



ISSN: 2980-2776

DOI: 10.5281/zenodo.18051675



This article is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License.



Sira, une métaphore poétique de la résilience sahélienne face au terrorisme

[Sira, terörizm karşısında Sahel bölgesinin dayanıklılığını anlatan şiirsel bir metafor]

[Sira, a poetic metaphor for Sahelian resilience in the face of terrorism]

Mahamadou Hassane CISSÉ*

Geliş Tarihi/ Received: 23.06.2025 Kabul Tarihi/ Accepted: 02.12.2025 Yayın Tarihi/ Published: 31.12.2025 Makale Türü/ Article Type: Araştırma makalesi/ Research article

Résumé

Le film Sira (2023) raconte l'histoire de Sira, une jeune fille qui assiste, impuissante, au massacre de tous les hommes de sa famille par des terroristes alors qu'ils traversaient le désert pour aller célébrer son mariage. Violée et abandonnée seule dans le désert, Sira trouvera non seulement des forces intérieures nécessaires à sa survie, mais aussi le courage et la rage d'aller combattre ses bourreaux pour enfin libérer sa communauté. L'on assiste à une forme de résilience au visage féminin, une résilience née de la cruauté des hommes sans loi ni foi, puis actualisée dans un environnement infernal. En partant de ce film, cet article examine la poétique de la figure de résilience et les enjeux liés à sa modélisation dans la création cinématographique africaine en général. Pour ce faire, elle se fonde sur une démarche qui emprunte ses outils théoriques à la sémiotique topologique et à la sémiotique des cultures en vue de cerner, d'une part la force de résilience du sujet soumis à une violence inouïe, et d'autre part les enjeux de la cinématographie de cette résilience, à savoir les fonctions catharsis et sociale du cinéma en tant qu'actant dans la lutte contre l'hydre terroriste. Globalement, cette réflexion soulève la question de l'engagement de l'art en Afrique et de la conscience professionnelle des réalisateurs africains appelés à être témoins des réalités de leur époque, osant s'attaquer à tous les sujets, y compris les plus sensibles. C'est ainsi qu'ils feront du cinéma un levier du développement social et économique du continent.

Mots-clés : Axiologie, culture, espace, résilience, sémiotique

Özet

Sira (2023) filmi, düğününü kutlamak için çölü geçen teröristlerin ailesindeki tüm erkekleri katletmesine çaresizce tanık olan genç bir kız olan Sira'nın hikâyesini anlatıyor. Tecavüze uğrayan ve çölde tek başına terk edilen Sira, yalnızca hayatta kalmak için gereken içsel gücü değil, aynı zamanda işkencecileriyle savaşmak ve sonunda toplumunu özgürleştirmek için gereken cesareti ve öfkeyi de bulur. Kadınsı bir yüze sahip, kanunsuz ve inançsız erkeklerin zulmünden doğan ve ardından cehennemsi bir ortamda gerçekleşen bir direnç biçimine tanık oluyoruz. Bu makale, bu filmten yola çıkarak direnç figürünün şiirselliğini ve genel olarak Afrika sinematografik yaratımında modellenmesiyle ilgili sorunları inceliyor. Bunu yapmak için bir yandan eşi benzeri görülmemiş bir şiddete maruz kalan öznenin direncinin gücünü, diğer yandan da bu direncin sinematize edilmesinin zorluklarını, yani terörist hidraya karşı mücadelede bir aktör olarak sinemanın arındırıcı ve toplumsal işlevlerini belirlemek amacıyla, teorik araçlarını topolojik göstergebilim ve kültür göstergebiliminden ödünç alan bir yaklaşıma dayanmaktadır. Genel olarak, bu düşünce, Afrika'daki sanatın bağlılığı ve zamanlarının gerçeklerine tanıklık etmek, en hassas

*Corresponding Author: Mahamadou Hassane CISSÉ, Université Nazi BONI, Department, Burkina Faso, mohamedcis3@gmail.com, <https://orcid.org/0009-0001-1488-9686>.

olanlar da dahil olmak üzere tüm konuları ele almaya cesaret etmekle görevli Afrikalı yönetmenlerin mesleki bilinci sorusunu gündeme getirmektedir. Böylece sinemayı kıtanın sosyal ve ekonomik kalkınması için bir kaldıraç haline getireceklerdir.

Anahtar Kelimeler : Aksiyoloji, kültür, mekan, dayanıklılık, göstergebilim

Abstract

The film *Sira* (2023) tells the story of Sira, a young girl who helplessly witnesses the massacre of all the men in her family by terrorists as they crossed the desert to celebrate her wedding. Raped and abandoned alone in the desert, Sira finds not only the inner strength necessary for her survival, but also the courage and rage to fight her tormentors and finally free her community. We witness a form of resilience with a feminine face, a resilience born from the cruelty of men without law or faith, then actualized in a hellish environment. Starting from this film, this article examines the poetics of the figure of resilience and the issues related to its modeling in African cinematographic creation in general. To do this, it is based on an approach that borrows its theoretical tools from topological semiotics and the semiotics of cultures in order to identify, on the one hand, the strength of resilience of the subject subjected to unprecedented violence, and on the other hand, the challenges of the cinematization of this resilience, namely the cathartic and social functions of cinema as an actor in the fight against the terrorist hydra. Overall, this reflection raises the question of the commitment of art in Africa and the professional conscience of African directors called upon to bear witness to the realities of their time, daring to tackle all subjects, including the most sensitive. This is how they will make cinema a lever for the social and economic development of the continent.

Keywords: Axiology, culture, space, resilience, semiotics

1. Introduction

Les productions cinématographiques africaines des années 2000 sont profondément marquées par les réalités du monde contemporain. Focalisées sur le présent, elles explorent les profondeurs de l'homme en vue de révéler ses capacités de résilience. On y voit une volonté manifeste d'appréhender le réel (Barlet, 2012), de réfracter les crises qui le travestissent au quotidien. Aussi, la critique cinématographique pour être efficiente, elle devra se doter des outils à même de rendre compte des remous sociaux figurés dans l'espace filmique et des forces de résilience prêtées à certains personnages principaux. Envisager l'espace social dans le film revient à songer à sa dimension immatérielle, symbolique et politique en ce sens l'espace se définit comme « une forme signifiante et active qui signifie potentiellement tout autre chose que l'espace lui-même » (Greimas, 1976a). Au cœur de cet espace, se tient le personnage, « le topos le plus connu » (Hamon, 1972, p. 86), pris en charge et actualisé par le médium cinématographique pour ainsi répondre à une certaine poétique.

La présente réflexion aborde justement l'épineuse question du terrorisme, devenue aujourd'hui un phénomène transnational qui éprouve les peuples du Sahel déjà meurtris par l'adversité de la nature. De façon précise, elle vise à cerner la résilience des principaux personnages filmiques, c'est-à-dire leur capacité à affronter et à surmonter des épreuves et des situations traumatisantes dans l'espace filmique. L'on pourrait s'interroger sur la poétique de la figure de résilience et les enjeux liés au recours à ce personnage résilient dans la création cinématographique africaine en général. D'où la problématique de cette réflexion qui entend exposer les stratégies de mise en discours d'une part et qui voudra examiner les enjeux idéologiques et la fonction cathartique de ces récits de résilience d'autre part.

Pour ce faire, le film *Sira* (2023) de Apolline Traoré fera l'objet d'une analyse fondée sur une démarche qui emprunte ses outils théoriques à la sémiotique topologique et à la sémiotique des cultures. La sémiotique topologique, elle, offre l'avantage de désigner tout à la fois « la description, la production et l'interprétation des langages spatiaux » (Greimas, 1976a, p. 131). Cette réflexion s'inscrit également dans le sillage de la sémiotique des cultures du fait que l'espace diégétique est animé par des personnages attachés à des valeurs, une sorte de « *formes de vie* », qui justifient ou expliquent leurs attitudes, qui dictent leurs comportements, comme un programme algorithmique préalablement établi. Après avoir décliné le cadre théorique de cette étude, nous nous intéresserons aux stratégies de création et de mise en discours du sujet résilient et aux enjeux idéologiques y affaissant.

2. Présentation du corpus et Cadre théorique

2.1. Le synopsis du film *Sira*

Sira, une jeune fille de la communauté peulh, traverse le désert avec les siens afin de se rendre dans le village de Jean-Sidi son fiancé, un agriculteur chrétien qui les y attendait. Pendant qu'ils avaient observé une halte afin de permettre aux enfants et aux femmes de se reposer, un groupe de terroristes s'en prend à leur convoi : tous les hommes ont été massacrés, et Sira kidnappée par Yéré, le chef des terroristes, qu'elle n'avait pas manqué d'humilier malgré son impuissance face à cette barbarie. Elle sera

rouée de coups, violée et abandonnée, seule dans le désert. Après une longue marche, elle finit par trouver refuge dans une grotte. Résiliente, elle trouvera la force de survie avec une grossesse qui sera avérée. Dans ces conditions difficiles, elle découvre le camp de ses bourreaux dont elle se mettra à piller les vivres et à espionner les activités. Elle organisera l'évasion des jeunes filles détenues comme esclaves sexuels par ces terroristes puis, elle parviendra à déjouer leurs plans en participant ainsi de façon active au démentiellement de ce réseau. Sira rencontre enfin son fiancé qui était aussi parti à sa recherche depuis le début de cette mésaventure.

2.2. Cadre théorique et objectivation du concept de « résilience »

L'espace est omniprésent dans toutes les formes du récit à telle enseigne qu'on lui reconnaisse une fonction narrative dont l'importance varie d'une œuvre à une autre. « Dans certains cas, l'espace peut constituer la forme narrative dominante ou grandement caractéristique d'un récit » (Lambert, 1998, p. 115) comme c'est déjà le cas dans le cadre du langage cinématographique qui est par essence un langage spatial. En effet, « l'image mouvante est avant tout, organisation d'un espace bi-dimensionnel. Sans espace, point de cinéma » (Gardies, 1993, p. 69). Cet espace prend en charge les paysages et les décors, les personnages et tous les éléments nécessaires à la reconstitution de l'espace dramatique. « La représentation de l'espace diégétique n'est [cependant] (...) pas une affaire de "captation" de l'espace physique réel, mais une affaire de sens : il s'agit non de "représenter", mais de "signifier" l'espace de référence » (Gardies, 1993, p. 73). Ce qui convainc que l'espace n'est jamais convoqué pour lui-même dans le récit filmique, encore moins de façon fortuite. Dans la même logique, Joseph Courtés (1991, p. 231) explique qu'en tant que donnée figurative, l'espace appelle toujours une interprétation thématique et/ou axiologique. Puis, suivant la perspective lotmanienne (1999), « on peut parler de multiples espaces textuels et culturels qui appartiennent à la sémiosphère, tels que : l'espace abstrait, l'espace réel, l'espace mythique et l'espace fantastique, géographique (...) A chaque culture son propre espace qui peut être imaginaire, réel, virtuel, abstrait ou possible » (Guerrouf, 2023, p. 1291). Dans le cadre du film *Sira* (2023), objet de notre analyse, il est globalement question d'un espace lugubre, un espace constamment actif qui manipule les sujets en les soumettant à des épreuves et à des chocs traumatiques.

Les sujets présentés dans cet environnement font très souvent preuve d'une grande résilience à même de leur permettre de répondre à des préoccupations diverses. « La résilience est la capacité d'une personne ou d'un groupe à se développer bien, à continuer à se projeter dans l'avenir, en présence d'événements déstabilisants, de conditions de vie difficiles, de traumatismes parfois sévères » (Manciaux, 2001, p. 321). Mais au-delà de cette réaction psychologique des sujets, du point de vue sémiotique, la résilience s'érige en une construction de sens, en un ensemble de configurations signifiantes relatives aux attitudes, aux comportements et aux actions des sujets (individuels et/ou collectifs) qui résistent, reconfigurent leurs pratiques, en somme ils « re-signifient » leur existence après une crise, établissent un nouveau rapport au monde extérieur. Sous ce rapport, la résilience se présente comme un parcours génératif de signification organisé autour du sujet confronté à des menaces extrêmes (attentat, violence armée, viol, massacre, déplacement). La performance visée dans ce cas de figure présuppose une compétence préalablement acquise, comme le stipule Joseph Courtés. « Ainsi, dit-il, les *modalités réalisantes* de l'/être/ et du /faire/ (dont nous avons signalé qu'elles correspondent à la performance) présupposent les *modalités actualisantes* (le /savoir-faire/ et le /pouvoir-faire/), et celles-ci, à leur tour, présupposent les *modalités virtualisantes* (le /vouloir-faire/ et le /devoir-faire/ ; tel est le sens des flèches dans [le tableau ci-dessous proposé] » (Courtés, 1991, p. 21).

| compétence | | performance |
|--|---|---|
| modalités virtualisantes | modalités actualisantes | modalités réalisantes |
| <div> <div>/vouloir faire/</div> <div>/devoir faire/</div> <div>(Instauration du sujet)</div> </div> | <div> <div>/savoir faire/</div> <div>/pouvoir faire/</div> <div>(Qualification du sujet)</div> </div> | <div> <div>/être/</div> <div>/faire/</div> <div>(Réalisation du sujet)</div> </div> |

Schéma 1: Tableau proposé par Joseph Courtés (1991, p. 121)

Cette compétence acquise à la suite d'une manipulation des facteurs exogènes indique clairement l'existence d'une interaction entre le sujet et son environnement physique, social et culturel. D'ailleurs, le récit filmique est organisé autour de lui et par rapport à lui, puis « espace et temps, [...] n'ont de sens, en effet, que par rapport aux acteurs concernés dont ils sont seulement les coordonnés » (Courtés, 1991, p. 284). Dans le cadre de cette réflexion, l'accent est mis sur la figure de résilience qui a un visage d'abord individuel et précisément féminin, puis elle a une dimension communautaire (communauté peulh ici). Cette

figure appartient à la catégorie de personnages-référentiels, et précisément à celle des personnages historiques, allégoriques (mythologiques), ou sociaux, etc. (Hamon, 1972). Or, pour parler de résilience, les réalisateurs auront besoin de recourir à la figuration d'un espace potentiellement négatif, fait de violence et ou d'horreur auxquels seront exposés les sujets appelés à incarner la forme de résilience correspondante. Cette violence peut être montrée ou évoquée par endroit selon les codes culturels exploités. Fort de cette itération de la résilience (voir niveaux et codes divers dans le film), il est permis de parler de processus de « métaphorisation » de la résilience qui reste une idée abstraite. Plus précisément, il s'agit d'une métaphore filée, du fait qu'elle structure tout le récit filmique, elle se réfère à la même idée du départ et qu'elle déploie et complexifie par la suite. Dans le film, l'on assiste à une certaine cohérence poétique et symbolique aussi bien dans l'espace que dans le temps. En effet, « la métaphore filée est une construction cohérente au long de laquelle une image sert de thème conducteur, développé de façon prévue et imprévue » (Suhamy, 1981, p. 43).

Il convient également de définir le concept de « sémiotique de la culture ou des cultures » afin de cerner son apport dans l'analyse de l'objet « culture » objectivé dans l'analyse de ce film. A ce propos, Guerrouf Ghazali précise :

Par sémiotique de la culture ou des cultures, nous entendons l'étude des systèmes culturels en tant que fonctions, signes, icônes et symboles linguistiques et visuels, afin de construire le vrai sens, le sens culturel au sein de la société en l'occurrence, et d'en déceler les connotations symboliques, anthropologique, philosophique et éthique. D'une part, cette sémiotique ne se limite pas à une culture particulière, mais va au-delà, à des cultures universelles en tant que systèmes différents convergents ou divergents. D'autre part, la sémiotique de la culture s'intéresse aux particularités de chaque culture au sein du système sémiotique universel. Elle s'intéresse également aux mondes et aux pôles culturels dans la binarité du centre et de la périphérie ainsi qu'au dialogue dans son rapport au conflit culturel (Guerrouf, 2023, p. 1282).

À propos de la démarche, l'analyse consistera à partir des deux dimensions, à savoir le signifiant spatial et le signifié culturel, en les mettant en corrélation afin de parvenir à construire le sens des objets topologiques. Pour ce qui est de ce signifié, il faudra tenir compte du fait que les cinémas africains en général, « dans un souci de monstration, [entreprennent] en fait une véritable quête de l'espace référentiel, expression qu'il faut entendre, ici, comme le désir obstiné de faire référence à un espace réel ou postulé » (Gardies, 1989, p. 15). Le langage spatial que l'on s'évertue à déchiffrer ici est à considérer comme « un langage par lequel une société se signifie à elle-même. Pour ce faire, elle opère d'abord par exclusion, en s'opposant spatialement à ce qui n'est pas elle. [...] L'organisation sociale du village [et Lévi-Strauss l'a bien montré], se trouve ainsi signifiée spatialement » (Greimas, 1976a, p. 131). Dès lors, la sémiotique topologique (Greimas, 1976a) permettra de s'interroger sur « le comment l'espace filmique organise le sens » dans le film *Sira*, au point d'en faire un véritable actant. L'on assiste alors à une forme de spatialisation de l'action qui s'ouvre principalement sur trois espaces significatifs. En effet, selon A. J. Greimas,

Si l'on s'en tient à la définition du récit comme une transformation logique située entre deux états narratifs stables, on peut considérer, comme *espace topique*, le lieu où se trouve manifestée syntaxiquement la transformation en question et, comme *espaces hétérotopiques*, les lieux qui l'englobent, en le précédant et/ou en le suivant. (...) Une sous-articulation de l'espace topique paraît, d'autre part, souvent nécessaire : en délimitant avec précision un *espace utopique*, le lieu fondamental où le faire de l'homme peut triompher de la permanence de l'être, le descripteur se ménage la possibilité de distinguer des *espaces paratopiques*, emplacement des épreuves préparatoires ou qualifiantes, sortes de lieux médiateurs entre les pôles de la catégorisation spatiale... » (Greimas, 1976b, pp. 99-100).

Le tableau ci-dessous rend compte de cette réalité en mettant en évidence les isotopies (figuratives ou visuelles) qui accompagnent chaque espace déterminé :

| ESPACE HÉTÉROTOPIQUE | ESPACE TOPIQUE | | ESPACE HÉTÉROTOPIQUE |
|--|--|--|--|
| I [Communauté] - Vie communautaire et ses valeurs sociales ; - conjonction territoriale et symbolique de la culture. | II ESPACE PARATOPIQUE [Désert] - figures du chaos ; - épreuves initiatiques (ou qualifiantes) ; - dépossession et ouverture. | III ESPACE UTOPIQUE [Camp terroriste] - coercition / châtiments / tyrannie, douleurs ; - privation de liberté, silence ; - rupture avec la communauté. | IV [Communauté] - Repossession de l'espace social (culture, dignité, vie) ; - Reterritorialisation symbolique. |
| Etat initial | Performance (épreuves, principale et qualifiante) | | Etat final (terminal) |

Schéma 2 : Modèle greimassien - Greimas, A. J. (1976b)

Il est donc désormais permis de considérer cet espace, dans sa globalité, comme un espace socialisé, parce que sémiotisé et, donc porteurs de signes permettant de le décrypter. Cela se fera en tenant compte des isotopies significatives qui affectent ou accompagnent chaque espace ainsi délimité : Pour Béatrice Turpin, cet espace est fortement humanisé, et de ce point de vue, il se veut « [le] lieu d'échanges et de fabrication de sens. Étudier la sémiotisation de l'espace, c'est étudier comment celui-ci devient signifiant, montrer que le discours sur l'espace est avant tout un discours social, car l'espace lui-même est constitué socialement » (2012, p. 4). Il devient par moment plus difficile de cerner le signifié exact de cet espace organisé en système signifiant, notamment lorsqu'il emprunte la structure d'une métaphore spatiale qui à son tour désigne des transferts par analogie. L'on parvient à contourner cette difficulté en partant du fait que, « pour qu'une culture ait prise sur la vie, elle doit concevoir une représentation fondamentale du monde, un modèle spatial de l'univers. La modélisation spatiale reconstruit la forme spatiale du monde réel. Mais les images spatiales peuvent être utilisées d'une autre manière » (Lotman, 1999, p. 53). Somme toute, cette notion de résilience a été topicalisée à travers une tension ouverte à l'intérieur de l'espace topique, notamment entre l'espace paratopique, matérialisé par le désert (*espace ouvert, espoir*) et l'espace utopique, symbolisé par le camp terroriste (*espace fermé, lugubre*). Cela se traduit sémiotiquement à travers l'opposition, */liberté en devenir/* vs */tyrannie instituée/* qui présente la résilience comme reconquête de son espace *social et culturel déstructuré* par l'action des terroristes.

Enfin, l'interprétation d'obédience herméneutique, telle que prônée par Gilles Deleuze pourrait compléter cette démarche, notamment en ce qu'elle prévoit la prise en compte des éléments extratextuels dans l'analyse des plans et syntagmes (unités de sens filmiques) mais aussi, par ce qu'elle appelle à mettre en relations les informations ou le sens (dé)livré par l'analyse, suivant les axes syntagmatique et paradigmatique. Il précise cette démarche, lorsqu'il écrit :

...On trouvera dans le cinéma des traits de langage qui s'appliquent nécessairement aux énoncés, comme règles d'usage, dans la langue leurs et hors d'elle : le syntagme (conjonction d'unités relatives présentes) et le paradigme (disjonction des unités présentes avec des unités comparables absentes). (...) La narration n'est qu'une conséquence des images apparentes elles-mêmes et de leurs combinaisons directes, jamais une donnée. La narration dite classique découle directement de la composition organique des images-mouvement (montage), ou de leur spécification en *images-perception, images-affection, images-action*, suivant les lois d'un schéma sensori-moteur (...). Jamais la narration n'est une donnée apparente des images, ou l'effet d'une structure qui les sous-tend ; c'est une conséquence des images apparentes elles-mêmes, des images sensibles en elles-mêmes, telles qu'elles se définissent d'abord pour elles-mêmes (Deleuze, 1985, pp. 39-40).

3. La violence, instrument d'évaluation de la résilience

Avant de parler de résilience d'un sujet, il est nécessaire de songer à établir les facteurs traumatisants exogènes auxquels il sera clairement confronté. Cela permet d'évaluer de façon plus objective le degré de résilience observé à travers l'interaction entre ce sujet et son environnement physique, social et culturel, source d'événements négatifs et déstabilisants. Aussi, le film *Sira* (2023), mobilise-t-il deux catégories d'images de violence, à savoir des images montrant la violence directement (images violentes), et des images laissant supposer ou imaginer une violence, mais ne la contenant pas (images de violence), le tout à travers un univers chaotique imposé par des hommes armés sans loi, sans foi. « La première catégorie implique une visibilité frontale de la violence, ou de ses effets sur le corps, par exemple des images d'éborgements ou de cadavres. La seconde catégorie est plus large, et contient des images où la violence est hors-cadre, suggérée, ou bien visible mais à distance » (Jost cité par Taïeb, 2015, p. 2). Cette violence se répand progressivement, et passe d'un univers jadis idyllique vers un univers chaotique. En effet, après plusieurs heures de marche dans le désert, la caravane des Sira décide de faire escale afin de permettre aux femmes de se reposer. Cet espace sauvage (le désert) subit immédiatement une sémiotisation du fait qu'il est érigé en campement de fortune avec des tentes de nomades, aux couleurs blanches. L'espace se revêt ainsi d'une dimension socio-culturelle perceptible par son mode d'occupation qui instaure un cadre réservé aux femmes et un autre occupé par les hommes. Puis, à cela s'ajoute un lieu commun, l'espace de la prière qui reproduit ce schéma binaire, avec les hommes aux premières lignes et les femmes en arrière-plan. La beauté de la nature est donc accentuée par ces couleurs bigarrées des habits des hommes et les femmes (bleu, blanc, noire, multicolore) qui contrastent avec les couleurs du sable du désert et celle du pelage des dromadaires qui tirent tantôt vers le brun chaud, tantôt vers l'ocre, tantôt vers le rouge délavé se confondant au jaune. En rappel, la caméra ici traduit l'espoir de cette famille fuyant son village persécuté par les terroristes pour trouver refuge dans le village de Jean-Sidi, le fiancé de Sira.

Cette euphorie ne sera que de courte durée, lorsqu'un groupe de terroristes a fait irruption au campement surprenant ainsi la caravane : tous les hommes ont été massacrés. L'immolation d'un mouton par le père de Sira, quelques heures avant cette barbarie, sonne comme une métaphore visuelle annonciatrice du sort qui leur était réservé. Tous les hommes de la tribu ont été abattus, pour la plupart à bout portant ou dans le dos, pour les fuyards. Le crépitement des armes à feu supplante le silence du désert, et les cris de détresse des femmes renforcent la désolation inhérente à la vue des corps qui infestent le drap brun du désert. L'on assiste à la première configuration de la violence faite d'une véritable boucherie humaine, œuvre des terroristes, avec la complicité avérée de Moustapha, l'ami du père de Sira, un fervent défenseur de la charia.

Sira a survécu à ce massacre extrêmement traumatisant, puis grâce à sa force de caractère, elle affrontera les conséquences et bien d'autres défis. En effet, elle a été kidnappée par Yéré, le chef des terroristes pour l'avoir insulté et humilié malgré son impuissance face à cette barbarie. Elle sera violée et abandonnée dans le désert où elle finit par trouver refuge dans une grotte avant de découvrir à proximité de là, le camp des terroristes, dirigé par Yéré et Moustapha. De la violence sémiotisée par l'espace, l'on passe à la violence exprimée à travers l'espace du corps et à travers la psychologie des personnages. La violence constamment entretenue dans ce film va *en crescendo* dans les différents espaces, l'espace diégétique du film et l'espace corporel des victimes. Suzanne Ferrières-Pestureau confirme ce rapport /art/ et /violence/ « pour [non seulement] capter la force de cette violence en la mettant au service de la création mais aussi pour la figurer dans une œuvre partageable avec celui qui la regarde. La violence en effet, si elle n'est pas représentable en tant que telle, s'accomplit toujours dans une image dont celle du corps souffrant est un des paradigmes » (2012, p. 17). Le corps sert donc d'"*espace dramatique*" subissant la violence des bourreaux, traduisant la douleur physique la souffrance morale des victimes du terrorisme. Le corps fait alors figure de véritable laboratoire des atrocités. Sira par exemple recevra de violents coups assenés par son agresseur qui va ensuite la kidnapper, la violer puis l'abandonner seule en plein désert. Pour ses bourreaux sa mort est ainsi programmée. Par la suite, elle se remettra mais ne tardera pas d'être choquée en découvrant que le camp des terroristes qui l'ont endeuillée et misérabilisée était dirigé par Yéré, son violeur et par Moustapha, l'ami de son père. Globalement, la vie de Sira a basculé entre son rêve de future épouse et la réalité que lui impose les terroristes. Ces hommes sans foi ni loi banalisent la vie humaine, réduisant l'humain à un objet banale, à un simple moyen pour atteindre des objectifs matériels, pour régner en maître absolu dans la terreur. On assiste alors à une certaine déshumanisation des bourreaux désormais aptes à procéder à la réification de leurs victimes, parce que ce terrorisme dont le fonctionnement rappelle à plusieurs égards celui du capitalisme, procède à « la personnification des choses et [à] la réification des personnes » (Marx, repris par Naït Ahmed & Loslier-Simon, 2023). L'espace filmique prend ainsi en charge le climat dysphorique qui permet d'évaluer la psychologie de Sira, chagrinée par une série d'événements négatifs, mais suffisamment forte pour survivre et songer à se venger. Trouvera-t-elle suffisamment de forces endogènes et exogènes pour affronter sa réalité et changer son destin ? En d'autres termes, sera-t-elle capable de faire preuve suffisante de résilience ?

4. Sira, un actant collectif profondément résilient

Le médium cinématographique ne se contente pas d'évoquer la résilience du sujet filmique mais de la présenter à travers des actions, des actes et attitudes du sujet résilient face à l'austérité de son environnement physique et socio-culturel. Aussi, le fait pour Sira d'avoir assisté, impuissante, au massacre de tous les hommes de sa communauté est inéluctablement traumatisant, mais loin de plonger dans la résignation, cela va plutôt la contraindre à agir d'abord pour survivre, ensuite pour panser sa douleur morale, c'est-à-dire pour se venger et libérer son peuple du joug des terroristes. Loin de céder au fatalisme, elle a d'abord suffisamment pleuré, elle a ensuite fait son deuil, elle s'est enfin administrée une forte thérapie fondée sur la sublimation de sa douleur en force interne et en une capacité d'adaptation. Elle a fait preuve de résilience en affrontant la solitude, la faim et la soif, la peur et l'obscurité de la nuit, le silence et les souvenirs douloureux. En effet, dans la présente réflexion, la résilience est considérée dans sa dimension psychologique telle que perçue par Boris Cyrulnik qui parle d'un individu affecté par des événements malheureux et traumatisants et qui se donne (ou qui trouve) des moyens et des forces nécessaires à la reprise positive de la vie. En effet, pour Boris Cyrulnik, la notion de résilience est intimement liée à celle de traumatisme (ou trauma). « On ne peut parler de résilience, précise-t-il, que s'il y a eu un traumatisme suivi de la reprise d'un type de développement, une déchirure raccommodée. (...) Le blessé de l'âme pourra reprendre un développement, dorénavant infléchi par l'effraction dans sa personnalité antérieure » (Cyrulnik, 2003, p. 19). Selon Koffi J. M., et Gonnet G. (2013), un sujet résilient peut se reconnaître à travers les indices suivants :

La personne actrice de résilience (le/la résilient-e), est dans une situation de vulnérabilité relative, à partir de laquelle elle déploie toute son énergie et son intelligence pour rebondir et se reconstruire individuellement et socialement suite à un traumatisme. Le traumatisme peut prendre différentes formes : guerre, maltraitance, abandon, abus sexuels, catastrophe, maladie grave, stress, deuil d'un parent ; mais aussi au niveau communautaire, on peut citer l'ostracisme, l'exclusion sociale, le racisme, sans oublier l'impact des politiques publiques sur certaines couches de la population, en général les plus défavorisées. Les effets pervers des politiques publiques peuvent maintenir par exemple des pans entiers de la population en situation permanente de déficit culturel, économique, contraindre à l'exil ou à l'immigration (Koffi & Gonnet, 2013, p. 3).

En rappel, loin d'être un actant individuel Sira est un actant collectif. En effet, « un actant est dit collectif lorsque, à partir d'une collection d'acteurs individuels, il se trouve doté d'une compétence modale commune et/ou d'un faire commun à tous les acteurs qu'il subsume » (Greimas & Courtés, 1993, p. 43). La figure de Sira est forme de métaphore visuelle, et donc la représentation d'une idée, voire une idéologie qui consiste pour les peuples du Sahel d'affronter le terrorisme à travers un don de soi sans limite pour sauver la mère patrie. Sira c'est aussi la figuration de l'expérience collective relative à la résilience des peuples de Sahel habitués à subir les affres de la nature, les carences de tout ordre. Revenant à l'exemple de Sira, l'on peut

rappeler qu'elle a été confrontée à une série d'événements traumatisants, mais elle a su trouver d'abord une force intérieure assimilable à l'instinct de survie grâce à laquelle elle est parvenue à tenir dans une grotte pendant des mois, si l'on se réfère à la prise de conscience de sa grossesse jusqu'à son accouchement. Les facteurs intrinsèques à prendre en compte renvoient d'une part à sa rage de se venger, elle qui a perdu son rêve de femme mariée, et d'autre part à sa capacité d'adaptation. A ce propos, il est plutôt commode de songer aux *modalités virtualisantes* comme le /vouloir-faire/ et le /devoir-faire/ qui paraîtront insuffisantes, voire dérisoires face à l'immensité du défi et à l'adversité, avant d'atteindre la performance escomptée. C'est pourquoi, elle aura besoin du concours de bien d'autres facteurs extrinsèques pour relever ce défi audacieux pour une femme dans un milieu où les tâches sont souvent réparties par genre. Cela est d'autant plus préoccupant que Sira s'est retrouvée seule, dans une grotte et dans des conditions de vie précaires. Aussi, s'est-elle vue obligée de chasser des margouillats pour survivre avant qu'elle ne découvre le camp des terroristes, juste à côté de son refuge. C'est là qu'elle trouvera de l'eau et des provisions avec la complicité des filles qui y sont gardées comme esclaves sexuels, appelées à assouvir les besoins de ces fous de Dieu. Elle apprendra beaucoup sur l'organisation et le mode opératoire de ses bourreaux, toute chose qui lui permettra de planifier une stratégie à même de fragiliser et de démanteler ce réseau de terroriste qui sévit depuis un certain dans leur région. Mais, c'est surtout l'apport de Karim, ce soldat infiltré dans le camp des terroristes qui sera déterminant et décisif dans la future action à entreprendre avec Sira.

Puis, ce vieux sage, comme ils aimaient à l'appeler, veille désormais sur Sira qu'il a découverte. Il lui apporte régulièrement nourriture et bien d'autres objets et matériels dont elle avait besoin pour ses soins. Il lui apporte arme et munitions, lui apprend à manier l'arme avec dextérité. Cela renforce son moral, quand on sait que sa volonté est de parvenir à se venger et à libérer les siens. Dans ce contexte, il s'agit clairement de *modalités actualisantes*, à savoir le *savoir-faire* et le *pouvoir-faire*. Sira réunit ainsi toutes les *caractéristiques majeures* d'un sujet résilient qui donne l'impression qu'aucun obstacle ne pourra la freiner. Elle a su compter sur la confiance en elle-même et sur ses *capacités intrinsèques*, jusqu'à ce qu'elle reçoive l'aide des filles esclaves du camp et le soutien de Karim, le bon samaritain. Elle est restée optimiste jusqu'à la fin de sa mission, du fait qu'elle mobilisait à la fois des modalités intrinsèques (*le vouloir-faire* et *le savoir-faire*) et des modalités extrinsèques (*le devoir-faire* et *le pouvoir-faire*). Le schéma actanciel ci-dessous permet de visualiser cette interaction des forces actanciennes autour de l'action de Sira.

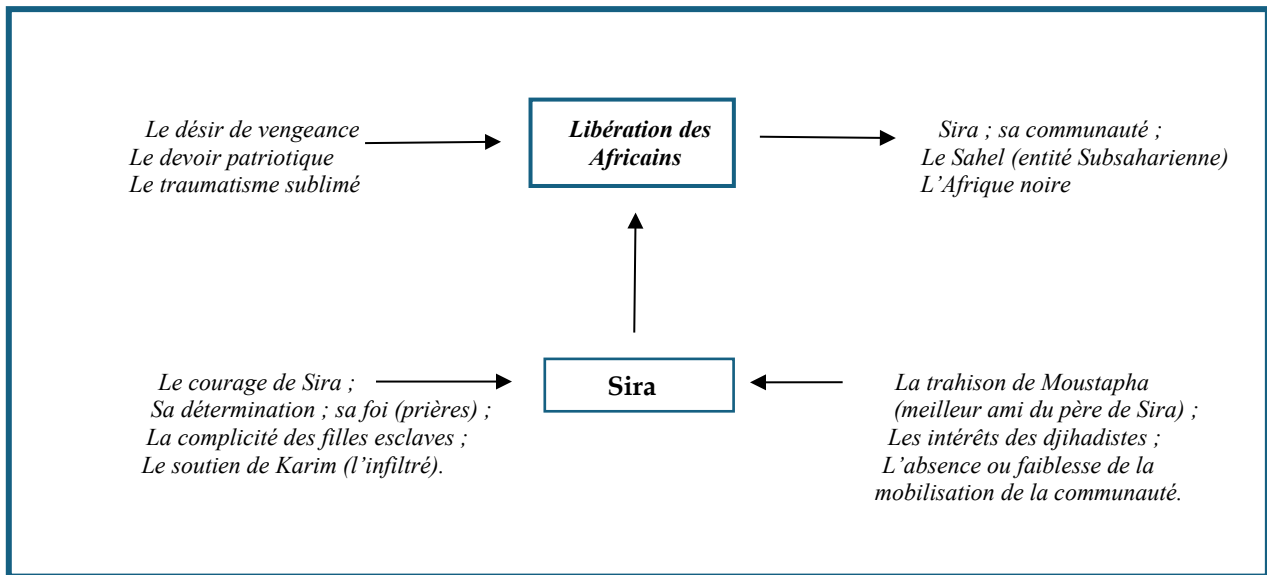


Schéma 3 : Le schéma actanciel du récit filmique (Sira, un sujet collectif)

Sira est un sujet à la fois *boulestique* et *déontique*, en témoigne cette compatibilité entre le /devoir-faire/ et le /vouloir-faire/ qui sont des valeurs qui l'animent. En effet, « une telle typologie de sujets sommés de confronter leurs devoirs et leurs vouloirs relève à la fois d'une sémiotique déontique et d'une sémiotique boulestique, mais elle peut en même temps aider à éclaircir certains aspects de la typologie des cultures et, plus précisément, la description des "attitudes" de l'individu par rapport à la société » (Greimas, 1983, p. 88).

Enfin, une telle analyse exige la prise en compte de deux habituellement, maladroitement confondus, à savoir le code filmique et le code cinématographique. Le second codifie la faculté de reproduire la réalité au moyen d'appareils cinématographiques, tandis que le premier codifie une communication au niveau de règles déterminées de récit. Fort heureusement, explique

Umberto Eco, le premier s'appuie sur le second, de même que le code stylistico-rhétorique s'appuie sur le code linguistique. Il recommande :

Mais il faut distinguer les deux moments de la dénotation cinématographique et de la connotation filmique. La dénotation cinématographique est commune au cinéma et à la télévision, et Pasolini a conseillé d'appeler « audiovisuelles » l'ensemble de ces formes communicatives, même cinématographiques. (...) Dans l'analyse de communication audiovisuelle, nous nous trouvons en face d'un phénomène communicatif complexe qui met en jeu des messages verbaux, des messages sonores et des messages iconiques. Les messages verbaux et sonores, même s'ils s'intègrent profondément pour déterminer la valeur dénotative ou connotative des faits iconiques (et en sont influencés) ne s'en appuient pas moins sur des codes propres et indépendants, faciles à cataloguer dans une autre optique ... (Eco, 1970, p. 41).

En définitive, la force de résilience de ce sujet ne peut supplanter ces mécanismes de résistance mis en évidence par le médium cinématographique pour affronter le phénomène du terrorisme, présentée comme une force actantielle à part entière. En effet, suivant la perspective lotmanienne, la culture peut être considérée comme un texte, « comme une des notions fondamentales en le considérant non pas comme un objet stable ayant des traits constants mais comme une fonction. Tout peut être considéré comme texte... » (Lotman, 2004, pp. 152-153). Ce texte fonctionne comme un système sémiotique qui organise le sens, c'est-à-dire que le lecteur « bute » sur un autre système signifiant qui concourt à préciser le signifié global du film. Sous ce rapport, le terrorisme s'érige en force /anti-culturelle/ qui entre en tension avec la /culture/ en tant que mémoire collective et symbolique. Il s'ouvre alors un conflit sémiotique entre un système culturel structuré (la culture peulh ici) et un anti-système (érigé par le terrorisme) : alors la résilience du sujet se traduit par sa détermination à restaurer le système culturel que l'anti-système tente de supprimer, de déstructurer pour imposer un nouvel ordre. Ainsi, la culture, la mémoire et la dignité humaine portées et défendues par le sujet opérateur ici participent en s'opposant farouchement à la destruction symbolique de ces valeurs par le terrorisme. Des valeurs ou isotopies souterraines à chacun des systèmes permet de dresser le tableau suivant :

| | Terrorisme | Culture |
|--|--|---|
| Codes filmiques + Codes cinématographiques mobilisés | <ul style="list-style-type: none"> - <i>Terrorisme = figure anachronique et entropique;</i> - <i>Vêtements déchirés de Sira = dégradation identitaire imposée à Sira (sujet collectif) ;</i> - <i>Couleurs ocres du désert + contraste lumière /ombre = austérité du milieu face à la vulnérabilité du sujet (Sira, un sujet collectif) ;</i> - <i>Plans serrés sur Sira (refugiée dans sa grotte) = enfermement + traumatisme subis ;</i> - <i>Plans larges (plan général, plan d'ensemble) = survie de Sira + horizon ouvert ou espoir permis. Gros-plan sur les armes brandis par les terroristes = violence et insécurité permanente.</i> | <ul style="list-style-type: none"> - <i>Corps de Sira : figure centrale de résistance</i> - <i>Désert actant majeur : figure ambivalente (épreuves, refuge et survie)</i> - <i>Couleurs bleu-clair du ciel dégagé + lumière du jour = espoir; renaissance</i> - <i>Plans fixes sur Sira = attente, tension, survie ;</i> - <i>Gros plans sur le corps et visage de Sira = cristallisation de la violence et du traumatisme</i> - <i>Silence et médiation = résistante et résilience ;</i> - <i>attachement à la prière : foi, résistance, espoir. Gros-plan sur l'arme portée par Sira = victoire sur la violence, restauration de l'ordre social.</i> |
| Isotopies pertinentes (différentes matières de l'expression explorées) | <ul style="list-style-type: none"> - <i>chaos, entropie, anarchie,</i> - <i>contre-valeurs (inhumanité, extrémisme, narcotrafic, viol, violence) ; langue étrangère ; oubli</i> - <i>rupture.</i> | <ul style="list-style-type: none"> - <i>ordre, règles ou normes sociales ;</i> - <i>valeurs (dignité, pudeur, courage, résilience), langue peulh, symboles, costumes ; mémoire,</i> - <i>continuité.</i> |
| Symbolique du corps de la femme (selon les espaces d'occurrence) | <ul style="list-style-type: none"> - <i>esclave sexuel, objet d'aliénation sociale ;</i> - <i>moyen de déstructuration de la cohésion sociale ;</i> - <i>moyen de dépersonnalisation et de déracinement (oubli ou amnésie).</i> - <i>le corps supplicié (handicape, assujettissement)</i> | <ul style="list-style-type: none"> - <i>médiatrice intercommunautaire,</i> - <i>gardienne de la mémoire (souvenir),</i> - <i>garante de la vie (survie, procréation, transmission).</i> - <i>le corps réhabilité (guérison, renaissance).</i> |
| Idéologie prônée | <ul style="list-style-type: none"> - <i>prôner un nouvel ordre, dans l'altérité ;</i> - <i>créer des dissensions interconfessionnelles, interethniques, politico-religieuses ;</i> - <i>vellétés de séparatisme ou de sécession.</i> | <ul style="list-style-type: none"> - <i>préserver les repères identitaires ;</i> - <i>perpétuer la mémoire collective (continuité) ;</i> - <i>assurer la transmission intergénérationnelle (naissance de l'enfant).</i> |
| Axiologie visée | <ul style="list-style-type: none"> - <i>système ou force anti-culturel(le) ;</i> - <i>déterritorialisation ;</i> - <i>bafouement de la dignité humaine.</i> | <ul style="list-style-type: none"> - <i>résistance culturelle et symbolique ;</i> - <i>reterritorialisation ;</i> - <i>restauration de la dignité humaine.</i> |

Schéma 4 : Tableau synthétique - Isotopies-Axiologie-Idéologie (Dans le film, Sira). [Notre proposition]

5. Les enjeux de la cinématisation de la résilience

A propos des cinémas africains, Justin Ouoro parle de *cinématisation de la parole* pour traduire « la manière dont le cinéma s'approprie la parole traditionnelle, au point d'en faire une de ses marques distinctives en Afrique » (Ouoro, 2011, p. 197). Par analogie on pourrait parler de cinématisation de la résilience dans ce film qui en fait un actant à part entière, une métaphore filée. En effet, le film *Sira* (2023) est l'histoire d'une jeune fille, un sujet résilient donné à voir dans sa capacité à surmonter la déception (elle perd son fiancé), à résister à la solitude (des mois, seule dans une grotte), à l'adversité de la nature (le désert), à la cruauté et à la barbarie du terrorisme (ses parents massacrés, elle a été violée). La représentation de cette violence et de la résilience du sujet n'est pas fortuite. En effet, elle explore la psychologie du spectateur en le mettant, d'une part en confrontation avec sa douleur, sa peur, ses désirs, ses frustrations, etc., refoulés en vue de lui permettre de se purger, de se purifier. On parle alors de la catharsis, considérée comme la « *magie* » du théâtre ou du cinéma. Etymologiquement, ce terme vient du grec *katharsis* qui signifie « purgation ; purification » (Le Grand Robert). D'autre part, elle stimule le spectateur de façon subtile à vouloir et à devoir agir comme l'héroïne à laquelle il s'identifie du fait du pouvoir du cinéma. En effet, comme au théâtre, le spectateur regarde, écoute, et s'identifie par moment aux personnages à l'écran. Mais il lui est rarement permis de manifester activement ce qu'il ressent. C'est pourquoi, explique Serge Tisseron, un spectacle est capable de provoquer le retour brutal d'émotions, de pensées ou d'images jusque-là tenus à l'écart de la conscience (Tisseron, 1996, p. 187). La catharsis au sens freudien du terme s'invite également dans cette analyse. Il s'agit de « ce phénomène de défoulement qui fait qu'un spectateur se libère de sa violence en la voyant opérer sur un écran. Elle joue un rôle de remplacement et lui apporte une sorte de satisfaction. De plus, elle lui permet de retrouver sa sérénité » (Bonneville, 1990, p. 3). Dans tous les cas, au-delà de son pouvoir cathartique, le cinéma passe pour un véritable *sujet manipulateur* capable de se saisir d'un sujet spectateur qu'il instaure comme sujet opérateur à travers des *modalités virtualisantes*, le */vouloir-faire/* et le */devoir-faire/*. Ce sujet bénéficiera aussi d'une qualification du fait des *modalités actualisantes* mobilisées par la suite, à savoir le */savoir-faire/* et le */pouvoir-faire/*.

Sous ce rapport, cette actualisation du phénomène de résilience dans le médium cinématographique confirme la volonté des réalisateurs africains « de contribuer à la cité, à la cohésion sociale, au sens du renforcement des ressorts du lien social » (Koffi & Gonnet, 2013, p. 3). Et c'est bien le cas de la réalisatrice du film *Sira* (2023) qui montre comment construire une culture de résilience chez les peuples du Sahel, aux prises avec le terrorisme, et ce depuis plus d'une décennie maintenant. C'est pourquoi, le choix d'un sujet résilient au visage féminin dans ces sociétés patriarcales n'est pas anodin. Il devient un modèle inspirant, un sujet fortement attrayant pour le spectateur. Les réalisateurs et autres créateurs d'œuvres d'art pourraient alors s'inscrire dans la même veine pour construire des personnages plutôt résilients et pour témoigner leur sens d'engagement en faveur de leur société. *Sira* est donc supposée transmettre aux spectateurs, devenus admirateurs, ses valeurs et ses vertus, sa force mentale et sa capacité à s'adapter, même dans un environnement hostile, pour poursuivre dignement son combat, jusqu'à la victoire. En somme, le sujet communique sa résilience aux autres qui, en voulant l'imiter, développeront des qualités morales similaires pour relever les défis auxquels ils seront confrontés. Il est question d'un */faire transformationnel/* qui fait passer les sujets spectateurs d'un statut de sujet passif à celui du sujet actif. En effet, les récits inspirants, les récits portant sur la résilience renforcent la « *confiance en soi* » des spectateurs. Du même coup, l'on assiste à une déification du réalisateur (concepteur) à qui l'on confie le *devoir d'agir* pour changer la société en racontant des histoires attrayantes et combien inspirantes.

6. Conclusion

La richesse artistique du film *Sira* (2023) sur les plans narratif, visuel, spatial, culturel et symbolique a permis de mener à bien l'analyse d'un concept, abstrait et complexe à la fois, à savoir la question de résilience et de quête/reconquête du sens face l'entropie du terrorisme imposée aux peuples du Sahel. Puis, la combinaison des perspectives greimassienne (sémiotiques visuelle et topologique) lotmanienne (sémiotique des cultures) dans l'analyse des faits cinématographiques et filmiques s'est révélée particulièrement efficace au point d'ériger les images montrées, les bruits et le silence filmés, les espaces et les mouvements captés en de véritables supports figuratifs d'un « combat d'ordre existentiel ». En effet, à l'instar de la situation sécuritaire à travers le monde, le Sahel est aussi confronté à plusieurs phénomènes qui menacent la stabilité et la cohésion des communautés vivant ensemble. Cette situation met à rude épreuve la capacité de résilience des sujets en interaction dans cet espace social et culturel. C'est pourquoi, dans leur volonté de réfracter cette instabilité dans leurs œuvres, les réalisateurs africains procèdent alors à la construction des figures de résilience à même de démontrer à travers leur force psychologique que le malheur, l'adversité et les catastrophes ne sont pas des fatalités, et que derrière ces « tristes » réalités se cache toujours une lueur d'espoir. « [Ils] s'insurgent donc contre toute forme de dictature, soit en l'amplifiant, soit en la tournant en dérision. Ce qui aboutit à un discours globalement empreint de violence. Leurs œuvres représentent un espace en crise en lien avec les réalités sociales et politiques de leur environnement, un espace de la parole empreint de violence et un espace culturel rustique entretenu par la violence des mœurs rétrogrades » (Cissé, 2020, p. 412). La propension à montrer/raconter la violence, la volonté de peindre la douleur physique et la souffrance morale dans le film *Sira* (2023) n'est qu'un détour pour exorciser les angoisses et les difficultés endurées par les sujets qui côtoient et/ou qui subissent cette vie infernale dans la réalité. C'est aussi la

conclusion à laquelle parvient Ouoro Toro Justin dans son article « *Sens et contre-sens dans le film La Nuit de la vérité de Fanta Regina Nacro : approche sémiotique de la culture de la paix en contexte africain* » (2021). En rappel, l'Afrique subsaharienne et précisément les pays du Sahel comme le Burkina Faso, le Mali et le Niger, pour ne citer que ceux-là, sont durement éprouvés par le terrorisme avec son corolaire d'insécurité de tout ordre, plombant davantage les élans de souveraineté auxquels aspirent ces peuples et les stratégies de développement engagées par les autorités politiques. Ces peuples font preuve de résilience remarquable dans leur vie quotidienne.

Références

- Barlet, O. (2012). *Les cinémas d'Afrique des années 2000 : Perspectives critiques*. L'Harmattan.
- Bonneville, L. (1990). La violence et le cinéma. *Séquences*, 145, 3.
- Casetti, F. (2015). *Les théories du cinéma depuis 1945*. Armand Colin.
- Cissé, M. H. (2020). L'expression de la violence dans le discours filmique africain. Dans *Actes du Colloque international « La violence dans les langues, les littératures et les arts du Sahel », 23-25 mai 2019* (Vol. 1, pp. 395-413). Ladipa-PUO.
- Courtés, J. (1991). *Analyse sémiotique du discours : De l'énoncé à l'énonciation*. Hachette.
- Cyrułnik, B. (2003). *Le Murmure des fantômes*. Odile Jacob.
- Deleuze, G. (1985). *L'image-Temps*. Minuit.
- Gardies, A. (1989). *Cinéma d'Afrique noire francophone. L'espace miroir*. L'Harmattan.
- Gardies, A. (1993). *Le récit filmique*. Hachette Livre.
- Greimas, A. J. (1976a). *Sémiotique et sciences sociales*. Seuil.
- Greimas, A. J. (1976b). *Maupassant : La sémiotique du texte. Exercices pratiques*. Seuil.
- Greimas, A. J., & Courtés, J. (1993). *Sémiotique : Dictionnaire raisonné de la théorie du langage* (T. 1). Hachette.
- Guerrouf, G. (2023). De la sémiotique de l'espace à la sémiotique de la culture : Une lecture dans la terminologie de Youri Lotman. *Revue des Sciences Humaines*, 23(1), 1281-1302.
- Hamon, P. (1972). Pour un statut sémiologique du personnage. *Littérature*, 6, 86-110.
- Koffi, J. M., & Gonnet, G. (2013). La question d'une résilience collective. *La Cathode-Eklablog*.
- Lotman, Y. (1999). *La sémiosphère*. Pulim.
- Lotman, Y. (2004). *L'explosion et la culture*. Pulim.
- Manciaux, M. (2001). La résilience : Un regard qui fait vivre. *Études : Revue de culture contemporaine*, 395(10), 321-330.
- Naït Ahmed, S., & Loslier-Simon, M. (2023). Réification. Dans *Dictionnaire du genre en traduction / Dictionary of Gender in Translation / Diccionario del género en traducción*. Consulté le 16 octobre 2025 sur <https://worldgender.cnrs.fr/notices/reification/>
- Ouoro, J. (2011). *Poétique des cinémas d'Afrique noire francophone*. PUO.
- Ouoro, T. J. (2021). Sens et contre-sens dans *La Nuit de la vérité* de Fanta Regina Nacro : Approche sémiotique de la culture de la paix en contexte africain. Dans *Actes du Colloque international « De l'Afrique traditionnelle à la commune humanité, une réflexion plurielle pour un monde de paix » (17-18 novembre 2020)* (pp. 261-287). Université Abdou Moumouni de Niamey / Éditions Gashingo.
- Suhamy, H. (1981). *Les figures de style*. Presses Universitaires de France.
- Traoré, A. (2023). *Sira* [Film]. Les Films Selmon / Araucania Films.