



---

## Costumes sacrés au cinéma burkinabè : entre fictionnalisation et modélisation

TIAMASSA Fidèle, Université Joseph Ki-Zerbo

ORCID: <https://orcid.org/0009-0003-4259-6797>

### Résumé:

Le cinéma, en tant que la somme des arts, est aussi une sémiosphère, un espace sémiotique d'expression de diversité culturelle. Dans cet espace sémiotique, la recreation de pratiques sociales et culturelles sont porteuses de significations. Au titre des objets reproduits la mémoire de l'histoire, se compte le costume. Longtemps considéré comme un objet de protection et de parure pour le corps, le costume est dorénavant un objet sémiotique, car signe et porteur de signes. Pour mieux appréhender sa portée sémiotique au cinéma burkinabè, nous partons des questions suivantes : Ainsi, comment la recreation des costumes sacrés contribue-t-elle à la réécriture de la mémoire historique ? Quelle est la visée sémiotique de leur recreation au cinéma burkinabè ? Nous pouvons d'ores et déjà dire que la sacralité des costumes au cinéma tient lieu de critères spécifiques. Leur recreation au cinéma burkinabè se fait dans l'optique d'une verisimilitude, un concept cinématographique mis au point par Christian Metz, mais également pour une visée sémiotique. Les costumes sacrés au cinéma burkinabè sont révélateurs des pratiques sacrées dans les sociétés burkinabè et porteurs de leur mémoire historique.

**Mots-clés :** Cinéma burkinabè, costumes sacrés, verisimilitude, visée sémiotique.

### Abstract:

Cinema, as the sum of the arts, is also a semiosphere, a semiotic space for the expression of cultural diversity. Within this semiotic space, the recreation of social and cultural practices carries meaning. Among the objects reproduced to represent historical memory is the costume. Long considered an object of protection and adornment for the body, the costume is now a semiotic object, as it is both a sign and a bearer of signs. To better understand its semiotic significance in Burkinabè cinema, we begin with the following questions: How does the recreation of sacred costumes contribute to the rewriting of historical memory? What is the semiotic aim of their recreation in Burkinabè cinema? We can already say that the sacred nature of costumes in cinema serves as a specific criterion. Their recreation in Burkinabè cinema is approached with a focus on verisimilitude, a cinematic concept developed by Christian Metz, but also with a semiotic aim. Sacred costumes in Burkinabè cinema reveal sacred practices in Burkinabè societies and carry their historical memory.

**Keywords:** Burkinabè cinema, sacred costumes, verisimilitude, semiotic aim.

**Digital Object Identifier (DOI) :** <https://doi.org/10.5281/zenodo.20366888>

---

## **Introduction**

Le cinéma est le lieu de récréation de pratiques sociales, de pratiques mystiques ou de pratiques rituelles. Celles-ci sont présentes sous différentes configurations avec des statuts socioculturels variés. Tantôt en tant que phénomène et tantôt en tant qu'objet, elles sont incrustées dans le cinéma burkinabè depuis la première génération jusqu'à celle contemporaine. Il n'est aucun doute que l'analyse des différentes configurations sous lesquelles elles se manifestent augure des résultats concluants tant pour la science que pour le cinéma et la société en général. Faut-il encore le dire, le cinéma est l'image de la société réelle, et en tant que telle, toutes les approches, dont il est l'objet visent sa connaissance, non pas pour elle-même uniquement, mais aussi pour la société dont il est la représentation. Et parce qu'il est la reproduction de la société par une tentative de vraisemblance, le cinéma se fait le lieu de monstration de la culture des sociétés. Et qu'entend-on par culture ?

La culture est ce qui est commun à un groupe d'humains et qui le soude. Elle est inventée, produite ou reproduite, transmise et apprise génération après génération. Pour l'UNESCO, la culture peut être considérée comme l'ensemble des traits distinctifs spirituels, matériels, intellectuels et affectifs, qui caractérisent une société ou un groupe social. En considérant ces éléments définitionnels, l'on peut alors dire que la culture est le fondement et la source d'inspiration de toute action humaine. Mieux, elle définit intrinsèquement l'homme. Ne dit-on pas que la culture est la seule chose qui lui reste lorsqu'il aura tout perdu ? La culture demeure le véhicule idéal de la mémoire historique. Elle est manifeste au cinéma à travers les pratiques sociales, les objets rituels ou sacrés, les phénomènes mystiques ou spirituels, les personnages spécifiques, etc. sur la base des matières de l'expression cinématographique, dont le costume. En effet, le costume est un objet culturel consubstantiellement lié à l'histoire de l'humanité. Il est porteur de l'histoire des sociétés, et s'offre comme une carte mémoire sur laquelle sont inscrites les traces séculaires des sociétés humaines.

La réflexion sur ce sujet invite à des questionnements qui permettront de saisir le bout par lequel l'étude proprement dite peut commencer. Ainsi, comment la récréation des costumes sacrés contribue-t-elle à la réécriture de la mémoire historique ? Quelle est la visée sémiotique de leur récréation au cinéma burkinabè ? Dans une perspective scientifique, il apparaît que la reproduction des costumes sacrés au cinéma burkinabè est porteuse de culture et de la mémoire de l'histoire d'un point de vue sémiotique. Cela est possible du fait de la verisimilitude qui y est exprimée et de la

visée sémiotique qui sous-tend l'intention de recreation. En d'autres mots, pour être porteurs de la culture et de la mémoire de l'histoire des sociétés, les costumes sacrés doivent susciter une impression de réalité et porter une visée sémiotique sur le fondement de l'intentionnalité créatrice. Par cette étude il s'agira de démontrer que la recreation des costumes sacrés est une intention de revivification de la culture et une remémoration de pratiques vestimentaires passées. Ce sera alors le lieu de démontrer qu'ils donnent aux spectateurs l'impression d'assister à une pratique sociale réelle et qu'ils sont créés selon une intentionnalité sémiotique.

C'est autour de ce questionnement que se construira la réflexion. Il s'agira en pratique de présenter le costume sacré comme un langage et un objet sémiotique, mais aussi de présenter les critères de la sacralité des costumes recréés dans le cinéma d'une façon générale. Par la suite, il sera question de l'impression de réalité qu'ils suscitent chez le spectateur et de la visée sémiotique de cette recreation au cinéma burkinabè.

Cette étude vient comme une suite de nos réflexions antérieures sur les costumes sacrés dans le cinéma. Elle est imbriquée dans une série intitulée cinéma et pratiques rituelles, l'objectif étant d'aboutir à une poétique du sacré dans le cinéma.

### **1. Cadre théorique et méthodologique**

Cette étude se veut sémiotique dans sa démarche théorique et méthodologique. Autrement, il s'agit d'une quête résolue de signification à travers le costume sacré dans les films burkinabè. Pour atteindre l'objectif de signification, la modélisation nous servira de base théorique avec en appoint le concept de verisimilitude. Comment fonctionne-t-elle ?

W. Kryszewski (1981), dans son approche du roman du moderne, retient la définition du concept de modélisation proposée par Iouri Lotman afin de l'y appliquer : « est modélisation dans un texte ce qui renvoie, par des signes spécifiques et distincts, à la formation d'un modèle du réel transcrit textuellement comme multiplicité de perspectives », (p. 4). La modélisation se présente ainsi comme une approche globale du sens sous plusieurs angles d'analyse. Dans film donc, il y a des traces du réel qui forment les six niveaux de modélisations : l'intertextualité, le référent, l'idéologie, l'axiologie, l'esthétique et les pulsions. De ces six niveaux, quatre seront appliqués aux costumes sacrés dans le cadre de cette étude : le référentiel, l'idéologique, l'axiologique, l'esthétique.

En plus de la modélisation, la verisimilitude semble être un concept à même de rendre compte de la sémiotique des costumes sacrés. Elle est née des travaux scientifiques de C. Metz et est déployée par R. Odin dans sa théorisation de la sémiopragmatique. Sa convocation dans cette étude tient de sa capacité à saisir le rapprochement entre le fictionnel et le réel. Elle se présente aussi comme un axe de pertinence.

Du latin "verum similis", qui signifie vérité similaire ou similitude avec la réalité, la verisimilitude désigne la qualité ou le degré de réalisme présent dans une œuvre d'art. Elle s'appréhende aussi comme l'apparence de la réalité dans les créations fictionnelles, d'où l'appellation impression de réalité ou vraisemblance. La verisimilitude, peut se définir aussi comme le fait de paraître vrai, de ressembler à la réalité, ou comme la ressemblance avec la réalité. Un film contient de la verisimilitude lorsque ce film est réaliste et que l'histoire, le sujet, les acteurs, les espaces, les décors, les costumes sont fidèles à la réalité que connaît le spectateur. Elle peut porter sur toute l'œuvre ou sur des éléments d'une œuvre d'art. Il s'agit de dissimuler dans la fiction des traces de la vérité. C'est une reproduction du quotidien des humains ou d'une histoire dont l'existence est réelle dans une société humaine quelconque.

C. Metz (1968)<sup>1</sup> dit de l'impression de réalité qu'elle est un phénomène cinématographique qui donne au spectateur l'impression de vivre dans la réalité à travers la perception produite par la fiction. Autrement, l'impression de réalité c'est aussi lorsque l'irréel apparaît comme réalisé. H. N. Öztürk (2013), expliquant justement ce concept metzien, dit que l'impression de réalité est « l'effet de réalité subi par le spectateur de cinéma » dans l'intention de lui « transmettre le message du créateur » (p. 81). C'est le résultat de la recréation des réalités sociales dans la fiction. C'est pourquoi « le spectateur ... perçoit toujours le mouvement comme actuel. Il s'agit d'une présence, et non d'une représentation ou d'une « copie ». Bien plus, « l'impression de réalité au cinéma, c'est aussi la réalité de l'impression, la présence réelle du mouvement » (D. Château & M. Lefèvre, 2013 : 93). Elle est d'ailleurs le secret du cinéma comme le dit C. Metz cité à ce propos par R. Odin: « Le secret du cinéma [est d'] injecter dans l'irréalité de l'image la réalité du mouvement » (2000 : 19). Tout ceci dénote de l'importance conceptuelle de la verisimilitude dans les études cinématographiques, d'autant plus qu'il est ici question de culture et de mémoire de l'histoire.

---

<sup>1</sup> Essai sur la signification au cinéma, 1968, Klincksieck, Paris.

## **2. Synopsis des films**

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

Réalisés en 1982 et 1997s, le récit de ces films est situé dans un contexte précolonial. Une époque où l'Afrique était encore vierge de toute occupation étrangère. Ce film nous relate l'histoire d'un mystérieux orphelin, devenu plus tard aphasique. Retrouvé à moitié mort en pleine brousse après des événements tragiques, Wend-Kuuni, puisque c'est de lui qu'il s'agit, est adopté dans un autre village. Devenu adulte, il va à la recherche du guérisseur à la tisane de lion pour sa sœur adoptive Pughnéere atteinte d'une maladie mystérieuse. 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 solides.

### **2.2. Tasuma le feu (2003, Daniel Kolo Sanou)**

*Tasuma le feu*, une comédie dramatique, traite de la question des anciens combattants. Sogo est un brave, féroce et courageux ancien combattant. Cela lui a valu le surnom de Tasuma (le feu). Rentré au pays natal après la Deuxième guerre mondiale et celle d'Indochine, il 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 se révolte et la hiérarchie militaire l'emprisonne. Mais par leur détermination et leur mobilisation, les femmes de son village parviennent à le faire libérer. Quelques mois plus tard, il commencera à percevoir sa pension.

### **2.3. Roméo et Julie (2011, Aboubacar Diallo)**

Deux jeunes citadins décident de se marier selon les coutumes de leurs sociétés. Leurs fiançailles sont programmées. Mais pendant la cérémonie, les anciens découvrent après le rituel de présentation des deux familles qu'il existe un interdit qui empêche leur union. En effet, à l'époque, 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 avait 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 utilise son savoir traditionnel pour ramener Julie un siècle en arrière afin d'empêcher le mal d'arriver et annuler l'interdit pour enfin permettre le mariage des deux amoureux. Ce qui fut fait par le pouvoir de la magie de Matao et son ami Talato.

## **2.4.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 griot 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 est totalement guérie et redevint consciente d'elle-même et de son histoire.

## **2.5.Duga, les charognards (2015, Abdoulaye Dao et Hervé Éric Lingani)**

Dans ce film il est question d'un cousin orpailleur de Rasmané, lui-même ancien orpailleur, qui est décédé et personne de sa famille ni de son village ne veut s'occuper de ses funérailles parce qu'il a enfreint aux coutumes du village. Pire, toutes les religions sollicitées refusent de l'inhumer parce qu'il n'est pas des leurs. Dépité, Rasmané se rabat sur les charognards, groupes de jeunes marginaux désœuvrés, dont la noble mission est celle du charognard pour inhumer le cadavre encombrant.

## **3. Clarification conceptuelle et critérisation des costumes sacrés**

### **3.1. Du concept de récréation**

La récréation est un processus qui prend appui sur la création, considérée comme le premier degré. Elle consiste à reprendre sous la même identité ou sous une autre une création préalable. « La récréation est le résultat de l'activité de création sur un « objet » déjà existant », nous dit V. Palm /Sanou (2019, p.504). Autrement dit, il y a récréation s'il y a création en amont. Et « une activité de création est en réalité un travail de récréation », car il n'y a rien de nouveau sur la terre.

Recréer signifie littéralement créer de nouveau. Recréer c'est donner une nouvelle vie à ce qui existait déjà... recréer c'est donner une autre vie, forme et destinée à une création qui serait de l'ordre de l'extraordinaire, de l'artistique. C'est donner une autre existence extraordinaire à une chose déjà extraordinaire. Ainsi, le travail de récréation peut porter sur une nouvelle vie, une nouvelle forme ou nature, une nouvelle destination, direction ou orientation, une nouvelle visée, un nouvel objectif ou un nouveau but..., V. Palm / Sanou (2019, p. 508)

Partant de cette clarification conceptuelle, les costumes sacrés présentés dans les films burkinabè sont des créations à l'image des premières formes existantes dans les sociétés africaines d'origine. Ces costumes sont une création artistique du fait du changement de contexte, de porteur fictif et de la ressemblance d'avec des costumes historiques connus dans nombre de sociétés africaines.

### **3.2.Critérisation du costume sacré au cinéma**

Cette étude du costume se fait en le considérant comme un langage, donc comme une forme ou une structure productrice de discours, au regard des formes narratives qu'il prend dans les œuvres filmiques en général. En tant qu'objet de paraitre ou de parure, de pudicité, et de protection, le costume se présente sous plusieurs catégories syntaxiques dans les films. Partant de ces niveaux syntaxiques, D. Dao et A. Yaméogo (2022) distinguent six catégories de costumes établies sur la base des rapports entre le type de vêtements, les actions, les personnages et le contexte. La typologie des costumes au cinéma se fonde alors sur ces éléments critériels. Au titre des catégories établies, se comptent les vêtements rituels, que nous considérons dans le cadre de cette étude comme des costumes sacrés. En d'autres mots, le choix du concept du sacré au détriment de celui du rituel se justifie par son contenu sémantique élucidé dans les réflexions antérieures.

Objet social, culturel et sacré reproduit dans les œuvres filmiques, il se distingue « 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 distingue 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 », F. Tiamassa (2025 : 68).

La sacralité d'un costume au cinéma, selon D. Dao et A. Yaméogo (2022) « réside dans le statut du porteur, le temps du port, l'espace dans lequel il est porté et les événements qui l'encadrent [voire le type de tissu] » (2022 : 75).

Les costumes sacrés sont endossés par les groupes d'initiés dans des circonstances données. Ces groupes d'initiés peuvent être de divers ordres. Mais en délimitant la typologie des costumes sacrés au contexte africain, ce sont en général des acteurs sociaux dotés d'un important ancrage traditionnel tel les dozos, les guérisseurs, les prêtres et prêtresses, et les masques. Les costumes

sacrés sont endossés par ces acteurs qui, le plus souvent, intercèdent auprès des divinités pour les membres de la société qui n'ont pas cette facilité spirituelle.

L'actualisation des costumes sacrés se fait à des périodes spécifiques et pour des besoins précis. En dehors des séances d'initiation qui sont des moments de formation et d'éducation des plus jeunes, les costumes sacrés sont endossés pour les cérémonies rituelles tels les sacrifices, les prières ou invocations, les consultations des ancêtres, etc. Les acteurs les endossent aussi dans l'exercice de leurs métiers si cela est nécessaire. En plus de ces deux précédents critères de sacralité, la dimension spatiale tient une place de choix dans le port d'un costume sacré. En effet, certains costumes sacrés ne s'actualisent que dans des espaces spécifiques de l'instance ordinaire. Ce peut être uniquement l'espace-brousse ou un lieu sacré dans l'espace-ville. C'est le cas des costumes d'initiés ou d'initiateurs. D'autres costumes sacrés peuvent être endossés dans l'espace-ville et dans l'espace-brousse. Ce sont les costumes de dozos, les costumes de guérisseurs, les masques et les costumes des prêtres de divinités. L'actualisation des costumes sacrés constitue « un acte religieux par lequel le porteur représente une divinité ou une idéologie [religieuse] » (D. Dao & A. Yaméogo, 2022, p.75).

La sacralité d'un costume dans l'univers filmique est également tributaire des événements qui nécessite son actualisation. Les rituels d'initiation, les rituels sacrificiels, les cultes aux ancêtres, les fêtes coutumières et les funérailles, les événements de chasse traditionnelle et bien d'autres confèrent leurs sacralités au costume. Ainsi, un vêtement ordinaire peut être sacralisé pour les besoins d'un événement sacré et être par la suite désacralisés. La pratique de la chasse dans *Buud-Yam* et *Soleils* sont des événements qui exigent des vêtements sacrés ou sacralisés. Les rituels sacrificiels dans *Duga*, les charognards et *Roméo et Julie* sont des occasions d'actualisation de la pratique de costumes sacrés.

La matière de base des costumes n'en est pas moins un critère de sacralité. Dans les films burkinabè, les costumes sacrés reproduits sont faits de tissus territorialement burkinabè et malien. Ce sont le bogolan et le Dan Fani, le pagne tissé burkinabè. En plus d'être faits avec ces types de tissu, d'autres accessoires ou gadgets porteurs d'une impression de puissance figurent sur ces costumes sacrés et sur les corps des acteurs eux-mêmes. Il s'agit entre autres de colliers, de bracelets, de bagues, d'amulettes, de miroir. Ces gadgets sont faits de peau, de cauris, de bois sculptés, d'aluminium et de bien d'autres matières. Leur présence sur les costumes et les acteurs

légitiment leur sacralité, car ils dégagent la divinité, le mystère, la puissance, le mythe, et constituent le point de contact entre l'instance réelle et l'instance imaginaire : c'est le sacré. C'est d'ailleurs pourquoi certains de ces objets, tels les miroirs, les amulettes, ne figurent que sur des costumes sacrés dans nombres de sociétés africaines et burkinabè. Nous les appelons costèmes dans le cadre de nos réflexions sur le costume au cinéma.

**Figure 1**



Les chasseurs dans le film *Soleils*

La distinction des costumes sacrés se fonde sur ces critères sus dégagés à partir des costumes recréés dans des films burkinabè. En dehors du cinquième critère, les quatre autres sont fondamentaux et indispensables dans la sacralité d'un costume. Au regard de cette critérisation du costume sacré, le profane ne peut donc l'endosser. Cependant, il est accessible à tous ceux qui sont disposés à l'initiation. Et comme l'a dit Y. Dakouo (2017), il peut être maîtrisé par qui le veut, pourvu que les conditions soient réunies.

La recréation de ces costumes sacrés suscite l'impression de réalité chez les spectateurs de profils culturels différents et replonge dans la mémoire historique des pratiques vestimentaires. Dans le point suivant, il sera question de cette verisimilitude que suscite la recréation des costumes sacrés dans les films burkinabè.

#### 4. Recréation des costumes sacrés : quelle impression de réalité ?

L'une des raisons de l'invention du cinéma en tant que somme des arts était d'expliquer l'existence de l'homme à travers les rappels historiques. C'est pourquoi le récit filmique se veut universel ou du moins s'efforce de l'être. Cette universalité donne à chaque spectateur de se retrouver, et engage par ricochet ses responsabilités, ses choix, ses peurs, ses désirs. En tant que telle, elle fait inéluctablement appel à une recréation à travers les œuvres cinématographiques. Cela leur confère une certaine efficacité du fait qu'elle a un impact, plus ou moins certain sur le spectateur. Cette impression de réalité est produite au moyen des matières de l'expression cinématographique, dont le costume. Il est question ici d'établir un rapport de ressemblance entre le costume au cinéma et le costume dans la réalité sociohistorique afin de dégager du sens à partir des six films du corpus.

Les œuvres filmiques burkinabè s'efforcent de recréer les habitudes costumiques des Burkinabè en tenant compte de la spécificité des différentes couches sociales. Ces habitudes costumiques sont historiques et contemporaines. Mais à l'observation, la recréation des habitudes vestimentaires historiques porte en elle les traces de la culture et de la mémoire des peuples et des sociétés burkinabè. Cette recréation des habitudes vestimentaires donne l'impression d'assister à la réalité, tant la ligne de démarcation est quasi-absente. Par ricochet, elle contribue à la remémoration culturelle et historique du Burkinabè. Les films du corpus manifestent cette verisimilitude au long de l'évolution du récit.

Dans *Wend-Kuuni & Buud Yam* le père de Wend-Kuuni, chasseur traditionnel ou dozo réputé, porte un costume sacré pour entamer une mission de chasse traditionnelle. Son rôle de dozo, l'espace d'accueil, la brousse, le temps qu'est le soir ici, la matière de base du costume sont réunis pour témoigner de la sacralité du costume. Dans *Soleils*, les membres de la confrérie des dozos sont costumés conformément aux normes de la pratique vestimentaires de leur groupe d'initiés à la pratique d'un métier spécifique. En plus des accessoires, chaque dozo porte au moins un costume en bogolan ou en Dan fani. Cela correspond à la pratique vestimentaire des dozos africains, quand on se réfère à l'histoire africaine. D'ailleurs, avant le contact avec d'autres peuples, les Africains avaient leurs propres pratiques vestimentaires qui portaient leur identité. Ces costumes de dozos sont sacralisés à l'initiation des nouveaux arrivants. Le costume indiqué pour ce processus de sacralisation est le pagne traditionnel tissé. Dans ce film, Dokamissa se présente en kôkô-dunda à la cérémonie des dozos en brousse et demande à en être une. En plus d'être une femme, le tissu de son costume ne favorisait pas son initiation. Bien plus, aucun accessoire et aucun gadget sur elle ne la rapprochait des conditions minimales pour intégrer la classe des dozos. Il semblait impossible pour ceux qui étaient initiés d'accueillir une personne qui ne remplit pas les conditions minimale. Autrement dit, l'initiation à la pratique du dozo<sup>2</sup> est conditionnée par des préalables. Cette reproduction du costume sacré de dozo permet au spectateur d'être le témoin des normes vestimentaires instituées par l'institution du costume dans les sociétés antiques. Tous les costumes

---

<sup>2</sup> La pratique de la chasse traditionnelle

de dozo sont identiques dans les différents films du corpus d'étude, avec quelques variantes légères. C'est pourquoi la recreation s'est conformé aux normes traditionnelles des vêtements sacrés.

Quant aux guérisseurs, celui de Pughnéere dans *Buud Yam* endosse un boubou terne, d'une couleur proche de la couleur de la terre du Burkina Faso. Au-delà de rendre compte de la technique traditionnelle de teinture des tissus dans les sociétés africaines, cette couleur représente la discrétion du guérisseur africain, sa capacité à se fondre dans la société, dans l'environnement, mais aussi son recours permanent à la nature, c'est-à-dire aux ressources endogènes dans toutes ses activités, même les plus insignifiantes. Malgré cet effacement voulu par son accoutrement, le détenteur de la tisane de lion est reconnu dès son entrée dans la concession paternelle de Pughnéere. Cela s'explique par le fait que le costume qu'il endosse le distingue socialement et professionnellement des autres. Ce costume rappelle alors l'organisation sociale de la pratique vestimentaire au Burkina Faso et en Afrique.

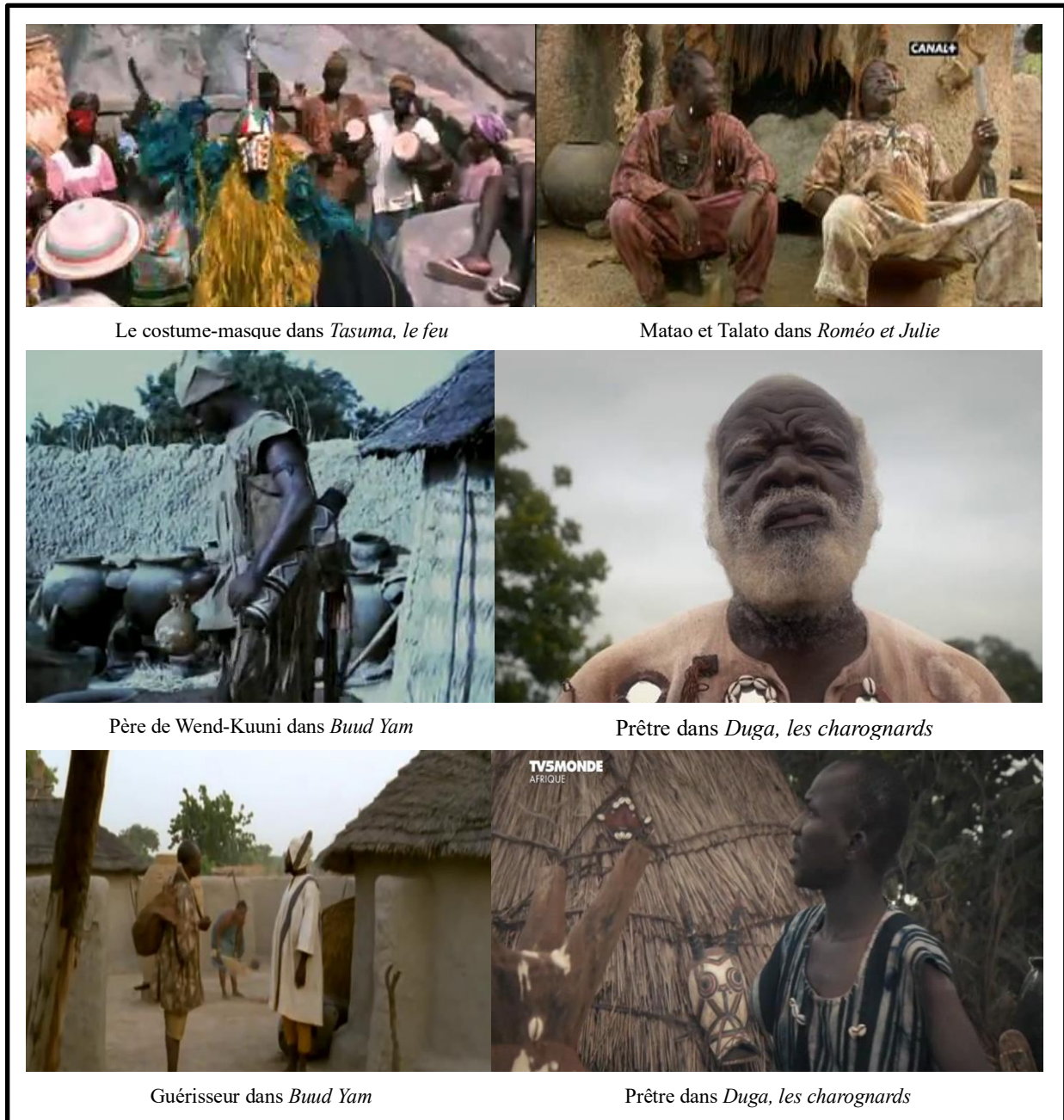
La troisième sous-catégorie de costumes sacrés est celui des prêtres et des traditionalistes. Ce sont des personnalités responsables de la médiation entre l'instance imaginaire et l'instance ordinaire. Dans *Roméo et Julie*, Matao et son ami Talato sont des prêtres détenteurs de sanctuaires qui mettent utilement leur savoir au service de la société. Chaque fois, qu'ils officient, et même ordinairement, ils sont vêtus de leurs costumes de prêtres, donc de leurs costumes sacrés. Leur rôle dans le film, les matières de leurs costumes et de leurs accessoires, leurs temples sacrés et les incantations témoignent de la sacralité de leurs costumes. Mieux, dans ce film, aucun autre personnage n'endosse ces costumes en dehors des deux prêtres. Les costumes et les costèmes qu'ils endossent tels les queues d'animaux, les bracelets, les cauris et bien d'autres donnent l'impression de voir une pratique réelle et non seulement fictionnalisée. En effet, ces pratiques fictionnelles trouvent leurs fondements dans les pratiques traditionnelles réelles.

Le prêtre du sanctuaire du village de Pierre et les autres traditionalistes dans *Duga, les charognards*, portent des costumes propres à leur statut social, à leur rôle social, à l'espace et à la circonstance du moment : ce sont des costumes de circonstance, donc sacrés. Ces costumes sont recréés pour susciter l'impression de réalité chez le spectateur.

La quatrième sous-catégorie de costumes sacrés énumérés à partir des cinq films burkinabè est le costume-masque. Le film *Tasuma le feu* en fait monstration. Le masque est un costume. Sa conception, majoritairement en bois sculpté et en fibres ou en feuilles, révèle d'ailleurs les premières matières utilisées par les sociétés pour se vêtir. L'on pourrait même dire que le costume-masque est le prototype des archétypes de costumes antiques. Ils existent uniquement dans un contexte de sacralité, de rituel et constituent un mystère aux yeux des membres de la société. En effet, les masques sont très souvent des figures animales vénérées. Ce sont des animaux fétiches, donc totémiques. Ils sont des intermédiaires, des médiateurs entre les ancêtres et les vivants. Le costume-masque est alors l'image des dieux de la protection, de la procréation, de l'abondance, de la santé et de bien d'autres besoins des humains. Chaque rite de sortie des masques est une cérémonie religieuse qui établit un contact avec la communauté. Le costume-masque ici est une divinité du point de vue des traditionalistes : c'est l'incarnation de la sacralité.

La récréation de ces sous-catégories de costumes sacrés au cinéma burkinabè donne aux spectateurs burkinabè l'impression de vivre une réalité à travers la fiction. La culture et le passé se confondent dans une matière d'expression cinématographique.

**Figure 2**



Costumes sacrés des films du corpus

## **5. Visée sémiotique de la recréation des costumes sacrés**

La recréation des costumes sacrés, au-delà de l'expression d'une verisimilitude, est porteuse d'une visée sémiotique. Comme toute création artistique, elle porte les marques d'une intentionnalité créatrice. Celle-ci peut échapper au créateur, mais elle demeure une part de l'œuvre de création ou de récréation. Il en est ainsi des costumes sacrés dans les films burkinabè dont la figuration n'est pas fortuite. Dans cette étude, et à partir des films du corpus, nous dégagons quatre visées de la reproduction de costumes sacrés : la visée référentielle, la visée esthétique, la visée idéologique et la visée axiologique.

### **5.1. Visée référentielle**

À partir de la fonction historico-localisatrice des costumes au cinéma tel qu'établi par Étienne Souriau, la recréation des costumes sacrés au cinéma burkinabè « contribue à la reterritorialisation du cinéma » burkinabè dans la sphère cinématographique africaine (J. T. Ouoro, 2011, p. 233). Cela est indiciel, car il permet de donner une limite territoriale au costume utilisé et aussi au film dans lequel il est. Ces costumes sacrés, par la matière de conception ou les accessoires qui les accompagnent, permettent de se référer à une société donnée. Cette visée sémiotique se dégage de leur intégration dans les œuvres filmiques.

### **5.2. Visée esthétique**

Les costumes sacrés constituent ainsi une esthétique vestimentaire de certains groupes sociaux. Ils disposent d'une spécificité vestimentaire différente de celle communautaire. Dans les sociétés réelles, chaque groupe a une esthétique d'actualisation qui lui est spécifique. Cette esthétique est manifeste au moyen des étoffes à la base de la conception des archétypes de costume et par les accessoires que les costumes sacrés contiennent. La spécificité esthétique d'un costume de dozo est différente de celle ordinaire. Il en est de même pour le costume-masque dont la particularité même constitue son esthétique. Cette recréation du costume sacré au cinéma n'est plus simplement un moyen à remonter le temps, mais permet de découvrir les pratiques esthétiques selon les groupes sociaux qui existaient dans les sociétés antiques burkinabè ou africaines.

### **5.3. Visée idéologique**

Les costumes sacrés sont empreints de spiritualité compte tenu de la divinité qu'ils incarnent. Leur sacralité est alors une expression idéologique, et l'idéologie qui s'en dégage est la spiritualité. Le costume du dozo, du guérisseur, du prêtre est un élément de sa spiritualité dans toutes ses activités.

Les objets qui entrent dans la confection de ces costumes permettent aussi aux acteurs de communier avec le monde invisible, d'être en parfaite harmonie non seulement avec l'instance imaginaire, mais aussi avec l'instance symbolique ou ordinaire. Sans ce costume et les accessoires qui l'entourent, le masque par exemple n'existe plus en tant qu'entité visible et spirituelle dans le monde ordinaire. Les figures animales et totémiques qui y apparaissent accentuent la croyance en la puissance spirituelle qui est incarnée. C'est ainsi que la visée spirituelle est incrustée dans les costumes sacrés recréés dans le cinéma burkinabè.

#### **5.4. Visée axiologique**

Les costumes sacrés sont porteurs de valeurs euphoriques le plus souvent. Cela s'explique par la mission sociale dévolue aux porteurs, celle d'être des interfaces spirituelles pour la société. Des dozos aux masques en passant par les prêtres et les guérisseurs, chaque groupe d'acteurs se rend utile à la société. Ce rôle qu'ils portent sur les épaules leur confère des valeurs exprimées par leurs costumes qu'ils distillent dans la société. Ces valeurs sont entre autres la connaissance, la sagesse, le courage, la vérité, la justice, la bienséance, etc. Ces axiologèmes sont indispensables pour le fonctionnement d'une société. Ils sont ainsi incrustés dans les costumes sacrés consciemment ou inconsciemment. En plus de susciter l'impression de réalité chez le spectateur, les costumes sacrés portent des visées sémiotiques sur la base de l'intention de création.

#### **Conclusion**

L'étude des costumes sacrés au cinéma burkinabè s'est faite à partir de leur statut de langage et d'objet socioculturel. Elle nous a permis de saisir un pan de la création ou de la recréation du costume au cinéma burkinabè. Les costumes sacrés, actualisés dans les sociétés réelles par des groupes sociaux spécifiques, généralement initiés, sont reproduits au cinéma de sorte qu'ils donnent l'impression de voir des costumes réels. Leur rapprochement visuel avec ces costumes réels est tel qu'il est difficile de percevoir une différence fondamentale. Les costumes sacrés recréés et portés à l'écran suscitent ainsi l'impression de réalité chez le spectateur par la qualité de la vraisemblance. C'est la verisimilitude. La fictionnalisation des costumes sacrés porte en général les empreintes d'une intention de création porteuse de visées. Leur reproduction, loin d'être l'expression d'un simple besoin esthétique, révèle une vision rendue manifeste en idéologie et en axiologie. En plus d'exprimer une vision du monde, les costumes sacrés font office de référence et renvoient à des cultures données, à des pratiques historiques propres à des sociétés données.

## Bibliographie

BARTHES Roland, 1967, *Système de mode*. Seuil, Paris.

BASSO P. Fossali Pierluigi, 2020, « Habiller les personnages, revêtir la chair ». *Signata* : n° 11, pp. 1-31 [En ligne], consulté le 01 avril 2022, URL : <http://journals.openedition.org/signata/2878>, doi : <https://doi.org/10.4000/signata.2878>.

CHÂTEAU Dominique & LEFEBVRE Martin, 1985, *Christian Metz et la phénoménologie*, [en ligne], 70 | 2013, mis en ligne le 1er juin 2016, consulté le 15 avril 2022. URL : <http://journals.openedition.org/1895/4676> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/1895.4676>

DAKOUO Yves, 2017, « Littérature et pratiques rituelles : le statut sémiotique des signes mystiques », P. F.

DAO Daouda & al., 2022, « Analyse des fonctions du costume dans le cinéma », Djiboul.

HUCHARD Colette, 2010, « Le costume : évolution et transformation du langage ». *L'Harmattan : études théâtrales*, n° 49, pp. 161-163 [en ligne], consulté le 16 septembre 2022, URL : <https://www.carin.info/revue-etudestheatrales-2010-3-page-161.htm>.

KHALLA Saïde, 2004, *Le sacré comme nouvelle approche du consommateur postmoderne*.

LAMIZET Bernard, 2011, *La sémiotique du sacré*, Actes sémiotiques

MATHÉ Anthony, 2014, « Le vêtement au prisme du corps, vers une sémiotique du corps habillé : l'exemple de Paco Rabanne ». *Actes sémiotiques* : n° 117 [En ligne], consulté le 15 septembre 2022, doi : <https://doi.org/10.25965/as.4965>.

MIRCEA Eliade, 1965, *Le sacré et le profane*, Gallimard.

ODIN Roger, 2000, *De la fiction*, De Boeck & Larcier.

OUORO T. Justin, 2011, *Poétique des cinémas d'Afrique noire francophone*, PUF.

ÖZTÜRK Necmi Huseyin, 2013, « Impression de réalité au cinéma et dans les arts visuels », [Istanbul üniversitesi](http://www.istanbuluniversitesi.edu.tr).

PALM/SANOUE Valentine, 2019, « Introduction à une théorie de la re-création », *Cahiers du Cerleshs*.

TIAMASSA Fidèle, 2025, *Approche sémiotique du costume dans les films de long métrage burkinabè*, thèse de doctorat unique, Université Joseph K-Zerbo.

TIAMASSA Fidèle, 2025, *Cinéma et pratiques mystiques : typologie et enjeux sémiotiques des costumes sacrés*, *ReSciLaC* Vol.11, N° 2.