital Philippot lors d'un entretien, en janvier 2002, sur *Sia, le rêve du python*. <https://www.sialefilm.com/presse/007-fr.html>, consulté le 19/01/2023

dieu irréel), ainsi que dans sa réalité finale (une victoire irréelle). Ce mensonge se manifestera en outre par l'assassinat du fou Kerfa par Wakhané qui en fait porter le chapeau à Kaya Maghan.

Dès lors, l'on se rend compte que le mensonge entretenu au sommet de l'Etat, dans le film, sera à l'origine de la crise voire de la tension qui était bien perceptible dans le royaume. En effet, pour entretenir ce mensonge, il semblait impérieux pour le pouvoir en place de réduire le peuple au silence, par le totalitarisme qui était en place. Toute chose qui aura pour conséquence, une rupture de confiance entre le peuple et son roi, entre le peuple et le pouvoir.

3.3 L'isolement du pouvoir

L'isolement du pouvoir semble également se présenter comme une thématique majeure que reprend la fiction filmique et à même d'apporter une explication aux crises sociopolitiques. C'est ainsi que le constat peut être fait que dans *Sia, le rêve de python*, le récit filmique met en scène un pouvoir qui se détermine par sa coupure des réalités de sa population.

Dans le film, Kaya Maghan, la figure du pouvoir, retranché dans son palais, est coupé de la réalité de son peuple. Ce qui lui parvient de son peuple n'est que l'écho de sa propre voix, ce que son entourage veut qu'il entende, ses propres louanges qui pourtant, sont très loin de la réalité de sa population. Ce qui participe d'un pouvoir qui vit dans l'illusion (l'irréel), loin du quotidien (le réel) de son peuple. Cette disjonction, voire cet écart entre le croire du pouvoir et l'être du peuple, se trouve de façon particulière matérialisé à travers la situation d'énonciation ci-après qui implique le roi et le fou Kerfa.

- C'est toi, Kerfa le fou... Celui qui m'insulte à travers la ville. Malgré tout, je ne te veux pas du mal. Je veux que tu parles aussi pour moi. Je veux me rapprocher de mon peuple.
- Parler pour toi ? Hors de question. Ils sont trop nombreux... Les griots, les conseillers, les soldats parlent déjà !
- Je suis fatigué de les entendre. C'est un ramassis de béni-oui-oui. Je baigne dans un océan de complaisance. Voilà pourquoi j'ai besoin de toi. Je veux entendre la voix de mon peuple.
- Kaya Maghan cherche son peuple ! Ecoute un peu les rumeurs de la ville.
- J'ai tant de fois, écouté, ni joie ni peine ne me parviennent. Kerfa aide-moi. Je veux mieux connaître mon peuple.
- Il veut mieux connaître son peuple. Mais ton peuple est là ! Dehors ! Il chante pour toi aujourd'hui. Mais demain, il te piétinera et chantera pour un autre tyran.

De la même manière, dans *Le neveu de l'homme fort*, on constate que l'isolement du pouvoir sera à l'origine de la crise sociopolitique qui va emporter le parti au pouvoir. En effet, pour pousser le président qui voulait se retirer du pouvoir à revoir sa copie, ses proches qui tenaient au pouvoir, vont instrumentaliser le peuple, pour faire croire au président qu'il tenait à ce qu'il reste. Malheureusement, loin des vraies aspirations du peuple, le président va se laisser convaincre et va ainsi décider de modifier la constitution pour se maintenir au pouvoir. Cela sera à la base de l'insurrection populaire qui mettra fin à son pouvoir.

Parlant d'ailleurs d'isolement du pouvoir, J. Ki-Zerbo (2013, p.102) est très critique à ce sujet : « C'est du cinéma où le scénariste, le réalisateur, le producteur, le script, les grands acteurs et même les figurants sont très loin du peuple : c'est une farce tragicomique. » Ainsi, il paraît évident que l'isolement de pouvoir a pour conséquence logique la méconnaissance de la réalité du peuple ; une ignorance qui conduit inéluctablement à des crises tant sur le plan social que sur le plan politique.

3.4 La mauvaise gouvernance

La thématisation en œuvre dans le corpus étudié place la mauvaise gouvernance comme un facteur également caractéristique des crises qui peuvent naître dans un pays.

Dans *Sia le rêve du python*, la figurativisation du pouvoir laisse voir un pouvoir caractérisé par la dictature, l'arbitraire, la corruption, l'oppression, etc. ; des tares de gouvernance qui semblent le définir. Tout est en réalité concentré entre les mains du roi, de ses notables, de son griot, de son armée et des prêtres. Ils décident de qui sera offert en sacrifice, obligent par la violence le peuple à admettre leurs choix ; procèdent par la corruption en promettant de grandes quantités d'or en récompense d'informations ; oppriment la population en l'obligeant à se taire sur les exactions du pouvoir ; œuvrent pour leurs propres intérêts ; idolâtrant le pouvoir... En le figurativisant ainsi, le film donne de voir un pouvoir qui se distingue par sa gouvernance très peu vertueuse.

Dans la même dynamique, l'on s'aperçoit vite avec *Le neveu de l'homme fort*, qu'il y a crise parce qu'il y a mal gouvernance. Le film figurativise en réalité la « pourriture » au sommet de l'Etat : gabegie, corruption, mauvaise mœurs, soif du pouvoir, etc. En réalité, ce film qui est une reconstruction des événements liés à l'insurrection populaire d'octobre 2014, ne se contente pas seulement de relater l'évènement historique tel qu'il s'est déroulé. Il s'en sert plutôt pour traiter de la question de la gestion des biens publiques, comme le montre à souhait la figurativisation du personnage principal, PDG dit le neveu de l'homme fort. Celui-ci est figurativisé dans le film comme un homme puissant, arrogant, un détournateur de fonds, un corrupteur, un coureur de jupons, pour ne citer que cela.

Pour mettre davantage en exergue la mauvaise gouvernance qui y est en œuvre, le film procède à une modalisation sous fond dialectique des deux personnages clés : PDG et son protocole. A travers ces deux personnages, nous assistons, dans une certaine mesure, à la figurativisation d'une opposition : puissants / faibles voire pouvoir / peuple.

PDG, se targuant de ses liens de parenté avec le président et fort du poste qu'il occupe, en profitait pour s'imposer aux autres. Dans le film, il est l'incarnation du pouvoir et partant, le représentant de la puissance au sein de la société. Le pseudonyme « patron » qui lui est collé, témoigne de la relation de domination qui le lie aux autres, surtout à ses agents. Le premier à en faire les frais est son protocole. Le protocole du PDG, Malick, dans le film, est l'homme à tout faire. C'est l'homme de main qui était à la besogne depuis les questions administratives jusqu'à la gestion des maîtresses de son patron. Même s'il profitait de son statut de protocole pour ses intérêts personnels, ce dernier se sentait touché dans son amour propre comme le laissera voir la fin du film. Il est ici, une figuration du sujet dominé, un représentant des peuples assujettis.

Ainsi, que ce soit dans le film *Le neveu de l'homme fort* ou dans *Sia, le rêve du python*, le constat est que la gouvernance peu vertueuse qui caractérisait les deux pouvoirs, sera à l'origine des crises qui vont prévaloir à leur renversement. Dès lors, le discours construit par ces films semble esquisser des issues comme stratégies de résolution ou de prévention de ces crises.

4. Cinéma et stratégie : issues aux crises sociopolitiques

L'examen minutieux de notre corpus donne de constater que tout en réfractant les origines des crises, le cinéma esquisse du même coup des voies de sortie de ces crises ; cela dans une dynamique paradigmatique et au besoin, syntagmatique. Ces voies sont entre autres : la réappropriation des traditions, l'éveil des consciences, la dénonciation des tares de la gouvernance ou encore la révolte des populations.

4.1 La réappropriation des traditions

La réappropriation des traditions ne s'inscrit pas dans une dynamique de négation de ce qui caractérise l'identité des peuples. Comme le précise J. Ouoro (2010, p. 463), « La notion de réappropriation porte sémantiquement la mémoire d'un sujet dépossédé d'une chose supposé lui revenir de droit. Elle est de ce fait la reconquête d'un objet de valeur auquel on s'identifie. ». Dans ce sens, ici, il s'agit plutôt d'interroger ces traditions à travers ce qu'elles engendrent comme croyances, afin de bannir ce qui avilit l'être humain pour ne s'attacher qu'à ce qui a de la valeur, à ce qui libère.

En choisissant de construire son film sur l'idée d'un mythe-faux, au demeurant symbole d'un mythe-vrai, le réalisateur Dani Kouyaté suggère par-là, la nécessité

d'une certaine introspection en vue d'interroger les mythes fondateurs des peuples et les croyances qui en découlent, pour voir ce qui y est vrai, et ce qui ne l'est pas. Toute chose qui pourrait empêcher que des dirigeants peu vertueux puissent s'en servir pour installer des pouvoirs dictatoriaux, des pouvoirs totalitaires.

Dani Kouyaté précise son idée, en ces termes :

Il faut peut-être que les dieux arrêtent de maudire leurs enfants, il faut cesser d'être fatalistes, il faut revisiter ces mythes pour changer les mentalités. Les maux de l'Afrique viennent certes de l'esclavage et du colonialisme, mais aussi de nos propres mythes fondateurs, du fait des doses pernicieuses de totalitarisme qu'ils contiennent.²

4.2 L'éveil des consciences

Le discours que construit les films de notre corpus postule pour une certaine prise de conscience, pour un certain éveil des consciences. Cependant, cet éveil des consciences ne s'impose pas seulement aux populations qui sont la plupart du temps victimes des pouvoirs dictatoriaux. Il se présente également comme une nécessité pour les gouvernants.

Comme le précise J. Ki-Zerbo (2013, p. 165) :

La conscience qu'est-ce que c'est ? C'est une réflexion à un second degré. Ce n'est pas seulement la compréhension d'un phénomène, son analyse. C'est le fait d'assumer des événements et de les classer non seulement dans l'ordre de la compréhension intellectuelle, mais dans l'ordre éthique du devoir, de l'admissible et de l'inadmissible, de légitime et de l'illégitime : pas seulement la légalité, mais la légitimité.

Dans *Sia, le rêve du python*, la voix de la conscience est principalement portée par la figure du fou, Kerfa. En effet, celui qui se considère comme le rêve des autres, dans l'indifférence totale, sillonne les rues de Koumbi à la recherche de son pain quotidien. Cependant, son discours subversif ne manque pas d'attirer l'attention de tous. Il chante le juste, le bon et le jolie, et fustige l'injuste, le mauvais et le laid. Il ne manque pas de prédire les malheurs qui vont s'abattre sur le royaume. Il interpelle ainsi la conscience de la population sur sa réalité et sur ce qui va lui arriver. Il s'agit là, d'un appel lancé au peuple à sortir de son sommeil et à prendre conscience de sa condition et partant, à travailler à sa libération.

De même, la figure de Sia qui arpente les rues de la ville, à la suite de Kerfa le fou, sonne comme un appel lancé au peuple à garder vive sa conscience. En effet, contre

² Propos de Dani Kouyaté recueillis par Vital Philippot, op. cit.

toute attente, au lieu de se coiffer de la couronne d'impératrice que lui offre son fiancé, nouveau maître de l'empire, Sia prendra les rues de la ville, comme Kerfa l'a fait avant elle à Koumbi, afin de faire prospérer une parole de paix et de justice. Parole qui passe par une sorte d'anathème sur la ville et ses habitants qui ne parviennent pas à tirer les leçons de l'histoire.

L'éveil des consciences est figurativisé dans *Le neveu de l'homme fort* à travers le refus que le peuple va opposer à la volonté du président de modifier la constitution, en vue de briguer un nouveau mandant. Mu par un devoir-s'assumer, le peuple n'en n'avait plus que faire avec des dirigeants corrompus et arrogants qui manifestaient très peu d'intérêt et de considération pour leur peuple.

Ainsi, si ces films rendent compte d'un devoir prendre conscience de sa réalité par le peuple, ils réfractent également pour les gouvernants, un pouvoir être proche et à l'écoute de leur peuple, travaillant dans la vérité, pour la prospérité et le bien-être de leurs populations.

Comme le relève assez bien le journaliste ivoirien Marcellin Boguy, dans son article consacré alors à *Sia, le rêve du python* : « Le mensonge en politique nuit et la vérité anoblit. Et il faut éviter pour les tenants du pouvoir de s'entourer de béni-oui-oui si l'on veut véritablement travailler pour le peuple, en privilégiant son bien-être et sa prospérité, tout en restant à l'écoute de ses préoccupations réelles. »³

4.3 La dénonciation des tares de la gouvernance

Face aux tares de la gouvernance et aux crises qu'elles engendrent, la dénonciation se présente comme une autre issue que met en évidence le cinéma.

Dans *Sia, le rêve du python*, Kerfa se montre très critique face au pouvoir. On l'aperçoit ainsi fustiger Kaya Maghan et son pouvoir dont il déclare ne pas avoir peur. Il prédit la chute du pouvoir royal et la disparition du roi lui-même. D'ailleurs, il affrontera ce dernier lors d'un échange tête-à-tête. Kerfa va même jusqu'à critiquer un dieu irrationnel qui mange ses propres enfants. Cela va lui valoir d'être réprimé par le pouvoir à cause de sa parole dérangeante. Il sera, pour finir, tué.

La figure de Kerfa, ci-dessus peinte, construit le discours selon lequel, face aux travers de la gouvernance et leurs corolaires de crises, surtout sociales, il est impérieux de ne pas se taire. Dès lors, la dénonciation se présente comme une issue à même, non seulement d'interpeler la conscience du peuple, mais également d'alerter les gouvernants sur leur mode de gestion de la chose publique. « C'est pour cela que

³ Marcellin Boguy, « *Sia, le rêve du python*, une virulente critique de la dictature », *Notre Voie* (Côte d'Ivoire) du 08/05/2002.

l'hypocrisie de ce régime doit être dénoncée » tonne J. Ki-Zerbo (2013, p.171) à propos du régime de président Blaise Compaoré, alors au pouvoir.

4.4 La révolte

La révolte, quand bien même elle se présente comme un recours ultime, se présente comme l'issue privilégiée que met en évidence notre corpus.

Dans *Sia, le rêve du python*, la dernière image essentielle que nous présente le récit filmique est sans doute celle d'une population qui se révolte. Elle ne croit plus au mythe du dieu-serpent, elle en a marre de voir ses filles sacrifiées sur l'hôtel de la tradition. Elle ne supporte plus l'oppression et la violence que lui fait subir le pouvoir. Elle ne consent pas au sacrifice de Sia et encore moins aux sacrifices humains. Elle se révolte et n'a plus peur des menaces du pouvoir qu'elle conteste de plus en plus. Cela va d'ailleurs lui donner de se réjouir de la « mort » du dieu-python, en acclamant et en louant Mamadi. La thématization de la révolte dans *Sia, le rêve du python*, se manifeste principalement par les figures de Sia et son fiancé Mamadi. On aperçoit ainsi les deux sujets révoltés : Sia qui refuse d'être sacrifiée et Mamadi qui va jusqu'à entreprendre de tuer le dieu-serpent, pour empêcher que sa fiancée soit sacrifiée.

Dans *Le neveu de l'homme*, le sujet révolté est le peuple qui en a marre du pouvoir en place. Il va ainsi opposer à la tentative de modification de la constitution par un soulèvement populaire qui viendra mettre fin à vingt-cinq (25) ans de règne. Nous pouvons ainsi constater que le cinéma burkinabè, à travers une telle figurativisation, semble postuler pour la révolte comme issue ultime à la résolution des crises sociopolitiques que peuvent vivre les pays, notamment africains.

Conclusion

A travers un regard sémiotique, l'examen du discours construit par le film *Sia, le rêve du python* et *Le neveu de l'homme fort*, nous a permis de nous interroger sur le regard que porte le cinéma sur les crises sociopolitiques en Afrique, ainsi que les perspectives que ce film ouvre pour une marche de nos sociétés vers des horizons plus libres, des horizons plus radieux. Ainsi, nous pouvons retenir de cet examen que les crises sociopolitiques en Afrique s'expliquent par plusieurs facteurs et intègrent plusieurs dimensions. Ainsi, la tradition, le mensonge au sommet de l'Etat, l'isolement du pouvoir ou encore la mauvaise gouvernance sont autant de facteurs qui engendrent des crises tant sur le plan social que politique. Il s'ensuit naturellement, dans une dynamique syntagmatique, la dictature, le totalitarisme, l'oppression des peuples, la misère, etc. Dès lors, pour des sociétés plus paisibles et plus épanouies, il s'avère impérieux pour les peuples de travailler à prendre leur destin en main. Cela passe, entre autres, par la réappropriation des traditions, l'éveil des consciences, la dénonciation des tares de la gouvernance, voire la révolte.

Références

Filmographie

KOUYATE Dani, 2001, *Sia, le rêve du python*

ROAMBA Adama, 2011, *Le neveu de l'homme fort*.

Bibliographie

BOGUY Marcelin, 2002, « *Sia, le rêve du python*, une virulente critique de la dictature », *Notre Voie*, du 08/05/2002.

GREIMAS Algirdas Julien et COURTES Joseph, 2001, *Sémiotique : dictionnaire raisonné de la théorie du langage*. Paris : Hachette.

KI-ZERBO Joseph, 2013, *A quand l'Afrique ?* Lausanne, Editions d'en bas.

KOUYATE Dani, Janvier 2002, Interview par PHILIPPOT Vital, « *Sia, le rêve du python* », *Sia le film*, <https://www.sialefilm.com/presse/007-fr.html> [consulté le 19/01/2023]

OUORO Justin, 2010, « Enonciation et cinéma en Afrique noire francophone », Ouagadougou, *Annales de l'Université de Ouagadougou, Série A*, Vol. 11, pp. 459-479.

OUORO Justin, 2011, *Poétique des cinémas d'Afrique noire francophone*, Ouagadougou, PUO.

OUORO Justin, 2020, « La cinémacité : une modalité d'analyse de l'articulation de la signification dans les films africains », *ReSciLac*, 12(2), pp. 265-280.