



## ENJEUX DISCURSIFS DU COSTUME DANS LES FILMS *RABI* ET *ZAN BOKO* DE GASTON KABORE

[Étapes de traitement de l'article]

Date de soumission : 26-05-2025 / Date de retour d'instruction : 11-06-2025 / Date de publication : 15-07-2025

**Fidèle TIAMASSA**

Université Joseph KI-ZERBO

[fideletiamassa@gmail.com](mailto:fideletiamassa@gmail.com)

**Résumé :** La présente réflexion se focalise sur le costume comme un système de signe au cinéma burkinabè. Le costume est lié à l'espèce humaine et a toujours été utilisé par toutes les sociétés humaines conformément aux fonctions sociales qui lui sont dévolues. Trois fonctions traditionnelles le définissent. En effet, le costume sert à couvrir la nudité de l'homme, à orner son corps ou son environnement et le protéger contre les intempéries. À celles-ci, s'ajoute la fonction de signe ou de signification. Connu pour être une matière de l'expression cinématographique, le costume contribue à la construction du discours filmique global. Cet article a pour objectif de dégager le discours filmique du costume à partir de deux longs métrages de Gaston Kaboré à savoir « Zan boko » et « Rabi ». À ces deux films a été appliquée la théorie de la sémiopragmatique. Il ressort donc de cette étude que le costume est un fait de culture, utilisé comme un langage dans le cinéma. Le costume exprime l'hybridité des Mossi du Plateau central du Burkina Faso. Mieux, le costume construit un discours de résilience de ce peuple face à l'avènement de nouvelles pratiques vestimentaires. L'hybridité, loin d'être le symbole d'un échec des peuples, se révèle être une forme d'adaptation de ceux-ci aux réalités culturelles du moment en vue de préserver un tant soit peu leurs valeurs culturelles.

**Mots-clés :** Costume, hybridité, résilience, sémiopragmatique, valeurs culturelles

## DISCURSIVE ISSUES OF COSTUME IN GASTON KABORÉ'S FILMS *RABI* AND *ZAN BOKO*

**Abstract :** This reflection focuses on costume as a system of signs in Burkinabè cinema. Costume is related to the human species and has always been used by all human societies according to the social functions assigned to it. Three traditional functions define it. In fact, the costume serves to cover human nudity, to adorn the body or its environment, and to protect against the elements. To these, the function of sign or meaning is added. Known for being a material of cinematic expression, costume contributes to the construction of the overall filmic discourse. This article aims to highlight the cinematic discourse of costumes based on two feature films by Gaston Kaboré, namely "Zan boko" and "Rabi." The theory of semiopragmatics has been applied to these two films. It emerges from this study that costume is a cultural fact, used as a language in cinema. The costume expresses the hybridity of the Mossi people from the Central Plateau of Burkina Faso. Moreover, the costume constructs a discourse of resilience of this people in the face of the advent of new clothing practices. Hybridity, far from being a symbol of failure for peoples, reveals itself as a form of adaptation to the current cultural realities in order to preserve their cultural values to some extent.

**Keywords :** Costume, hybridity, resilience, semiopragmatics, cultural values.

## Introduction

Le cinéma, septième et somme des arts, est un terrain où des discours se construisent. Il naît dans un contexte assez particulier en Afrique où le besoin d'affirmer l'identité africaine était plus qu'une nécessité. Au Burkina Faso, cette naissance ne s'écarte pas du contexte général africain. Mais il a été, sous plusieurs cieux, un outil dont l'utilité était plurielle. Si le cinéma a été utilisé pour la revendication de la souveraineté des États africains, pour l'affirmation de leur identité et de leur présence au monde en tant qu'être doué de raison, le cinéma a aussi servi de moyen de distraction et de conscientisation des peuples africains eux-mêmes. Après la furie des indépendances, le cinéma ne changera pas de fusil d'épaule. Il restera aux côtés des masses populaires pour contribuer à sa façon à l'éveil des consciences. Ce sera donc le lieu où des discours filmiques se construiront par l'intermédiaire des éléments filmiques et parafilmiques. Au titre des éléments parafilmiques, nous avons le costume. Au-delà de l'image, qui est fondamentale, le cinéma utilise le costume pour véhiculer des messages. Il joue un rôle discursif important. Le costume, bien qu'ordinaire dans les films, est chargé de sens dans le cinéma d'une façon générale. Le cinéaste Gaston Kaboré, dans ses multiples réalisations filmiques, a tenu compte du costume comme un élément important de signification. Ses deux longs métrages que sont « Zan boko » et « Rabi » en sont des preuves. C'est pourquoi nous réfléchissons à la problématique du costume en tant qu'expression de l'hybridité et de la résilience culturelle dans ces deux longs métrages afin d'en dégager un pan de la sémantique que cache le costume. Cette réflexion se fera à travers le thème ci-dessus. Il est alors nécessaire que l'on se pose des questions sur la signification du costume dans ces films. Quel rôle sémiotique le costume y joue-t-il ? Quel discours filmique s'y dégage-t-il du costume ? Quelle visée sémiotique se dégage-t-elle de l'actualisation du costume dans « Zan boko » et « Rabi » ?

Pour aboutir à des résultats, nous émettons les hypothèses suivantes : la principale d'entre elles est que le costume en tant que fait de culture joue un rôle sémiotique dans ces deux longs métrages. Ainsi le costume y tient-il un discours filmique et dégage une visée sémiotique. L'objectif de cette étude est de montrer que le costume est endossé au cinéma pour dégager une signification, celle de la construction d'un discours filmique spécifique. Il s'agit en outre de dégager la visée du costume dans ces deux longs métrages. Cette réflexion sera bâtie sur la théorie sémio-pragmatique.

## 1. Théorie, concept et corpus d'analyse

### 1.1. La sémiopragmatique

La sémiopragmatique est une théorie dont la démarche méthodologique tient compte de l'immanence et du contexte. Développée par C.S. PEIRCE et par R. ODIN, cette théorie se présente comme une à même d'approcher le signe dans le cinéma. Elle est une sorte d'« *enquête sémiotique dynamique* (sémiosis) », comme le dit C.S. PEIRCE (1978 : p.126), par laquelle le regard du chercheur se focalise sur les éléments signifiants du texte. Sa démarche, selon A. MUCCHIELLI (2007 : pp.100 - 102), est constituée de deux opérations simultanées :

D'abord prendre note de tous les détails du texte en discriminant dans ce que l'on voit le « trait pertinent » pour l'objet de notre recherche : c'est le moment où les « détails deviennent des indices ». Ensuite,



« faire appel à une sémiotique du langage en prenant en compte dans le texte les éléments linguistiques en se référant aux éléments de contextualité sur les bases de sémiotique situationnelle et de communication sociale intersubjective. »

Ce mode opératoire de la théorie sémio-pragmatique nous permet de comprendre qu'en plus du texte immédiat, d'autres éléments extratextuels sont pris en compte. Si la phénoménologie transcendantale <sup>1</sup> parle d'expérience incluse dans le texte d'étude, la sémio-pragmatique parle de contexte. Et donc, l'approche de la sémio-pragmatique, depuis C.S. PEIRCE, est contextuelle. L'on ne peut se limiter au texte et le comprendre au même degré que celui qui le transcende, car pour trouver les significations des choses ou des textes, l'esprit a besoin de procéder par contextualisation, car un texte est toujours contextualisé. Pour aboutir à des résultats cohérents, le chercheur doit confronter les éléments des différents contextes d'avec les éléments immanents. Pour canaliser le chercheur, A. MUCCHIELLI (2007 : pp. 100 - 102) a décrit sept types de contextes auxquels il peut se référer : « ...*spatial, temporel, physique et sensoriel, les positions respectives des acteurs, le contexte relationnel social immédiat, culturel, expressif des identités* ».

Pour restituer le sens des textes (partant du postulat sémiotique que tout est texte), il faut une interprétation raisonnée et ordonnée qu'offre la sémio-pragmatique et qui tient compte des indices textuels et contextuels que recèle le matériau de recherche à savoir le texte ou l'objet d'étude. C'est en cela le dépassement de la phénoménologie par la pragmatique ; et dans cette perspective, la sémio-pragmatique de PEIRCE, fondée sur sa théorie des signes, apporte un enrichissement heuristique et une réponse logique à la problématique question de l'interprétation en sciences humaines et sociales.

Pour R. ODIN, la sémio-pragmatique sied à l'analyse des textes cinématographiques du fait qu'il tire sa source de la Sémiotique *greimassienne* et de la pragmatique. Cette nouvelle théorie nous emmène hors du texte parce qu'elle prend en compte le contexte dans l'approche des textes filmiques. Pour cet auteur, le contexte doit être placé au point de départ de la production du sens. En effet, selon lui, tout texte étant produit dans un contexte donné, il sied de prendre d'abord en compte le contexte pour accéder à son sens, avant de parler de tout autre élément. Et une fois que le contexte est mis au point de départ, tous les autres outils sémiotiques immanentistes peuvent être utilisés. Pour tenir compte du contexte, il faut se fixer, selon R. ODIN (2017 : pp.120-140), *des axes de pertinence* à partir desquels il sera approché et maîtrisé facilement. L'axe de pertinence est une limite qu'on se donne ou une délimitation qu'on fait en fonction de sa problématique de recherche. Cependant, la délimitation doit être objective et non avec état d'âme. C'est à partir de cette limitation que l'analyse proprement dite peut commencer.

## 1.2. Du concept d'hybridité

Le 21<sup>e</sup> siècle a été celui de la prolifération du concept d'hybridité qui se trouve être employé ou appliqué à plusieurs champs de recherche, conciliant diverses techniques ou méthodologies, notamment la littérature. La question de l'hybridité est

---

<sup>1</sup> Phénoménologie transcendantale : théorie selon laquelle l'étude d'un objet tient compte des expériences propres incluses dans cet objet et qui concourent à sa signification. Elle fonctionne presque comme la sémio-pragmatique.

aujourd'hui une réalité dans les sociétés contemporaines. Cela ne relève pas toujours de la volonté desdites sociétés, mais d'autres phénomènes exogènes. L'une des difficultés fondamentales de ce concept réside dans la multiplicité de ses définitions, voire de ses zones d'application.

Néanmoins, l'on sait que le concept « d'hybridité » tient son origine étymologique du latin « *Ibrida* » qui signifie « *sangs mêlés* ». Ce concept est issu du domaine de la biologie (botanique, zoologie, anthropologie) où il désignait le « *croisement de variétés, de races, d'espèces différentes* ». En linguistique, il est employé pour désigner un lexique « *formé d'éléments empruntés à des langues différentes* ». En outre, l'hybridité tend à accentuer la différence entre les espèces réunies, comme le défend A. DE TORO (2009 : 89-90), cité par P. A. I SEGARRA, (2016 : p. 247), qui d'ailleurs propose une définition faisant office de différenciation entre hybridation et multiculturalisme en affirmant ceci :

« L'hybridité doit s'entendre comme la potentialité de la différence assemblée avec une reconnaissance réciproque dans un territoire ou dans une cartographie énonciatrice commune qui doit toujours être réhabité (e) et cohabité (e) à nouveau. C'est-à-dire que, dans un espace transculturel de communication, se négocient, se re-codifient et se reconstruisent autrui, l'étrangeté et le propre, le connu et l'inconnu, l'hétérogène et l'uniforme. »

En nous appuyant sur cette définition, nous comprenons que l'hybridité est une assemblée de cultures différentes qui se reconnaissent et s'acceptent mutuellement dans une sphère donnée où chacun converge vers l'autre. La sphère dont il est question peut être un espace social, sinon une pratique culturelle sociétale en laquelle se trouve un croisement de pratiques divergentes. De plus, comme le dit P. A. I SEGARRA, (2016 : p. 248), A. DE TORO étaye ses propos en disant ceci :

« L'hybridité n'est pas une utopie paradisiaque, mais la situation socioculturelle de notre monde où les individus sont confrontés à une identité précaire, une tension permanente, un conflit ayant sa source dans le déplacement d'une culture A vers une culture B, déplacement où le processus d'hybridation a lieu indépendamment de ce que souhaitent les acteurs socioculturels ».

C'est sur la base de ces quelques définitions que nous construirons notre réflexion sur l'hybridité vestimentaire.

### 1.3. *Corpus d'analyse*

Le film « *Zan boko* » : est le deuxième long métrage de Gaston Kaboré, réalisé en 1988. « *Zan boko* », c'est aussi la sépulture dans laquelle est inhumé le placenta. C'est un rite, en pays *moaga* qui consiste à inhumer le placenta du nouveau-né. Cet acte est le premier lien entre le nouveau-né et la Terre nourricière. Au-delà, dans ce film, il est question du choc de deux cultures distinguées par l'espace et le temps où la ville et la campagne sont toutes deux sous le même ciel et sur le même sol. Cependant, la ville submerge la campagne bien que certains habitants de la campagne tentent de résister à cet envahissement.

Le film intitulé « *Rabi* » : est le troisième long métrage du cinéaste réalisé en 1992. Ce film nous plonge dans l'univers d'un village africain, petit village du plateau *moasi* aux pratiques culturelles et coutumières pluriels. « *Rabi* » ici a un double sens. En plus de représenter le titre de l'œuvre filmique, « *Rabi* » incarne le personnage principal. Cet



enfant de cinq ans vit et apprend auprès de ses parents forgerons (qui sont fiers de transmettre à leurs enfants la tradition artisanale dont ils sont les dépositaires, héritage à la fois technologique, culturel et spirituel) toute la substantifique moelle de l'école de la vie. « Rabi » est celui qui devait s'occuper de Pusga, leur vieux voisin veuf. Il se tisse alors un lien très fort entre eux, un lien de grand-père et de petit-fils, mais aussi d'encadreur, d'enseignant et de transmission de la tradition orale. Les enseignements du vieux Pusga, pourtant au soir de sa vie, enrichiront « Rabi » d'ouvertures nouvelles dans un monde différent où le pacte fondamental entre l'Homme et son environnement naturel est encore possible.

## 2. L'hybridité culturelle

Si le concept d'hybridité a été appliqué à plusieurs domaines de recherche, dont la zoologie, la botanique, la médecine, la littérature, il n'en demeure pas moins que l'on peut l'adapter et l'appliquer aussi au cinéma, car tout comme la littérature, le cinéma est un terrain fécond des phénomènes hybrides. Les deux longs métrages de Gaston Kaboré en sont les preuves. Dans le cas de cette réflexion, l'hybridité se comprend comme étant une réalité socioculturelle au cinéma où réalisateurs et acteurs sont confrontés à un conflit tenant sa source dans deux pratiques culturelles différentes qui coexistent : la pratique costumique. Ainsi que l'ont dit V. SANOU / PALM et al. (2025 : p. 215), « Dans la rencontre entre cultures, il s'opère des concessions, des transferts à travers les acteurs et les objets pour aboutir à une forme d'hybridité culturelle. Il s'agit d'un savant mélange de cultures qui permet d'aboutir à un être nouveau ». Par la pratique du costume alors, le processus d'hybridation s'est imposé au cinéma. On pourrait l'appeler *hybridité costumique* en tant qu'englobé de l'hybridité culturelle, l'expression d'un peuple culturellement adapté. Le cinéaste rend compte de cette hybridité dans ses deux longs métrages au moyen du costume.

### 2.1. L'hybridité culturelle dans le film *Rabi*

Le costume n'est pas que traditionnel dans ce film ; il est aussi *tradimoderne*. Aucune des couches de la société dans ce film ne se soumet entièrement au règlement du costume de la société traditionnelle. Le cinéaste nous présente d'ailleurs trois groupes de porteurs de costumes qui sont expressifs de l'hybridité culturelle à travers le costume dans le film.

Il s'agit en premier lieu des personnes du troisième âge qui tentent tant bien que mal de garder leurs habitudes vestimentaires traditionnelles. Le vieux Pusga et la vieille Tusma sont leur représentant. Leur génération a vécu avant et sous la période coloniale et connaît mieux la culture authentique de leur terroir. Ils ont aussi été témoins et acteurs des pratiques vestimentaires conformément aux normes qui les régissaient dans les sociétés traditionnelles. À l'ère de la nouvelle civilisation, de nouvelles pratiques culturelles s'imposent dans une visée d'hétérogénéité. Ils sont appelés à s'adapter. Cependant, cela semble presque impossible, car ils sont déjà ancrés dans leurs habitudes culturelles, ce qu'ils pensent d'ailleurs bon pour eux. Ce groupe d'âge est la représentation d'une classe traditionnelle qui refuse toute compromission culturelle, toute forme d'adaptation. Ils tiennent aux valeurs traditionnelles qu'ils sont tenus de transmettre aux générations montantes même si par moment, ils semblent être eux-mêmes talonnés par les nouvelles normes du vêtement, auxquelles les plus

jeunes veulent de plus en plus obéir. Le costume étant un fait social et culturel, il fait naturellement partie de ces valeurs ancestrales qu'il faille défendre. C'est pourquoi Pusga et Tusma endossent les pagnes tissés de leur terroir. Les mêmes archétypes de costumes qu'ils endossent au long du film rendent compte de l'existence de costumes culturellement africains. L'on pourrait l'appeler « culture A »<sup>2</sup> c'est-à-dire la culture propre à une société telle qu'énoncée par A. DE TORO.

Le second groupe de porteurs de costumes est représenté par Kuilga, père de Rabi, et par Kudpoko, épouse de Kuilga. Leur groupe d'âge est à cheval entre les pratiques traditionnelles et celles modernes. Ils sont visiblement perdus, ne sachant à quel Saint se vouer. Tantôt, ils se vêtent purement de costumes traditionnels, tantôt de costumes tradimodernes, et même souvent endossent des costumes purement modernes. Leur groupe exprime mieux l'hybridité ; ils en sont le prototype parfait dans ce film, car c'est eux qui mêlent les types de costumes et les principes qui les encadrent. Kuilga et sa femme sont d'une génération différente de celle de Pusga. Leur génération a connu la période coloniale, symbole de l'incursion de civilisations étrangères dans leur société. Cette génération est assez proche de celle de Pusga dans sa façon de procéder, mais tend vers une autre qui n'a pas du tout connu la culture A, celle de leur société. Ce qui explique pourquoi Kuilga et sa femme sont dans une hybridité totale et ne semblent pas être à mesure de supporter cette fluctuation culturelle. Ils tentent autant qu'ils le peuvent de s'adapter aux deux pratiques vestimentaires.

Le troisième groupe d'acteurs dans ce film est celui de Rabi lui-même, acteur principal. La génération de Rabi est loin d'avoir connu l'Afrique, à l'image de David DIOP, qui clame sa totale ignorance de son continent dans son poème intitulé *Afrique*, extrait de son recueil de poèmes *Coup de pilon* (1956). Leur génération n'a aucune idée pratique de ce qu'a été leur société, encore moins ses pratiques culturelles, notamment celles vestimentaires. Ils sont un peu plus proches de la génération de Kuilga, mais n'ont pas connu leur culture au même degré que celle-ci. Dans le film, l'on voit l'acteur principal Rabi et ses camarades enfreindre aux bonnes pratiques culturelles de la société moaga<sup>3</sup>. Toutes les règles qui régulent le port du vêtement dans la société traditionnelle sont foulées aux pieds. D'un premier aspect, l'on voit Rabi tantôt torse nu, tantôt torse couvert, et ce dans tous les espaces. Il semble ignorer les normes qui encadrent l'actualisation du costume dans les différents espaces de la société. D'un second aspect, Rabi ne s'est pas assez habillé en costume traditionnel tout au long du film. Il était, juste quelques fois, en culotte faite d'étoffe du *Faso Danfani*.<sup>4</sup> Cela traduit ici un être hybride.

À travers le costume dans ce long métrage, le cinéaste nous présente une société en pleine oscillation dans sa pratique culturelle, notamment vestimentaire. C'est ce que DE TORO a appelé « *déplacement d'une culture A vers une culture B* ». Cependant, dans ce contexte, il s'agit d'un « *déplacement où le processus d'hybridation a lieu indépendamment de ce que souhaitent les acteurs socioculturels* ». C'est la confrontation entre cultures. Et « *Dans le processus de coexistence, il arrive un moment où les cultures se combattent et une*

---

<sup>2</sup> Culture A : c'est la culture d'origine, autochtone, contrairement à Culture B qui est la culture qui vient envahir et provoquer l'hybridité.

<sup>3</sup> Moaga : appellation au singulier de Mosse, peuple majoritaire du Burkina Faso vivant au centre du pays.

<sup>4</sup> Faso danfani : costume traditionnel tissé à base des fibres du coton, spécifique aux peuples du Burkina Faso dont les motifs varient d'un peuple à un autre.



*s'impose au détriment de l'autre* », soutiennent V. SANOU/PALM et al. (2025 : p. 2017). Dans cette confrontation, tout a été imposé d'une manière ou d'une autre aux sociétés concernées.

À la lumière d'une observation, l'on voit que, de la première génération à la troisième en passant par la deuxième, nulle n'a su honorer parfaitement les principes institués pour encadrer le port du costume dans la société. Parmi ces trois générations, aucune n'a su relever le défi en restant fidèle aux pratiques culturelles liées au costume ; même la génération de Pusga n'a pu, elle qui a eu cette chance de vivre un tant soit peu les époques de la pratique du costume traditionnel, avant l'incursion de nouvelles formes de pratiques culturelles exogènes. L'auteur de ce film a choisi de mettre un accent sur cette question d'hybridité manifestée par le costume à travers les types de costumes. Et donc, comme l'a dit A. DE TORO à propos des différences assemblées, pour donner une définition à l'hybridité, le costume, ici, nous donne de constater l'existence d'une différence entre deux pratiques culturelles. Cependant, ces pratiques se reconnaissent et se respectent mutuellement, et elles sont ensemble au point que l'on croirait qu'elles forment une même entité en termes de pratiques vestimentaires. L'on ne sait même plus qu'il y avait une pratique vestimentaire purement moaga, et une pratique culturelle issue d'une autre société. Les styles sont entremêlés et sont aujourd'hui indissociables. C'est de l'hybridité culturelle. Les costumes se sont mêlés. Ces personnages n'étaient plus purement mosse<sup>5</sup> rien qu'en voyant leurs vêtements. Ils étaient plus hybrides à travers leurs costumes. La visée est claire : rendre compte de l'hybridité culturelle et précisément vestimentaire dans les sociétés africaine et burkinabè. Le cinéaste est certes impuissant face à cette réalité, mais il en a fait un devoir de le dire au moyen du costume. Cette hybridité culturelle étant juste l'échantillon de toute l'hybridité dont des peuples entiers sont des victimes passives. Dans les sociétés traditionnelles d'origine africaine, plus personne n'est resté tel après l'arrivée du colon. Chaque société a subi de véritables transformations, parfois de gré, et parfois de force. Cela a d'ailleurs eu un impact significatif sur toutes les activités culturelles.

## 2.2. *L'hybridité culturelle dans le film Zan boko*

En rappel, ce deuxième long métrage présente le choc de deux cultures, distinguées par l'espace et le territoire. C'est la ville et la campagne, toutes deux, sous le même toit. Cependant, la ville submerge la campagne. Partant de cette observation, l'on voit en amont une hybridité qui s'annonce. Deux cultures différentes, distinctes par bien de choses qui seront appelées à cohabiter, à se mêler sur un même territoire. Dans cette cohabitation, l'une des cultures est plus dominatrice : celle qui est exogène, introduite en Afrique à la faveur du colonialisme. Il y aura un déplacement, pour paraphraser A. DE TORO, de la culture africaine (culture A) vers la culture occidentale (culture B). Cependant, l'on fait une remarque très pertinente. Habituellement, l'hybridité culturelle survient quand une culture se déplace d'un espace à un autre. La culture exogène reste faible comparativement à la culture endogène. Dans notre contexte, à contrario, la culture occidentale est celle qui a été importée. Mais lorsqu'il y eut déplacement, c'est celle africaine qui s'est déplacée dans son propre espace vers

---

<sup>5</sup> Mosse : pluriel de Moaga

celle occidentale. Ce déplacement de culture va se remarquer facilement à travers les pratiques vestimentaires aussi. En observant les habitudes vestimentaires des acteurs dans ce film, l'on se rend compte que les pratiques culturelles vestimentaires s'amenuisent face à la forte présence de pratiques exogènes. Cette hybridité a été possible au contact d'autres civilisations. Les acteurs de « *Zan boko* » peuvent aussi être regroupés en trois générations différentes qui expriment, chacune à sa façon, l'hybridité dont elle est victime et en même temps complice.

La première génération est constituée du père de Tinga et de ses pairs. Cette génération est celle qui semble avoir vécu impuissamment le déplacement des pratiques vestimentaires de son terroir vers celles venues d'ailleurs. C'était presque la disparition de ces pratiques à laquelle elle assistait. Pire, elle sera actant dans ce déplacement, car l'ayant cautionné (peut-être inconsciemment). L'on était à l'ère des indépendances africaines. La liberté des États, mais aussi des citoyens était un acquis. Ainsi, chaque citoyen pouvait endosser le costume de son choix. C'est dans ce contexte que s'est accentuée l'hybridité costumique. En effet, l'on voit les acteurs de cette génération endosser des costumes d'origines culturelles différentes. Tantôt, ils sont vêtus comme des Occidentaux, avec des accessoires (lunettes) tantôt à l'arabesque (bonnet et boubou arabe). Mais ils sont très souvent vêtus de tuniques traditionnelles faites de pagnes tissés de leur terroir. Ce qui pourrait signifier qu'ils sont encore attachés aux pratiques costumiques endogènes, même si elles tendent à disparaître. Cette génération a ainsi été victime d'hybridité culturelle à un moment donné de l'histoire.

La seconde génération est composée de Tinga lui-même, de Roger, de Yabré le journaliste, du ministre et de leurs pairs. Cette génération est formée de deux groupes de personnes. Le premier groupe est composé de Tinga et de ses pairs. Ils semblent ne plus savoir ce qu'il y a lieu de faire dans une société où les pratiques vestimentaires disparaissent. Ils ne se détachent pas de leurs pratiques, et cette emprise est renforcée par le contexte socioculturel défavorisant. Ils sont submergés par les pratiques costumiques exogènes prisées par nombre de leur génération. Face à cette réalité, ils ont choisi la résilience ; d'où l'actualisation de costumes hybrides. Leurs chemises et pantalons ne sont pas totalement ceux de leur société traditionnelle. Tantôt tout est exogène sur eux ; et tantôt on revoit des personnages vêtus de pagnes tissés mosse uniquement. Ce premier groupe nous présente un visage hybride qui n'est ni traditionnel, ni importé : l'hybridité.

Le deuxième groupe est constitué de Yabré (Journaliste), du ministre et de Roger. Ce groupe d'acteurs est épris de modernité. Aucun d'entre eux n'est habillé de costumes traditionnels. Ils ont tous actualisé des costumes modernes, lesquels costumes sont en porte-à-faux avec celui traditionnel. Ils semblent avoir franchi le cap de l'hybridité pour être purement modernes. Toutes leurs pratiques vestimentaires sont exogènes. Même Yabré, le journaliste qui tente de défendre la cause des citoyens lésés dans l'attribution des parcelles, est en costume moderne.

L'on voit là, avec cette seconde génération, deux groupes différents de personnes qui, lorsqu'ils sont jumelés, représentent parfaitement une génération qui exprime son hybridité par la pratique costumique. La première classe de cette génération jumelait les différentes formes de pratiques vestimentaires. Mais la seconde classe a fait le choix d'endosser des costumes exogènes. C'est pourquoi l'on voit à la fin du film, les ténors



des deux groupes, chacun dans son costume importé. Le modèle de costume que portait Tinga est d'origine arabe et celui que portait Yabré est occidental. Le déplacement a été effectif et total. Autrement dit, l'hybridité fut effective.

La troisième génération est formée de Tibo et du fils de Roger ainsi que de leur pair. C'est la nouvelle génération. Elle est aussi subdivisée en deux classes sociales. La première est celle de Tibo et la seconde, celle du fils de Roger. La première classe est tout aussi dubitative que celle du père. Elle veut suivre les traces de leurs pères pour pratiquer sur eux les lois du costume en société traditionnelle, mais va carrément échouer et tomber dans l'hybridité. Dans la société traditionnelle, l'enfant ne se couvre pas totalement le buste. Ce n'est qu'un enfant, car beaucoup de choses lui écharpent dans l'apprentissage des codes de responsabilité et vestimentaires. Rien de lui ne peut toucher à la sensibilité de la société. Il y a des principes qui encadrent sa façon de se vêtir. Tibo veut se vêtir comme l'enfant de la société traditionnelle en se conformant aux pratiques vestimentaires qui y sont légiférées. Mais il ne pourra pas maintenir cette volonté en l'état, car la société moderne va s'imposer. Il sera inscrit à l'école du Blanc qui va lui imposer une autre façon d'actualiser sur lui le costume en société. En tout cas, il ne pouvait pas s'y rendre torse nu ou juste avec une culotte. Cette nouvelle culture va donc l'obliger à se conformer aux pratiques vestimentaires modernes. Une transformation intervient et le déplacement de culture se réalise. Les autres fois où l'on voit Tibo après avoir rejoint l'école du Blanc, il est habillé d'une façon différente de celle voulue par la société traditionnelle. D'abord il est en culotte avec une chemise de marque *Lacoste* avec un pied à peine chaussé, jouet en main ; arrêté près du fils de Roger. Ensuite, il est en boubou, prêt à partir pour l'école. La culotte est de sa société, il ne l'a pas abandonnée. La chemise est occidentale, il l'a empruntée. Le boubou qu'il porte est arabe. Tibo actualise ici sur lui trois pratiques vestimentaires différentes. Il n'a donc pas pu résister à l'hybridation. Le processus a été un peu plus progressif comparativement à celui connu par son père et ses pairs. Il est passé des pratiques vestimentaires de sa société à d'autres pratiques importées, sans, à un moment donné, faire un va-et-vient. Le fils de Roger se vêt en moderne. L'héritier de Roger est en chemise de marque *Lacoste*, pantalon repassé et chaussé de crêpe (paire de tennis ou de basket). Ses vêtements prouvent qu'il est d'une autre classe que celle de Tibo. Tout sur lui est occidental comme pour dire qu'il est d'un père qui est de l'élite ayant côtoyé l'homme blanc. Son style vestimentaire est sans mélange. Son choix est clair : suivre les principes du costume en société occidentale.

De cette troisième génération, l'on retient qu'elle est aussi hybride, puisqu'elle a suivi le processus d'hybridation. Le premier groupe de cette génération a voulu être respectueux vis-à-vis des valeurs de costumes ancestrales, mais elle n'a pas pu. Le deuxième fait le choix de se conformer aux pratiques vestimentaires importées.

Le cinéaste Gaston Kaboré crée le costume pour exprimer l'hybridité des sociétés africaines. L'introduction de cultures exogènes a fait des peuples indigènes des hybrides. Dans leur propre espace culturel, tout a été négocié, recodifié et reconstruit, une reconstruction d'un autrui ; cet autrui, qui n'est ni « moi », ni « toi », qu'ils ont copié ; une reconstruction de l'exogène et de l'endogène, du connu et du non connu, de l'hétérogène et de l'homogène.

### 3. L'hybridité dans les pratiques costumiques : une résilience culturelle

La résilience est la capacité à s'adapter à une situation difficile qui dépasse l'entendement humain. C'est une forme de résistance face aux chocs de la vie. Mieux, la résilience est la capacité à accepter les aspects négatifs des situations difficiles et à se focaliser sur les réussites de la vie tout en leur vouant de l'estime. Il s'agit de mettre un accent sur les aspects positifs de la vie. D'ailleurs, il faut accepter les changements qui interviennent en ayant cependant confiance en ses propres capacités. Cette notion de résilience peut être adaptée à notre étude sur le costume dans ces deux longs métrages de Gaston Kaboré. Il s'agit en clair de voir comment, par le costume les personnages de ces films sont résilients et refusent de se laisser noyer totalement dans les nouvelles réalités vestimentaires.

Le costume est un fait de culture, donc un élément de la culture d'une société. À l'image de tant d'autres objets culturels, il a aussi sa part dans la consolidation des acquis culturels d'un peuple, d'une société. Dans ces deux longs métrages, la résilience culturelle par le biais du costume est perceptible à plus d'un niveau. Comme dans la réflexion sur l'hybridité plus haut, nous partirons d'un film, après un autre. Ensuite dans chaque film, nous formerons des groupes de personnages afin de mieux percevoir comment ils distillent la résilience culturelle.

#### 3.1. La résilience culturelle dans le film *Rabi*

Dans ce long métrage, le costume est présenté comme un moyen de résilience face à l'acuité d'autres cultures. Pour mieux présenter la manifestation de cette résilience, le cinéaste organise les porteurs de costumes en trois groupes. Nous avons tout d'abord le groupe des personnes du troisième âge qui montrent leur capacité d'adaptation dans un contexte culturo-vestimentaire délicat. Ils n'ont pas voulu changer leurs habitudes vestimentaires traditionnelles. Pusga et Tusma sont leurs représentants. Ce groupe d'acteurs est constitué de personnes ayant connu la culture authentique africaine avec à l'affiche les pratiques vestimentaires de leur époque. Ils y ont été bercés et y ont grandi. Ils n'avaient pas connu une autre façon de se vêtir que celle de leur société. Plus tard, ils connaîtront la colonisation. Cette incursion d'une nouvelle culture, donc de nouvelles pratiques, va forger des habitudes nouvelles dans leur société. Mais ce groupe ne se laissera pas faire. Ils vont résister à cette nouvelle culture, à ces nouvelles façons de se vêtir. C'est pourquoi le vieux Pusga et la vieille Tusma n'ont jamais figuré dans le film dans une tenue autre que traditionnelle. Ils sont bien conscients de leur incapacité à insuffler les bonnes pratiques vestimentaires qu'eux-mêmes ont connues aux nouvelles générations. Mais ils ne sont pas prêts à embarquer dans une autre culture. S'ils ne peuvent arrêter l'invasion culturelle dont ils sont des témoins oculaires impuissants, ils peuvent néanmoins être des résistants vivants pour servir de modèle ou de symbole. L'objectif étant de garder en vie leur culture vestimentaire. Cela témoigne de leur attachement à leur culture vestimentaire. Mieux, cela indique leur capacité à résister face à l'assaut d'une culture autre. Le cinéaste n'a pas manqué d'exprimer cela à travers la création du costume dans ses films.

Le deuxième groupe dans ce film « *Rabi* » à incarner tant soit peu la résilience vestimentaire est celui de Kuilga, père de *Rabi*, et de Kudpoko, épouse de Kuilga. Ce groupe est hybride, mais résilient. En effet, ils sont une génération différente de celle



précédente pour n'avoir pas connu la culture africaine authentique, celle dans sa profondeur et dans toute sa splendeur. Ils n'ont connu que des bribes de leur culture, car la colonisation faisait déjà son avènement. Cette génération, pour ne pas perdre totalement sa culture, décide de ne pas actualiser sur lui uniquement les pratiques vestimentaires importées. Elle choisit de mêler deux cultures : celles d'ici et d'ailleurs. Cette forme de résilience qui consiste à reconnaître et à accepter les aspects négatifs d'une réalité, mais à se focaliser sur les siennes, est développée en conséquence pour parer à cet envahissement. Ils se vêtent donc selon les règles de deux cultures. Cette résilience donne aux deux générations de survivre, de ne pas disparaître dans un monde en perpétuel changement. Il faut développer des anticorps culturels qui permettent de résister face à l'adversaire et de demeurer comme des modèles vivants pour des générations qui pourraient ne pas connaître les pratiques culturelles de leur société.

### 3.2. *La résilience culturelle dans le film Zan boko*

Le film « Zan boko » est réalisé dans un contexte socioculturel et politique assez particulier au Burkina Faso. En effet, les valeurs culturelles burkinabè étaient en perte de vitesse, laissant ainsi place au modernisme marqué par l'hybridité culturelle des peuples. Les cultures étrangères avaient d'ailleurs pris place. À cela s'ajoute le contexte politique marqué particulièrement par la fin du régime du Conseil national de la Révolution (C.N.R.)<sup>6</sup>. C'est dans ce contexte qu'est réalisé ce long métrage. Loin de là l'idée d'établir un lien de contiguïté entre ce film et ces contextes, mais de prendre en compte les éléments contextuels de l'objet d'étude afin de mieux saisir les significations qui pourraient s'en dégager. Dans ce film, l'adaptation, la résistance, sinon la résilience en vue de ne pas disparaître en tant qu'individu ou de communauté, a été exprimée. Cela a été possible par la création du costume qui permet de saisir un discours en marge du discours principal du film.

Pour mieux saisir l'expression de la résilience dans ce film, nous regroupons les acteurs sociétaux du film par génération afin de voir comment chaque groupe exprime la résilience. La première génération d'acteurs est constituée du père de Tinga et de ses pairs. Leur génération est celle qui semble avoir vécu impuissamment le processus d'hybridation. C'était alors presque la disparition des pratiques culturelles, vestimentaires notamment. Cette génération a connu le déplacement de culture qui a abouti à l'hybridité culturelle. On voit, en effet, des personnes âgées qui sont vêtues en hybride. Par moment, ils sont vêtus comme des Occidentaux avec des accessoires de beauté (lunettes) et encore par moment à l'arabesque (bonnet et boubou arabe). Mais loin d'être un échec pour leur génération, cette hybridité apparaît comme une alternative de survie pour leur culture vestimentaire. Il n'était pas question d'épouser le style vestimentaire d'une autre culture et abandonner la sienne. Cette génération a donc choisi d'être résiliente. Au-delà, le cinéaste exprime ici la nécessité pour chaque société, chaque communauté de s'adapter aux défis qu'elles peinent à relever et à adopter une posture résiliente.

Dans la seconde génération, il y a Tinga et ses pairs. Mais, seul Tinga semble présenter une figure résiliente. En effet, Tinga représente cette frange de la population à être

---

<sup>6</sup> Conseil national de la révolution (C.N.R.) : révolution dirigée par Thomas Sankara de 1983 à 1987.

atteint par le modernisme spontané. La ville et ses corolaires sont en train de surplomber la campagne et ses valeurs. Mais Tinga, en refusant d'abandonner son « Zan boko »<sup>7</sup> à un inconnu et rester dans la ville, présente ainsi une volonté de résilience. Mieux, son style vestimentaire le montre. Bien qu'étant entouré de personnes vêtues d'avec des costumes d'autres cultures, Tinga n'a pas rejeté ses origines vestimentaires du revers de la main. Il est resté dans ses valeurs vestimentaires en actualisant sur lui les pratiques propres à son terroir tout au long du film. Il arrive par moment qu'il ne figure pas en Faso Danfani, mais ces moments sont assez rares. D'ailleurs, ce style lui a valu le surnom de « paysan ». Dans une société infestée ou infiltrée par d'autres pratiques culturelles, il apparaissait comme étant celui qui résistait, s'adaptait pour ne pas que toute une société meure avec ses valeurs. C'est cette forme de résilience que le cinéaste nous laisse voir à travers le costume actualisé sur cet acteur.

### Conclusion

Le cinéaste Gaston Kaboré, en nous présentant les deux générations dans ce film, a cette volonté de dire aux sociétés et communautés africaines qu'il est nécessaire pour chaque groupe social de développer des méthodes qui lui pourraient être utiles aux temps difficiles, car même quand on aura tout perdu, la seule chose qui peut nous rester, ou qui doit nous rester est la culture. Si chaque communauté devait être au rendez-vous mondial de la culture, chacune devait s'y présenter avec la sienne. C'est un discours à configuration panafricaniste que tient le cinéaste au moyen du costume. Connu pour être un objet utilisé pour couvrir la nudité humaine, orner l'environnement humain et protéger l'homme contre les intempéries, le costume, loin de remplir uniquement ces fonctions, se présente comme un outil de communication, comme un langage qui coconstruit le discours filmique. Il n'est pas un élément parafilmique de trop, ou, disons-le, ne reste pas dans la configuration des trois fonctions premières, mais les transcende, en tant que signe sémiotique pour transmettre, émettre, dire ou pour non seulement nier, renier, déconstruire, coconstruire, mais aussi pour confirmer, ou infirmer le discours filmique verbal. Le costume coconstruit le discours filmique et dit parfois ce que les mots ne peuvent pas ouvertement dire. Il se crée un espace de dialogue là où on ne lui en donne pas. Il prend souvent la parole sans qu'on la lui donne. Toujours est-il qu'il parle toujours et fait entendre fortement sa sourde voix dans l'oreille de tous par le visuel. Le costume est un discours social, car il est un élément de discursivité, permettant de saisir le discours filmique à un autre degré de signification. C'est pourquoi dans ces deux longs métrages, on perçoit le costume comme l'expression de l'hybridité des sociétés ; une hybridité vestimentaire, symbolique d'un écorchement des pratiques culturelles africaines. Mais au-delà, cette hybridité est elle-même perçue comme une forme de résilience pour ces sociétés. Elle leur permet une résistance face aux assauts d'autres cultures tout en leur garantissant la survie de leurs pratiques culturelles. De toute évidence, elle évite qu'elles disparaissent. Autant sont les significations tirées de ces deux longs métrages.

---

<sup>7</sup> Zan boko : La terre de ses ancêtres ou encore la terre où son placenta a été inhumé. Lieu auquel on est culturellement et spirituel attaché.



## Références bibliographiques

- APPEL (Karl Otto), 1991, Le problème de l'évidence phénoménologique dans J. Poulain (dir.), Critique de la raison phénoménologique. La transformation pragmatique, Paris, Cerf, pp.37-66.
- BARLET (Olivier), 1996, Les cinémas d'Afrique noire : le regard en question, L'Harmattan.
- BARTHES (Roland), 1957, Histoire et sociologie du Vêtement. In: Annales. Economies, sociétés, civilisations. 12<sup>e</sup> année, N. 3.
- I SEGARRA (Pilar Arnau), 2016, L'hybridité identitaire dans une littérature émergente : l'écriture du « moi » hybride dans l'œuvre autobiographique des écrivains catalans d'origine maghrébine, Babel [En ligne], 33 | 2016, mis en ligne le 01 juillet 2016, consulté le 2 août 2025 à 14h56. URL: <http://journals.openedition.org/babel/4540>; DOI: <https://doi.org/10.4000/babel.4540>
- DELAPORTE (Yves), 1981, Pour une anthropologie du vêtement. Vêtement et sociétés /1, Actes des Journées de rencontre des 2 et 3 mars 1979 éditées par Monique de Fontanès et Yves Delaporte, Muséum national d'histoire naturelle.
- ENGBERINK (Agnès Oude), ARINO (Martine), JULIA (Brigitte), BOURREL (Gérard), 2013, Intérêt d'une approche sémio-pragmatique peircienne pour une méthodologie en recherche qualitative, RECHERCHES QUALITATIVES - Hors-Série - numéro 15, Revue html.
- FONTANILLE (Jacques), 2006, Immanence et pertinence sémiotiques des textes aux pratiques, PUL.
- Lambert (Fernando), 1998, Espace et narration : théorie et pratique. Études littéraires, 30(2).
- MASRI (Céline), 2001, Travestir le réel : fonctions du costume dans le cinéma québécois, Jeu (99) Revue de Théâtre.
- MUCCHIELLI (Alex), 2007, Manuel de sémiotique situationnelle pour l'interprétation des conduites et des communications, paris, Éditions JePublie.
- ODIN (Roger) et PEQUINOT (Julien), 2017, Roger Odin et Julien Péquignot, « De la sémiologie à la sémio-pragmatique, du texte aux espaces mentaux de communication », Communiquer [En ligne], mis en ligne le 30 septembre 2017, consulté le 03 août 2022. URL : <http://journals.openedition.org/communiquer/2296> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/communiquer.2296>
- OUORO (Justin), 2011, Poétique des cinémas d'Afrique noire francophone, PUO.
- OUORO (Toro Justin), 2020, Le cri du cœur d'Idrissa Ouédraogo, un détour d'autofiction", In "Actes du colloque international en hommage au cinéaste burkinabè Idrissa Ouédraogo, L'Homme et ses œuvres, sous la direction de

Justin Toro Ouoro et Valentine Palm / Sanou. Ouagadougou : Edition Céprodif.

PALM/SANOUE (Valentine) et TIAMASSA (Fidèle), 2025, Transfert et coexistence des cultures dans la création artistique : cas de *Kéita ! l'Héritage du griot* et *Soleils* de Dani Kouyaté, PUO.

SOURIAU (Etienne), 1953, « Fonctions filmiques des costumes et décors », in *L'univers filmique : textes et présentation d'Etienne Souriau*. Ernest Flammarion.

TIAMASSA (Fidèle), 2023, Le costume dans *Le Bonnet de Modibo* : entre tradition et modernité, DJIBOUL, Spécial n°10