

## LES FILMS BURKINABÈ : UNE RÉALITÉ ENDOGÈNE

Yves ZONGO

Université de Banfora, Burkina Faso

[zongive@yahoo.fr](mailto:zongive@yahoo.fr)

**Résumé :** Les films sont des objets représentatifs de cultures spécifiques dont ils sont devenus le reflet parfois fidèle, les récits qu'ils véhiculent sont en effet basés sur les grands sentiments généralement partagés par la communauté du réalisateur. Le cinéma est le modèle artistique qui appréhende le mieux et qui laisse voir dans toute sa diversité le vécu quotidien de son public. La sémiotique, étude du processus du signe, a mis l'homme et son environnement au centre de ses préoccupations. Elle a permis, au regard de ses analyses, par la magie de l'image, de montrer les différentes facettes de notre manière de vivre en relation avec notre environnement. Le cinéma, encore appelé le 7<sup>e</sup> art, révèle cette perception. En effet, l'homme utilise l'image filmique pour faire valoir son environnement et la sémiotique qui est une nouvelle science ayant connu plusieurs mutations la prouve. Ainsi, pour mener à bien notre analyse, il nous est paru nécessaire de convoquer l'approche méthodologique de la verisimilitude du film. Cette approche révèle, à n'en pas douter, la vraisemblance du film avec la réalité de l'environnement, du terroir dans l'image cinématographique. Pour cela, notre corpus se déclinera en quelques films dont la période s'étendra de 1980 à nos jours.

**Mots clés :** Cinéma, film, endogène, verisimilitude, vraisemblance.

### BURKINABE FILMS: AN ENDOGENOUS REALITY

**Abstract:** Films are representative objects of specific cultures of which they have become the sometimes faithful reflection, the stories they convey are indeed based on the great feelings generally shared by the director's community. Cinema is the artistic model that best captures and reveals in all its diversity the daily experience of its audience. Semiotics, the study of the sign process, has placed man and his environment at the center of his concerns. It has made it possible, with regard to its analyses, through the magic of the image, to show the different facets of our way of life in relation to our environment. Cinema, also called the 7th art, reveals this perception. Indeed, man uses the film image to promote his environment and semiotics, which is a new science that has undergone several mutations, proves it. Thus, to carry out our analysis, it seemed necessary to us to summon the methodological approach of the verisimilitude of the film. This approach reveals, without a doubt, the likelihood of the film with the reality of the environment, of the terroir in the cinematographic image. For this, our corpus will be broken down into a few films whose period will extend from 1980 to the present day.

**Keywords:** Cinema, film, endogenous, verisimilitude, likelihood.

## Introduction

Le film se présente comme la marque de l'expression du réalisateur dans son univers. Il raconte généralement une histoire basée sur la fiction dans la mesure où il est le fruit de son imagination. Mais, au regard du récit raconté, il s'avère que les événements présentés, à quelques exceptions près, se coïncident manifestement avec la réalité du terrain, divulguant ainsi l'expression de l'endogenéité de l'image d'où la verisimilitude. De manière spécifique, l'histoire véhiculée ou présentée dans le film se révèle être en harmonie avec la réalité du terrain ; montrant alors qu'aucune œuvre ne naît ex-nihilo. Ainsi, l'approche scientifique prenant en compte l'herméneutique, sous la base de l'exégèse, va montrer comment une personne, en proie à plusieurs influences, peut conserver certains éléments culturels qui lui sont propres. Cette conception de l'exégèse intégrera la vision socio-sémiotique d'Eric LANDOWSKI (1991) et celle de Justin OUORO (2011), sur le langage filmique burkinabè. En ce qui concerne Eric LANDOWSKI, sa vision est de mettre en relief l'objet et son contexte réel. Pour cela, il se propose de redéfinir la sémiotique et le le sémiotique en affirmant :

Le sémiotique, en tant que objet, déborde [...] les limites du linguistique stricto sensu et la sémiotique ,comme discipline, se propose... de développer une théorie du langage en général, c'est-à-dire une théorie des systèmes de significations quelconques...outre , les discours au sens étroit, le monde naturel et à fortiori, le monde social ont également un sens pour l'homme : d'une manière générale, si l'univers réel paraît signifier quelque chose pour nous , c'est qu'en sens, ce réel est déjà lui-même langage de part en part [...]

Eric Landowski (1991 : 45)

Dès lors, il apparaît, pour lui, un aspect important qui va fonder la socio-sémiotique, la prise en considération dans l'interprétation du monde social, puisque « le sémioticien n'a aucune raison, de principe, d'ignorer le contexte réel [...] des discours qu'il analyse [...] il les sémiotise et prétend faire ainsi délibérément du contexte une réalité signifiante. » (Cf. Eric Landowski (1991 :45). C'est dire donc qu'une relation s'établit entre le texte perçu ici comme les images filmiques et le contexte qui marque autant l'œuvre et dont l'interprétation ne saurait faire table rase. Pour lui, une meilleure étude du film suppose la prise en compte des éléments du contexte sémiotique avec lequel elle entre en relation d'interdépendance réciproque. De manière claire, la socio-sémiotique telle que postulée par E. Landowski met en avant deux termes fondamentaux, dans l'approche de l'œuvre filmique, à savoir celui de la situation et de macro-texte (organisation sémiotique des configurations englobantes à l'intérieur desquels les œuvres circulent en occurrence et où elles prennent sens en fonction des positions qu'occupent les destinataires). Le film, dans cette vision, est analysé, interprété en tant que réalité sémiotique construite mais pas comme une simple donnée d'ordre référentiel. La lecture des œuvres reviendrait donc :

[...] à dégager un ensemble de régularités structurelles et processuelles parmi lesquels il faut inclure, en premier lieu, celles qui régissent les qualifications, et les fonctions des partenaires en présence et celles qui déterminent les formes légitimes d'intervention dans l'univers de significations considérées.

Eric Landowski (1991)

L'image filmique, en définitive, est un « effet de sens à (re) construire à la fois de l'intérieur et en relation avec ce qu'on peut appeler le dehors de l'œuvre puisqu'il ne s'agit que d'un autre niveau de réalité sémiotique. La vision de Landowski montre bien aisément la relation sociale qui existe entre le film et l'environnement voire sa société de création. C'est dans cette vision que Valentine PALM<sup>1</sup>, affirme :

Les pratiques socioculturelles, les traditions et les coutumes sont très présentes dans les productions cinématographiques africaines. Les relations à plaisanterie [...] restent présentes dans les productions cinématographiques à travers de séquences qui leurs sont consacrées. On les perçoit dans les discours parfois dans le jeu d'acteurs.

Palm (2013 : 70)

Au regard de cela, PALM établit aisément le lien direct entre production cinématographique africaine et discours dans l'image filmique africain à travers l'intrusion de la parenté à plaisanterie, une particularité de l'esthétisme africain principalement très visible dans le parler burkinabè. A cet effet, Justin OUORO, dans sa vision de la « cinémacité » fait ressortir la poésie et l'esthétique qui jalonnent les films africains dans leur ensemble. Il s'agit pour lui de montrer que « l'œuvre calque sur son univers ou simplement sur l'univers de son réalisateur pour s'exprimer ». Pour Ouoro (2011 : 8). Son travail a pour intention de révéler que l'originalité du cinéma africain repose sur les stratégies discursives. Ainsi, il peut être donc considéré comme un cinéma de monstration d'un continent martyrisé par la colonisation, désenchanté par les nouveaux pouvoirs africains et écartelé entre tradition et modernité, en un mot de son histoire. De manière explicite, il pose une lecture des films suivant une méthode d'analyse informée sur les réalités liées au contexte d'élaboration des œuvres filmiques puisqu'il met en exergue les mécanismes esthétiques de création cinématographique puisée dans l'univers du réalisateur ou de son public. Alors, la vision des films suscite en nous quelques questions : Quels sont les éléments constitutifs de ces films au point de les rendre réels ? Comment l'histoire des films s'organise-t-elle pour donner l'idée de la verisimilitude ? Comment dans une perspective sémiotique peut-on les analyser ? Cette problématique devra aboutir respectivement aux hypothèses suivantes, à savoir : Montrer que les éléments qui constituent l'histoire du film sont des icônes, des indices et des symboles qui sont présents dans le terroir du réalisateur et de son public ; prouver que ces images s'organisent sur des récits anecdotiques, des faits divers et culturels de l'environnement, porteur du film; Confirmer qu'à partir de la sémiotique, avec son approche de la verisimilitude, les films burkinabè s'analysent. Ce travail scientifique mené sur un corpus de films burkinabè à travers l'approche sémiotique de la

<sup>1</sup> Valentine PALM, enseignant-chercheur à l'université Joseph KI ZERBO

verisimilitude a pour intention de les valoriser afin de montrer tout l'intérêt de l'article.

### I. Approche méthodologique de la verisimilitude

Plutôt que vrai et vérité, on utilise le terme de "verisimilitude" (du latin *verisimilitudo*) qui signifie proche de la vérité. On pourrait dire aussi vraisemblance. Le terme relativise le rapport du savoir scientifique au vrai, sans nier ou négliger la question de la vérité (ce qui mènerait vers un scepticisme). Cette notion est un terme utilisé en épistémologie pour caractériser le savoir scientifique. La vraisemblance de l'image avec la réalité de l'environnement ou du terrain dans les films a permis de mettre en lumière cette approche méthodologique. La verisimilitude signifie fondamentalement "similitude avec la vérité". La plupart des écrivains de fiction et des cinéastes cherchent à donner à leurs histoires un air de réalité. Ils n'ont pas besoin de montrer quelque chose de vrai, ou même très commun, mais simplement quelque chose de crédible. Une masse de bons détails dans une pièce de théâtre, un roman, une peinture ou un film peut ajouter de la vraisemblance. Ainsi, Gottfried Wilhelm Leibniz (2006 : 315-316), dans les *Nouveaux essais sur l'entendement humain*, donne à ce terme un contenu épistémologique en lui faisant désigner l'écart séparant les raisons démonstratives certaines et les propositions simplement vraisemblables. Henri Poincaré (1970), quant à lui, a une notion épistémologique de la vérité selon laquelle seules les propositions décidables possèdent une valeur de vérité. Les conventions, comme les axiomes géométriques, n'ont pas de valeur de vérité : ils ne sont ni vrais ni faux, mais plus ou moins commodes. Toutefois, Poincaré tient le degré de commodité, c'est-à-dire d'unité et de simplicité d'une théorie, pour une indication de sa verisimilitude ou proximité de la vérité. Le terme a surtout été utilisé par Karl Popper (1972) pour noter que, si les savoirs scientifiques sont seulement hypothétiques et conjecturaux, ils ne visent pas moins à une certaine vérité. Il relie la verisimilitude à son principe de réfutabilité de la manière suivante : « Au fur et à mesure qu'une théorie scientifique réfutable résiste à la réfutation, son degré de verisimilitude augmente. » Les tentatives d'invalidations non concluantes d'une théorie augmentent donc son degré de verisimilitude. Pour Popper, si une théorie scientifique ne peut jamais être absolument vraie, son objectivité, c'est-à-dire son adéquation avec la réalité, est de plus en plus forte. Il récuse le scepticisme relativiste et croit possible de se rapprocher de la vérité sous forme d'une objectivité croissante. Dans cette optique poppérienne, nous définirons la véerisimilitude comme l'adéquation progressive d'un savoir scientifique au référent (la partie de la réalité) qu'il se donne. Karl Popper a fort bien résumé cette exaltation du progrès scientifique qui passe primordialement par une posture d'observation ; son idée porte sur la quête, non de la vérité, mais d'une plus grande véerisimilitude : « La vérité en elle-même n'est pas le seul but de la science. » En outre, il affirme et nous citons : « Nous souhaitons davantage que la pure et simple vérité : nous recherchons une vérité qui soit intéressante, qui soit difficile à atteindre. » " La véerisimilitude vise donc à se rapprocher non d'une simple vérité, mais d'une "vérité pourvue d'intérêt et de pertinence". Ce que sous-tend Popper, c'est qu'en matière de connaissance scientifique, il vaut mieux privilégier :

[...] nettement une tentative de solution d'un problème intéressant qui consisterait à avancer une conjecture audacieuse, même (et surtout) si cette conjecture doit bientôt se révéler fausse, contre toute énumération de truismes dénués d'intérêt. [...] en découvrant que la conjecture était fausse, nous aurons beaucoup appris quant à la vérité, et nous nous en serons davantage approchés.

Karl Popper (1972)

La démarche, on le voit, tranche complètement avec l'épreuve digitale de la vérité telle que la conçoivent les partisans du probabilisme. Et c'est en tant que démarche qu'il faut admettre que la quête d'une plus grande verisimilitude ne soit pas le seul privilège des scientifiques déclarés comme tels et peut aller jusqu'à contaminer, dans la pratique, l'image filmique du réalisateur lorsqu'il s'oblige à faire de la description objectivée des faits. Il est une autre caractéristique dont sont dotés les objets observés, décrits et retranscrits par le réalisateur, le chercheur ou l'écrivain: tous sont ancrés dans le monde réel, et sont de manière plus ou moins saillante les colporteurs des longs processus de rationalisations techniques dont ils sont les fils. En dernière intention, si la science est une approche du réel, la vérité comme une adéquation au réel étant progressive, il est légitime d'évoquer une *verisimilitude* pour ce type de savoir. La verisimilitude valorise la conception de l'histoire du film. Elle renvoie à la "similitude avec la vérité". La plupart des écrivains de fiction et des cinéastes cherchent donc à donner à leurs histoires cet air de réalité. La conception ou l'histoire « burkinabè » du film traduit une sorte de réalité de son environnement et l'histoire traditionnelle sur laquelle va être bâti le film. En effet, cette vision a pour intention de faire ressortir la spécificité « burkinabè » du film sur le plan de l'histoire racontée. Le réalisateur fait en sorte que le récit véhiculé dans son film soit le plus proche possible des réalités quotidiennes de son environnement. Une œuvre d'art étant avant tout le fruit de l'imagination, le réalisateur a donc la lourde tâche de relater l'histoire de son art en tenant compte de la vraisemblance appelée ici la verisimilitude. C'est d'ailleurs pour cela que ceux-ci greffent dans leurs œuvres ou intègrent dans leurs réalisations artistiques leur vécu quotidien, tout en respectant la culture du terroir. L'application de cette approche méthodologique sur les films va ainsi permettre de mieux comprendre le degré de crédibilité de l'histoire filmique racontée.

## 2 . Application de l'approche méthodologique

La verisimilitude est révélatrice de la coïncidence troublante qui existe entre l'histoire vécue dans l'environnement du réalisateur et celle racontée par le film et ce, à travers le scénario, le paysage, le décor, le discours et même pendant les propos des personnages. Ce qui témoigne, à souhait, ce degré de rapprochement, de réalisme et de crédibilité entre le récit réel vécu par les populations et celui que le film raconte à travers les images. En effet, à la visualisation du film « *Môgô puissant* », du réalisateur Boubacar Diallo, le rôle prémonitoire des rêves et de la femme dans la tradition africaine se révèle. Cette œuvre décline l'importance d'un marabout dans la protection de la société africaine. Elle présente un charlatan qui se base sur les songes de son épouse pour faire barrage à des conspirations orchestrées contre le président

dans son palais. Ces rêves, qualifiés de prémonitoires, sont utilisés dans la société burkinabè pour prédire l'avenir et conjurer le mauvais sort. Le réalisateur s'est alors focalisé sur cette vision pour réaliser son chef d'œuvre.

Quant au film « *Julie et Roméo* », du même réalisateur, il est bâti sur l'importance manifeste de la tradition dans les fiançailles au Burkina, appelées le « mariage coutumier ». Plus généralement, il sensibilise sur le rôle de la tradition chez les jeunes et montre un pan du pouvoir traditionnel et le pouvoir des féticheurs. En réalité, cette œuvre, de bonne facture, présente la nécessité d'un retour aux sources, c'est-à-dire au village avant toute autre forme d'union, de mariage (religieux ou civil). Cela a pour intention de clarifier toute situation de confusion dans les relations familiales et, si possible, de régler les interdits au préalable, en cas d'existence. C'est une sorte de lieu ou un moment de motion de censure, de prise de décision sur cette future union, au regard des traditions, des us et coutumes des deux communautés (celle de l'élue et du prétendant) en présence pour savoir s'il y a des empêchements et aussi quels pourraient en être les présents (la dot) à fournir afin de célébrer devant les hommes et « les mannes de ancêtres » de même que les anciens cette union. Cette situation vient pour montrer que rien ne peut se faire sans un regard coutumier si fait que dans le présent film, le retour aux sources pour conjurer le mauvais sort a été un élément important. Ainsi, de nos jours, ces situations sont toujours vécues et entretenues, mais leurs résolutions dépendent des traditions des différentes communautés. En ce qui concerne le film « *Cœur de lion* », toujours du même auteur cinématographique, l'image filmique est construite sur le modèle du conte africain qui fait ressortir l'esclavage ayant prévalu en Afrique avec la complicité des Africains eux-mêmes. En effet, le paysage et le décor filmiques font corps avec la réalité historique vécue. En outre, la vente des esclaves avec la complicité des frères africains était une réalité et elle se révèle dans cette œuvre ; ce qui montre la verisimilitude avec la réalité de l'époque.

Au regard aussi du film « *Clara* », de M. Diallo, l'on s'aperçoit que cette œuvre est une sensibilisation du peuple burkinabè au don de sang et rappelle le retour aux sources avant les relations intimes. Ce film, tout en mettant en exergue la sensibilisation au don de sang criard, interpelle la jeunesse burkinabè sur les relations sentimentales qu'elle tisse en zone urbaine sans un retour aux traditions afin de savoir si cette « future » union ne requiert aucun interdit, aucune situation compromettante. Parfois, il a été constaté des cas pareils dans la société. Ces situations existent donc bel et bien dans les contrées du Burkina et c'est d'ailleurs pour cela que de tels films sont réalisés avec pour intention de sensibiliser les jeunes.

En ce qui concerne l'histoire « burkinabè » de « *Sabab Biiga* », du réalisateur Boubacar Sidnaba Zida, elle s'est basée sur la conception que le peuple burkinabè se fait de la stérilité et de l'excision. Ce film montre la culture burkinabè et le respect de la tradition fondée sur l'honneur et la dignité. Elle révèle l'importance et l'impact de l'oralité à travers les incantations dans le cérémonial perçu dans le film. La vraisemblance des faits, des scènes et des actes prouvent la similitude entre la réalité des faits et l'histoire filmique. « *Sabab Biiga* » est construit sur le modèle de la tradition moaga montrant ainsi l'inéluctable coïncidence entre la réalité de l'histoire et le film tel qu'il est conçu. De même, au suivi filmique de « *Papa mon rival* », de Sidnaba Zida, ce film fait cas du lévirat. Il montre comment sont réglés les cas de lévirat au Burkina



de manière précise. En fait, dans les sociétés traditionnelles, lorsque ces cas de situations surviennent, le mode opératoire utilisé est la gestion en famille pour éviter les commérages. En plus, au regard du film « *Mai, deux maris* », ce chef-d'œuvre rappelle la dépravation des mœurs et la perte des Burkinabè au contact d'autres traditions de même que la perte de ses valeurs africaines et du manque de respect de sa culture. En outre, il ressort l'utilisation des mineurs sur les sites miniers, de la drogue et autres substances nocives, de même que la prostitution tels que perçus dans la société actuelle. Quant à l'œuvre « *Somzita* », du même auteur Zida, elle relève les origines avant l'union des prétendants, tout en présentant ainsi les répercussions que cela pourrait avoir sur la vie des individus. Dans la tradition, l'ingrat, c'est-à-dire le « *Somzita* » en langue locale *mooré*, est toujours puni, sanctionné pour son ingratitude. Dans ce film, il dépeint les réalités mystiques qui gangrènent l'univers burkinabè. Au sujet du film « *Adieu belle-mère* » de Yacouba NAPON, dit MC Z, l'histoire filmique montre comment dans la tradition la belle-mère doit être traitée, sinon avec tous les soins, ce qui n'est pas toujours évident. C'est une leçon de morale qui prend sa source dans l'oralité surtout au regard de l'activité des marabouts, fréquemment consultés par la gent féminine en de pareilles situations.

En ce qui concerne le film « *Le fauteur* », de Feu Missa Hébié, il fait cas de la place mitigée de la femme dans la société burkinabè. Cette œuvre révèle que les hommes burkinabè ont du mal à être sous les ordres d'une femme, aussi battante ou diplômée soit-elle, car dans leurs mœurs, la femme est le second de l'homme, donc elle doit jouer le second rôle et non prendre « les devants » face aux « mâles ». Aussi, ce film présente les magouilles politiques, des personnages aux proies aux préjugés politiques et à discrimination. C'est la confrontation et la présentation des mentalités encore ancrées au sein d'un Burkina et d'une Afrique en mouvement. Cela est visible dans la société présente.

Au niveau du film « *Femme de feu* », d'Inoussa Kaboré, ce dernier montre comment la désobéissance de la parole des anciens mène à la perte de l'individu. Cette œuvre est aussi une leçon de morale pour indiquer que les jeunes, une fois les biens acquis, ne raisonnent plus mais « résonnent » ; ce qui est souvent la cause de leur déchéance. Ces faits de société sont très perceptibles dans le vécu actuel.

Pour ce qui concerne « *Le neveu de l'homme fort* », d'Adama Rouamba, ce film rappelle dans le contexte burkinabè l'insurrection des 30 et 31 octobre 2014 qui a chassé du pouvoir Blaise Compaoré. Ce film révèle aussi les dessous de la corruption, la gabegie et la confiscation des postes par le frère cadet de cet ex-président. Ce qui était un fait d'actualité et qui était visible dans l'image filmique.

Le film *La nuit de la vérité*, de Fanta Régina Nacro, présente le rôle du griot et principalement de la parole dans la tradition et les guerres qui ont massacré des peuples au profit d'autres. Ce film plonge le public dans l'univers de la maîtrise de l'oralité avec des proverbes tirés du terroir et qui rendent compte de la réalité vécue. Cette image filmique est aussi révélatrice des guerres intercommunautaires présentes dans les régions burkinabè. Même au regard du film *Bayiri*, de feu St Pierre Yaméogo, les exactions dont ont été victimes les ressortissants burkinabè, que ce soit en territoire ivoirien ou sur le sol burkinabè, ressortent. Ce film aborde le sort des migrants burkinabè dans une Côte d'Ivoire en proie à la guerre civile. Le réalisateur traite de la position instable des migrants dans nombre de sociétés, les souffrances des

civils en temps de guerre et les conditions difficiles d'existence et de vie dans les camps de réfugiés, en particulier pour les femmes. C'est l'histoire d'un retour forcé des Burkinabè de la Côte d'Ivoire qui est relatée. Aussi, à la visualisation du film « *Tasuma* », de Kollo Sanou, ce sont les problèmes de pensions des tirailleurs africains mais principalement celles burkinabè qui sont mis en nu. En effet, l'image filmique allie tradition et modernisme, montre l'analphabétisme des tirailleurs burkinabè et le modernisme de l'administration coloniale, insensible à leur sort et livrés à eux-mêmes. Cela révèle aussi comment les femmes, en milieu traditionnel, peuvent influencer des décisions administratives de par leurs actions, leur loyauté. Il en est de même dans le film « *Djanta* » du réalisateur Tahirou Ouédraogo, qui fait ressortir les conséquences du mariage forcé dans le contexte burkinabè. Cette réalisation montre clairement comment le poids de la tradition peut détruire la vie des jeunes filles surtout scolarisées (étudiantes) ; des situations vécues par beaucoup de jeunes filles burkinabè précisément en zones rurales. Ainsi, la verisimilitude de l'histoire du film tire sa source d'inspiration dans la vision culturelle de son environnement, de la valeur culturelle véhiculée dans l'espace burkinabè. En fait, il est aussi à mentionner que le récit filmique est porteuse des marques distinctives de cette production artistique. L'histoire filmique tire sa source d'une tradition orale et qui apparaît essentiellement comme l'expression d'une quête identitaire. Elle est perçue comme un mécanisme anthropologique de la création, du moins de la construction identitaire, un désir de fiction qui porte inéluctablement les traces d'un imaginaire culturel. Ainsi, qu'il s'agisse du film de Boubacar DIALLO « *Julie et Roméo* » basée sur la tradition avec ses mystères ou « *Sabab biiga* » de SIDNABA qui présente comment sont gérées la stérilité et l'excision au Burkina traditionnel, on comprend aisément que la tradition orale est une marque culturelle présente dans la plupart des films burkinabè.

### 3. Résultats

Au regard de toutes ces histoires culturelles qui émanent de la vision des réalisateurs touchant le quotidien des populations, l'acceptation de la culture africaine originelle voire burkinabè se trouve spécifiée. En réalité, l'analyse méthodologique a confirmé les hypothèses de départ, à savoir : les éléments contenus dans l'histoire des films burkinabè (icônes, indices, symboles) sont tirés de l'environnement immédiat donc proches de la réalité du terroir ; les images des films s'organisent autour des récits anecdotiques, des faits divers et culturels de l'environnement dans lequel il éclot afin de permettre à sa population de se sentir concernée et de mieux comprendre l'histoire ; les éléments filmiques burkinabè ont été analysés dans la perspective sémiotique de la verisimilitude.

### Conclusion

Pour la narration du cinéma, les images filmiques étudiées font ressortir la spécificité « burkinabè » du film à travers son histoire qui est puisée dans l'espace culturel du pays. Les personnages sont dynamiques et en phase avec leurs environnement. Les scènes, le décor et le paysage sont des éléments visibles dans la réalité de l'environnement. L'esthétique du film, elle, se conçoit au traitement de l'espace et à la conduite du récit filmique. La narrativisation de l'espace, en tant que



lieu d'ancrage de la spécificité des films burkinabè, montre l'évolution des prises de vue. On peut observer la mutation de l'espace, passant ainsi d'un espace représenté à un espace représentatif. L'espace devient un espace actoriel et participe de la narration filmique. Cette réappropriation de l'espace s'est opérée sur un double plan, à savoir la représentation à l'écran d'un espace réel, non produit et l'investissement de l'espace d'une charge sémantique, génératrice du discours filmique. En somme, le vraisemblable relève de la « vérisimilitude », c'est-à-dire d'une forme d'imitation de la vérité qui substitue au critère formel et logique de la rationalité narrative, et qui remplace l'exigence de référence propre au vrai par l'exemplarité des mondes possibles à l'intérieur d'un contexte et d'un intertexte donné. Ainsi, à travers cette approche, l'endogénéité du film burkinabè, sur le plan son histoire racontée, s'est illustrée de fort belle manière mettant à nu la source d'inspiration du cinéaste dans sa quête identitaire.

### Références bibliographiques

- Landowski, E. (1991). *Pour une problématique socio sémiotique de la littérature, La littérarité*, L.Milot, F.Roy (éds), Sante Foy, Presses de l'université Laval.
- Ouoro, J. (2011). *Poétique des cinémas d'Afrique noire francophone*, (Préface du Pr Joseph Paré), Presses universitaires de Ouagadougou, Burkina Faso
- Ouoro, J. (2009). *Discursivisation et intentionalité dans le cinéma d'Afrique francophone*, thèse de doctorat
- Palm, V. (2013). *Cinéma et relation en plaisanterie, enjeu d'un transfert sémiotique*
- Palm, V. (2013). *Le transfert intersémiotique du code littéraire au code cinématographique*, thèse de doctorat unique, université de Ouagadougou
- Poincaré, H. (1968). *La Science et l'hypothèse [1902]*, préface de Jules Vuillemin, Flammarion,
- Poincaré, H. (1970). *La Valeur de la science [1906]*, préface de Jules Vuillemin, Flammarion
- Popper, K. (1972). *La Connaissance objective*
- Popper, K. (1990). *Tolérance et responsabilité intellectuelle*, Paris, CNDP, 1990 (1<sup>re</sup> éd. 1981) (lire en ligne [archive]).
- Wilhelm, L. (2006). *Nouveaux essais sur l'entendement humain*, Paris, Bellarmin-Vrin

### Corpus filmographique

- « *Sabab biiga* » (2017) de Sidnaba Boubacar ZIDA ;
- « *Papa mon rival* » (2016) de Sidnaba Boubacar ZIDA;
- « *Adieu, belle-mère* » (2016) de Yacouba NAPON, dit MC Z;
- « *Le neveu de l'homme fort* » (2015) d'Adama ROUAMBA;
- « *Femme de feu* » (2014) d'Inoussa KABORE ;
- « *Maï deux maris* » (2013) de Sidnaba Boubacar ZIDA ;
- « *Somzita* » (2011) de Sidnaba Boubacar ZIDA;
- « *Julie et Roméo* » (2011) de Boubacar DIALLO ;
- « *Bayiri* » (2011) de feu Pierre YAMEOGO;

- « Clara » (2010) de Boubacar DIALLO;
- « Cœur de lion » (2009) de Boubacar DIALLO
- « Le fauteuil » (2009) de feu Missa HEBIE;
- « Môgô puissant » (2007) de Boubacar DIALLO ;
- « Djanta » (2006) de Tahirou OUEDRAOGO ;
- « La nuit de la vérité » (2004) de Fanta Régina NACRO;
- « Tasuma» (2004) de Kollo Damien SANOU.