

De la colère à la dignité, une sémiotique des passions dans *La Résistance légendaire de Tiefo Amoro* de Mady Kafando

Bénéwendé Mathias NITIEMA

Maître-assistant, Sémiotique

Centre universitaire de Dori, Université Thomas SANKARA, Burkina Faso

bmathias14@yahoo.fr

ORCID : 0000-0001-5360-2070

Résumé : Publiée en 2012 par L'Harmattan Burkina, *La Résistance légendaire de Tiefo Amoro* de Mady Kafando revient sur le siège de Noumoundara par l'almamy Samory Touré en 1897. Notre lecture part d'une intuition simple : dans cet album, l'histoire avance au rythme des passions. Nous la mettons à l'épreuve à partir de la sémiotique des passions d'A. J. Greimas et J. Fontanille, en particulier du schéma pathémique canonique, et de la sémiologie du langage visuel de F. Saint-Martin. Il en ressort que le récit fait s'affronter deux régimes affectifs. Samory et les chefs de guerre conjurés relèvent de la démesure, faite de colère, de rancune et de soif de vengeance ; la princesse Guimbi Ouattara et Tiefo Amoro relèvent au contraire de la maîtrise de soi. Le dessin en noir et blanc prend en charge ce partage par le jeu des contrastes, le gros plan, l'orientation des lignes et la densité des hachures. Quant à la mort volontaire d'Amoro, approuvée par ses compagnons puis par le vieux narrateur, elle retourne la défaite militaire en victoire morale et fait du boubou du chef un objet de mémoire. La comparaison avec d'autres récits héroïques de la bande dessinée ouest-africaine suggère enfin que cette configuration relève d'une matrice plus large de l'héroïsation.

Mots-clés : bande dessinée burkinabè, sémiotique des passions, langage visuel, résistance, mémoire

Abstract : Published in 2012 by L'Harmattan Burkina, Mady Kafando's *La Résistance légendaire de Tiefo Amoro* revisits the 1897 siege of Noumoundara by Almamy Samory Touré. Our reading starts from a simple intuition: in this album, history moves at the pace of passions. We test it with A. J. Greimas and J. Fontanille's semiotics of passions, especially the canonical pathemic schema, and with F. Saint-Martin's semiology of visual language. The narrative turns out to oppose two affective regimes. Samory and the conspiring war chiefs belong to excess, made of anger, grudge and thirst for revenge; Princess Guimbi Ouattara and Tiefo Amoro, on the contrary, embody self-control. The black-and-white drawing carries this divide through contrast, close-ups, the orientation of lines and the density of hatching. As for Amoro's voluntary death, endorsed by his companions and then by the old narrator, it turns military defeat into moral victory and makes the chief's boubou an object of memory. A comparison with other West African heroic comics finally suggests that this configuration belongs to a broader matrix of heroization.

Keywords: Burkinabè comics, semiotics of passions, visual language, resistance, memory

Introduction

Au sein de la production burkinabè de bande dessinée, le récit historique occupe une place singulière. Elle s'empare d'épisodes que la mémoire collective tient pour fondateurs et les rend accessibles à un public large, souvent jeune. *La Résistance légendaire de Tiefo Amoro* de Mady Kafando, parue en 2012 chez L'Harmattan Burkina, s'inscrit dans cette veine. L'album raconte comment Noumoundara, fief des Tiéfo, a tenu tête en 1897 à l'armée de l'almamy Samory Touré, dont l'expansion dans l'Ouest de l'actuel Burkina Faso est bien connue des historiens (J. Ki-Zerbo, 1972). L'auteur prend toutefois soin de préciser le statut de son récit. Sa note liminaire avertit que « le passage de l'almamy Samory Touré dans la région de Bobo-Dioulasso, l'attaque et le siège de Noumoundara par ce dernier, constituent autant d'évènements authentiques qui ont marqué en 1897 l'histoire de l'Ouest du Burkina Faso actuel. Cependant, ces évènements tels qu'ils sont relatés dans le présent ouvrage, sont le fruit de l'imagination

de l'auteur » (M. Kafando, 2012, p. 3). Le lecteur n'a donc pas affaire à un manuel, mais à une mise en récit qui trie, ordonne et colore la matière historique. L'adjectif « légendaire » du titre le dit à sa manière.

Ce qui nous a frappé à la lecture, c'est la place qu'y tiennent les émotions. On s'emporte, on menace, on rit au mauvais moment, on pleure en silence. Les décisions qui font basculer l'intrigue tiennent moins au calcul qu'à l'humeur des protagonistes. Samory veut raser Noumoundara parce que le refus d'Amoro est, dit-il, « une insulte à [sa] personne » (M. Kafando, 2012, p. 51). Amoro, de son côté, choisit de mourir pour que son adversaire « n'atteigne pas son but » (M. Kafando, 2012, p. 61). Or les recherches consacrées à la bande dessinée africaine se sont surtout attachées à l'histoire du médium, à ses conditions de production et à sa circulation. M. Repetti (2007) a mis en lumière la tension entre ancrage local et ouverture cosmopolite qui traverse la création du continent. C. Cassiau-Haurie (2007) a dressé un premier inventaire des albums qui racontent l'histoire africaine et ses figures de résistance, tandis que C. Cassiau-Haurie et C. Meunier (2023) ont exhumé la production de l'époque coloniale. Ces travaux éclairent le contexte des œuvres ; ils s'arrêtent rarement sur la manière dont un album construit le sens affectif de l'histoire qu'il raconte. C'est cet angle, encore peu exploré pour la bande dessinée burkinabè, que nous voudrions privilégier.

Une question guide donc cette étude : de quelle manière la bande dessinée de Mady Kafando fait-elle d'un épisode de résistance une configuration passionnelle capable de fonder la légende de Tiefo Amoro ? Elle se ramifie en trois interrogations. Quelles passions organisent les parcours des principaux acteurs ? Par quels moyens plastiques le dessin en noir et blanc rend-il ces passions visibles ? Que devient enfin la résistance lorsque le récit la referme sur la mort volontaire du chef et la confie à un témoin ? Nous avançons trois hypothèses qui répondent à ces questions. La première veut que le récit oppose aux passions de la démesure (colère, rancune, vengeance), qui animent les agresseurs, des passions de la mesure (sang-froid, dignité, fierté), qui animent les défenseurs, et que les manipulations de l'intrigue se nouent sur cette opposition. Selon la deuxième, le contraste tonal, le gros plan, la vectorialité et la texture donnent un corps aux émotions et hiérarchisent les forces en présence. La troisième pose que le suicide d'Amoro, approuvé par les siens et par le narrateur, convertit la défaite militaire en victoire morale et fonde une mémoire patrimoniale. Trois objectifs en découlent. Nous voulons décrire, à l'aide du schéma pathémique canonique, les configurations passionnelles des acteurs ; analyser les variables visuelles qui manifestent ces émotions sur la planche ; montrer enfin comment la sanction morale et le dispositif d'énonciation transforment la défaite en victoire mémorielle.

Le cadre théorique et la démarche seront d'abord exposés. Viendra ensuite l'examen des passions qui opposent les acteurs, puis celui de leur traduction plastique. La dernière partie s'intéressera à la manière dont le récit retourne le sens de la défaite.

1. Cadre théorique et méthodologique

Deux outils se complètent dans cette lecture. Le premier vient de la sémiotique des passions et sert à décrire la dimension affective du récit. Le second relève de la sémiologie du langage visuel et permet de comprendre ce que l'image donne à voir et à éprouver. Nous les présentons tour à tour, avant de préciser le corpus et la démarche.

1.1. La sémiotique des passions comme grille de lecture du récit

La sémiotique narrative héritée de Greimas décrit le récit comme une chaîne de transformations opérées par des sujets en quête d'objets de valeur. Son dictionnaire en fixe les grandes notions, notamment la manipulation, qui consiste à faire faire quelque chose à autrui, et la sanction, par laquelle un destinataire évalue l'action accomplie (A. J. Greimas et J. Courtés, 1979). Ce modèle rend bien compte de l'action, beaucoup moins de ce qui la colore.

C'est à cette lacune que s'attaquent A. J. Greimas et J. Fontanille (1991). Leur point de départ tient dans une observation : l'« état » d'un sujet est double, à la fois « état de choses » du monde et « état d'âme » de celui qui le vit. Grâce à la médiation du corps sentant, écrivent-ils, « le monde en tant qu'« état de choses » se trouve rabattu sur l'« état du sujet », c'est-à-dire réintégré dans l'espace intérieur uniforme du sujet » (A. J. Greimas et J. Fontanille, 1991, p. 13). La passion cesse alors d'être un supplément psychologique ; elle devient une dimension de la signification. Les auteurs ajoutent que « les passions ne sont pas des propriétés exclusives des sujets (ou du sujet), mais des propriétés du discours tout entier » (A. J. Greimas et J. Fontanille, 1991, p. 21). Pour qui étudie une bande dessinée, la remarque compte : elle autorise à chercher la passion dans les bulles, certes, mais aussi dans le cadrage, l'enchaînement des cases et le trait lui-même. J. Fontanille (2011) a depuis prolongé cette perspective en faisant du corps propre le lieu où s'ancre la signification, ce qui justifie l'attention que nous porterons à la mise en scène graphique des corps.

L'outil central est le schéma pathémique canonique. Les auteurs le dégagent de l'avarice et le proposent, « à titre d'hypothèse de travail », comme principe d'organisation de « la syntaxe passionnelle discursive en général » (A. J. Greimas et J. Fontanille, 1991, p. 170). Il comprend cinq moments. La constitution « détermine [...], en tête de séquence, l'être du sujet, afin qu'il soit à même d'accueillir la sensibilisation » (A. J. Greimas et J. Fontanille, 1991, p. 170). La disposition installe chez lui une aptitude à éprouver telle passion plutôt que telle autre. Vient alors la sensibilisation, cœur du dispositif, que les auteurs définissent comme « la transformation thymique par excellence, l'opération par laquelle le sujet discursif est transformé en sujet souffrant, sentant, réagissant, ému » (A. J. Greimas et J. Fontanille, 1991, p. 170). L'émotion en est la face visible, faite de manifestations somatiques comme la rougeur, la crispation ou le tremblement (A. J. Greimas et J. Fontanille, 1991, p. 170). La moralisation, enfin, « intervient en fin de séquence et porte sur l'ensemble de la séquence, mais plus particulièrement sur le comportement observable » (A. J. Greimas et J. Fontanille, 1991, p. 170).

Cette dernière étape nous retiendra longtemps. Pour les deux sémioticiens, « tout jugement éthique présuppose, à tort ou à raison, peu importe, que l'acteur ait « fait ses preuves » et qu'il ait montré de quoi il était capable » (A. J. Greimas et J. Fontanille, 1991, p. 171). Le jugement fige alors l'acteur : « Tout se passe comme si, au moment où intervient le jugement éthique, l'acteur était arrêté dans son développement, figé dans la dernière image que le jugement sélectionne pour en faire un rôle éthique » (A. J. Greimas et J. Fontanille, 1991, p. 171). On devine ce qu'une telle idée peut apporter à l'étude d'une légende.

Deux notions complètent la grille. La première est celle de rôle pathémique, défini comme « un segment du parcours actantiel, segment dynamisé par la syntaxe intermodale » (A. J. Greimas et J. Fontanille, 1991, p. 175). Ces rôles figés ont un effet très concret dans les échanges, car ils rendent les sujets prévisibles. Les deux auteurs l'expliquent en ces termes :

Dans les relations sociales ou interindividuelles, la connaissance des taxinomies passionnelles et morales permet à chacun d'anticiper les conduites d'autrui et d'adapter les siennes : le sujet identifié comme « coléreux », « avare », « prodigue » ou « crédule » offre une prise à la manipulation dans la mesure où, la syntaxe de son parcours étant connue à l'avance, stratégies et contre-stratégies peuvent être en grande partie programmées dès le début de l'interaction. (A. J. Greimas et J. Fontanille, 1991, p. 172)

La seconde notion est celle de simulacre. Les auteurs appellent « « simulacres existentiels » ces projections du sujet dans un imaginaire passionnel » (A. J. Greimas et J. Fontanille, 1991, p. 59). Le sujet passionné agit selon l'image qu'il se forme de lui-même, de l'autre et de ce qui les lie ; c'est sur ces images que jouent les manipulateurs.

La colère, l'orgueil et l'honneur, qui traversent tout notre corpus, trouvent aussi des repères dans ces travaux, ainsi que dans l'étude que Greimas a consacrée à la colère (A. J. Greimas, 1983, p. 225-246). Plutôt que de les exposer ici, nous les convoquerons au fil de l'analyse, au contact des planches qui les mettent en jeu.

Ces instruments décrivent le versant affectif du récit. Il faut encore se donner les moyens de saisir comment l'image, et pas seulement le texte, porte ces passions.

1.2. La sémiologie du langage visuel et la manifestation plastique des états d'âme

L'analyse de l'image a longtemps été dominée par la reconnaissance des objets représentés. Le Groupe μ (1992) a pourtant montré que l'image combine deux types de signes, le signe iconique, qui renvoie à un objet du monde, et le signe plastique, fait de couleurs, de formes et de textures porteuses de sens par elles-mêmes. J.-M. Floch (1985) a de son côté mis en évidence les systèmes semi-symboliques, dans lesquels une opposition du plan de l'expression, comme le clair et le sombre, se trouve corrélée à une opposition du plan du contenu, comme la vie et la mort.

La sémiologie du langage visuel de F. Saint-Martin (1987) pousse plus loin l'attention portée à la matière de l'image. Son unité de base est le colorème : « La sémiologie visuelle définit l'unité de base du langage visuel comme la réunion des variables visuelles, perçues dans l'œuvre visuelle, à partir d'une centration du regard ; cet ensemble spécifique prend le nom de colorème » (F. Saint-Martin, 1987, p. 6). Ces variables sont solidaires, si bien que « dès qu'une variable est modifiée, la région, ou colorème, est tout entière transformée » (F. Saint-Martin, 1987, p. 7). L'auteure les range « en six grandes catégories : la couleur (qui incorpore la tonalité), la frontière (qui produit la forme), la texture, la dimension, l'orientation (ou vectorialité) et l'implantation dans le plan » (F. Saint-Martin, 1987, p. 21).

Pour un album imprimé en noir et blanc comme celui de Kafando, trois variables nous semblent décisives. La tonalité gouverne le jeu du noir et du blanc ; selon F. Saint-Martin (1987, p. 59), « le mouvement visuel provoqué par l'inscription d'une forme noire,

par exemple, dans un environnement blanc, ou l'inverse, produit l'effet de figure sur un fond, c'est-à-dire un écartement dans la profondeur entre ces deux éléments ». La texture, « une propriété de la masse colorée qui joue aussi bien dans ses profondeurs que sur la pellicule de surface » (F. Saint-Martin, 1987, p. 65), se manifeste à l'encre par la densité des hachures et des aplats. La vectorialité, enfin, « désigne la direction dans les trois dimensions que prend le mouvement énergétique qui anime un colorème, ou un regroupement de colorèmes » (F. Saint-Martin, 1987, p. 78).

La distance de représentation complète ce dispositif. L'auteure décrit le « gros plan (un objet occupant tout le champ) » et observe que « plus l'angle de vision dans la dimension de largeur est étroit, plus il suggère une vision fovéale » (F. Saint-Martin, 1987, p. 161). Dans *Le sens du langage visuel*, elle prolonge cette syntaxe par une sémantique où l'affect occupe une place de choix. La compréhension d'une œuvre visuelle, rappelle-t-elle, « relève d'une sémantique affective mise en jeu par l'interprète lui-même », et « ce processus d'appréhension du texte visuel requiert une dépense d'énergie affective qui se répercute dans les modalités de la compréhension » (F. Saint-Martin, 2007, p. 13). Elle relie surtout la distance représentée à l'évaluation affective, l'objet aimé étant rapproché et l'objet craint ou détesté rejeté au loin (F. Saint-Martin, 2007, p. 275), et rappelle que la mémoire elle-même demeure tributaire de l'émotion (F. Saint-Martin, 2007, p. 198). Nous tenons là un pont entre la grammaire de l'image et la sémiotique des passions.

Reste la spécificité du médium. T. Groensteen (1999) rappelle que la bande dessinée ne se lit pas image par image ; ses vignettes sont solidaires, prises dans un réseau de relations qui excède la simple succession, réflexion qu'il a ensuite étendue aux instances narratives du médium (T. Groensteen, 2011). B. Peeters (2003) a montré pour sa part que la planche n'est pas un simple contenant et que l'auteur peut en faire un instrument de sens. S. McCloud (1999) insiste quant à lui sur l'espace entre les cases, que le lecteur comble par son imagination. Ces apports nous seront utiles pour comprendre certains effets de mise en page, notamment le recours au hors-champ.

Notre démarche articule donc ces deux traditions. La sémiotique des passions décrit la syntaxe des états d'âme ; la sémiologie du langage visuel montre comment ces états d'âme prennent corps dans la matière de l'image. Il reste à présenter le corpus et la façon dont nous l'avons abordé.

1.3. Corpus et démarche d'analyse

Notre corpus est l'album *La Résistance légendaire de Tiefo Amoro* de Mady Kafando (Ouagadougou, L'Harmattan Burkina, 2012). Sous une couverture en couleurs, les planches intérieures sont en noir et blanc, dessinées à l'encre avec un goût marqué pour les hachures et les aplats noirs. Le récit se déploie sur deux niveaux. En 1980, à l'aéroport de Bobo-Dioulasso, un étranger tente d'emporter le boubou de Tiefo Amoro et se fait arrêter par la douane. Un vieillard tiéfo centenaire, qui avait « à peine dix-sept ans, à l'époque des faits » (M. Kafando, 2012, p. 11), raconte alors au chef de poste l'histoire de ce vêtement. Le récit enchâssé suit l'arrivée de Samory aux portes de Bobo-Dioulasso, la négociation menée par la princesse Guimbi Ouattara, la machination des chefs de guerre ouattara contre les Tiéfo, le siège de Noumoundara et la mort d'Amoro.

Nous avons procédé en trois temps, qui répondent aux trois objectifs. Le premier repère, séquence après séquence, les phases du schéma pathémique dans les parcours des acteurs. La deuxième relève, dans les planches correspondantes, les variables visuelles qui donnent forme à ces phases. Le troisième s'attache aux jugements portés sur les acteurs et au rôle du dispositif d'énonciation. Les citations du corpus respectent le texte des bulles et des récitatifs, orthographe comprise.

Ce cadre posé, entrons dans le vif du conflit et dans les passions qui l'animent.

2. Les configurations passionnelles du conflit

Quatre pôles affectifs structurent l'album : Samory Touré, les chefs de guerre conjurés, la princesse Guimbi Ouattara et Tiefo Amoro. À les suivre de près, on voit se dessiner une ligne de partage entre ceux qui se laissent emporter et ceux qui se maîtrisent.

2.1. Samory ou la colère de l'offensé

Samory entre en scène accompagné d'un long récitatif biographique. Ce texte joue le rôle de ce que A. J. Greimas et J. Fontanille (1991, p. 170) appellent la constitution, une détermination qui précède toute action. On y apprend que le conquérant, fils d'un homme « de basse condition », fut vendu comme captif, puis trahit son protecteur Fodé Birama, qu'il condamna « à la prison perpétuelle en le chargeant de prier Dieu pour le succès de ses armes ». Le récitatif conclut : « Depuis, il ne cesse de semer partout où il passe la terreur et la désolation » (M. Kafando, 2012, p. 12). Avant même d'avoir parlé, le personnage est installé dans un être violent, bâti sur la trahison et la conquête.

Sa première réplique confirme cette disposition. Inquiet du retard de ses fils, il lâche : « si jamais il leur arrivait malheur, je mettrais toute la région à feu et à sang ! » (M. Kafando, 2012, p. 13). La même menace revient presque mot pour mot lorsqu'il décide de châtier les Tiéfo : « Dès demain à la première heure, je mettrai Noumoundara à feu et à sang » (M. Kafando, 2012, p. 49). Cette répétition n'a rien d'une négligence d'écriture. Elle enferme Samory dans le rôle pathémique du « coléreux », ce sujet « prompt à se mettre en colère » dont parlent A. J. Greimas et J. Fontanille (1991, p. 78). Sa colère est de type inchoatif : le moindre déclencheur suffit, et la réponse est toujours la destruction totale.

La sensibilisation proprement dite survient quand il apprend la mort de trois de ses sofas, mise sur le compte des Tiéfo. Sa réaction est celle d'un homme blessé dans son prestige : « Par les saintes pages du Coran ! Ce petit chef des Tiéfo a osé s'attaquer à ma grande armée ! En représaille je tuerai tout son peuple et je le ferai cuire à petit feu ! » (M. Kafando, 2012, p. 41). Tout est dans l'opposition entre « ce petit chef » et « ma grande armée ». Ce qui l'atteint, ce n'est pas tant la perte de trois hommes que l'image de sa propre grandeur, malmenée par un adversaire jugé insignifiant. On reconnaît sans peine l'enchaînement que A. J. Greimas (1983, p. 225-246) avait décrit à propos de la colère : la frustration nourrit le mécontentement, qui débouche sur l'agressivité. Le refus d'Amoro de se rendre redouble l'affront. « Non seulement il a eu le culot d'assassiner mes Sofa, mais en plus il refuse de se rendre ! » s'indigne Samory (M. Kafando, 2012, p. 49). Et lorsque ses proches tentent de le ramener à la raison, il tranche : « Je m'en

fous ! Le fait qu'il ait refusé de se rendre est une insulte à ma personne ; et cela suffit largement pour que je rase son fief afin de donner l'exemple ! » (M. Kafando, 2012, p. 51).

Entre-temps, la passion a changé d'objet. Au départ, Samory poursuivait un but très concret : réunir esclaves, chevaux et vivres pour faire vivre une armée harcelée par les Français. Il l'avoue lui-même à la princesse : « Aujourd'hui, je suis obligé de combattre pour entretenir mon armée, pour survivre ! » (M. Kafando, 2012, p. 25). Devant Noumoundara, l'enjeu n'est plus matériel ; c'est l'honneur blessé qui parle. A. J. Greimas et J. Fontanille (1991, p. 245) associent justement la passion « saisie ici et maintenant » à « une souffrance qui réclame vengeance ». Sourd aux mises en garde de ses fils sur l'approche des troupes françaises, Samory s'enferme dans ce rôle de vengeur. Un de ses lieutenants résume la situation en une phrase : « M'FA est courageux, mais têtu » (M. Kafando, 2012, p. 51).

Cette colère fait avancer le récit, mais elle constitue aussi le point faible du conquérant. D'autres sauront s'en servir.

2.2. La haine des conjurés et la manipulation de la colère

Les chefs de guerre ouattara qui se retrouvent « à huis clos » dans la brousse de Sya (M. Kafando, 2012, p. 30) forment un actant collectif mû par le ressentiment. Leur inquiétude est d'abord politique : « notre empire, le Guiriko, est menacé de disparition par les peuples conquis lors de sa fondation ! » (M. Kafando, 2012, p. 31). Elle se double vite d'une haine très personnelle, comme le montre ce cri : « Les tiéfo ! Les maudits Tiéfo ! Ils m'ont tué un frère l'année dernière au cours des combats » (M. Kafando, 2012, p. 32). Nous sommes là du côté de la « rancune », que A. J. Greimas et J. Fontanille (1991, p. 78) définissent, après les dictionnaires, comme un « ressentiment durable ». La différence avec Samory tient à l'aspect : la colère éclate, la rancune s'installe et calcule.

Les conjurés savent pourtant que l'almamy a obtenu ce qu'il voulait et n'a aucune raison de s'en prendre aux Tiéfo. L'un d'eux le fait remarquer : « Cela est insensé ! Samory a eu tout ce dont il avait besoin avec nous. Pourquoi risquerait-il la vie de ses Sofa inutilement ? » (M. Kafando, 2012, p. 34). Leur chef choisit alors de provoquer sa colère : « Quant à Samory, nous allons lui forcer la main ! » (M. Kafando, 2012, p. 35). Le plan est cynique. Ils tuent un berger tiéfo, abattent trois sofas de l'arrière-garde avec des flèches tiéfo, puis maquillent la scène pour faire croire à un affrontement. « Achevons maintenant notre mise en scène ! » lance l'un d'eux (M. Kafando, 2012, p. 38).

Le mot de « mise en scène » est révélateur. On y retrouve la manipulation au sens de A. J. Greimas et J. Courtés (1979), un faire-faire, mais sous une forme très particulière. Les conjurés n'ont pas à convaincre Samory. Ils se contentent de lui fournir le déclencheur dont ils devinent l'effet, ce qui illustre exactement l'idée que le sujet coléreux « offre une prise à la manipulation », puisque « la syntaxe de son parcours étant connue à l'avance, stratégies et contre-stratégies peuvent être en grande partie programmées dès le début de l'interaction » (A. J. Greimas et J. Fontanille, 1991, p. 172). Les sofas qui découvrent les corps anticipent d'ailleurs la suite : « si M'FA apprend ça, adieu la paix ! » (M. Kafando, 2012, p. 39). L'un d'eux flaire la supercherie, « Il y a quelque chose de pas musulman dans cette histoire ! », mais un autre coupe court : «

nous ne sommes pas habilités à tirer des conclusions sur quoi que ce soit ! » (M. Kafando, 2012, p. 40). Le doute s'arrête en chemin et n'atteint jamais le sujet passionné.

La même logique préside au « plan "B" » des conjurés (M. Kafando, 2012, p. 58). Un homme infiltré à Noumoundara mouille la réserve de poudre des Tiéfo, au signal d'un rire d'hyène imité dans la nuit. Son commentaire, « Un cultivateur sans daba ne pourra jamais labourer son champ ! » (M. Kafando, 2012, p. 59), habille la trahison d'un proverbe. Le récit distingue ainsi deux violences. Celle de Samory est ouverte et passionnée ; celle des conjurés est froide et cachée. L'album ne valorise ni l'une ni l'autre.

En face de ces figures de la démesure se dressent deux personnages qui incarnent, chacun à sa façon, la maîtrise de soi.

2.3. Guimbi Ouattara et Tiefo Amoro, figures de la maîtrise de soi

La princesse Guimbi Ouattara se pose en contre-manipulatrice. Quand la nouvelle de l'arrivée de Samory tombe, les notables de Bobo-Dioulasso sont paralysés par la peur, et l'almamy de la ville s'écrie : « Allez chez SAMORY ? C'est du suicide !!! » (M. Kafando, 2012, p. 21). Elle répond en invoquant le devoir : « En tant qu'autorités, au-delà des droits et des privilèges dont nous jouissons, nous avons des devoirs et des responsabilités à assumer ! Et l'heure d'assumer ces responsabilités a sonné » (M. Kafando, 2012, p. 21). Son entourage juge d'abord sévèrement cette audace : « Le courage insensé de cette femme risque de causer notre perte » (M. Kafando, 2012, p. 22). Les faits lui donneront raison, puisque sa démarche sauve la ville.

Au camp de Samory, la princesse ne transige pas sur son rang : « Rectification ! Appelle-moi Princesse ; et reçois-moi avec tous les honneurs dûs à mon rang ! » (M. Kafando, 2012, p. 24). La réplique relève de ces conduites que A. J. Greimas et J. Fontanille (1991, p. 91) rattachent au « respect de la position sociale d'autrui » et que l'on peut relire comme « fierté ». Mais cette fierté reste au service d'une stratégie. Guimbi ne conteste pas la puissance du conquérant ; elle lui propose d'obtenir sans combat ce qu'il est venu chercher : « Pourquoi verser inutilement tant de sang pour obtenir ce que tu peux avoir sans tirer un seul coup de feu ? Sans perdre un seul sofa ? » (M. Kafando, 2012, p. 26). Elle a percé à jour le rôle pathémique de son interlocuteur et sait qu'on apaise un coléreux en satisfaisant son intérêt et son amour-propre. Samory le reconnaît d'ailleurs à sa manière : « Cette femme sait manipuler les hommes. Jamais plus je n'aurai le courage d'attaquer sa ville ! » (M. Kafando, 2012, p. 28). Les conjurés et la princesse agissent donc sur le même homme, mais en sens contraire. Elle éteint le feu ; eux l'attisent.

Tiefo Amoro incarne l'autre visage de la maîtrise. Son autorité repose sur la discipline et sur une confiance réciproque avec ses hommes : « mes hommes m'obeissent au doigt et à l'oeil. De plus, ils sont disciplinés et n'agiront jamais sans mes ordres. Je me porte garant d'eux ! » (M. Kafando, 2012, p. 44). Face aux émissaires de Samory, il devine aussitôt la machination, « tout cela sent le coup monté » (M. Kafando, 2012, p. 44), puis prononce la phrase qui résume sa disposition : « allez dire à Samory que je préfère la mort à l'esclavage. Que le peuple Tiéfo réuni autour de son chef, se défendra vigoureusement contre toute attaque ennemie, d'où qu'elle vienne ! » (M. Kafando, 2012, p. 45).

Tout l'oppose à Samory dans la gestion de l'émotion. Un de ses guerriers propose de supprimer les émissaires ; il refuse net : « Restons dignes, nous ne sommes pas des assassins. Laissez-les partir ! » (M. Kafando, 2012, p. 46). Puis il dresse, sans illusion, l'état des forces : « Soyons cependant réalistes : non seulement l'adversaire nous dépasse, et de loin, en nombre, mais il est aussi mieux armé. Une attaque frontale contre lui, serait donc suicidaire ! » (M. Kafando, 2012, p. 46). L'un de ses hommes formule alors un jugement qui vaut moralisation positive : « Il accueille la situation avec un sang-froid extraordinaire ; je suis fier de servir sous les ordres d'un tel homme ! » (M. Kafando, 2012, p. 47). Ce sang-froid est l'exact envers de la colère de Samory. Il correspond à la « maîtrise de soi » que A. J. Greimas et J. Fontanille (1991, p. 245) décrivent comme la version passionnelle du code de la « bonne distance ».

Cette maîtrise devient vite un projet collectif. Amoro organise la défense de façon à engager toute la communauté : « Tous les hommes valides participeront directement au combats. Les handicapés et les vieillards chargeront sans relâche les fusils pour les combattants. Quant aux femmes et aux enfants, ils se chargeront de la préparation de la poudre ! » (M. Kafando, 2012, p. 48). La foule répond par une acclamation, « Hourra ! Vive le TIEFO AMORO ! » (M. Kafando, 2012, p. 48), et l'état d'âme du chef devient celui de tout un peuple. L'auteur glisse même une touche d'humour dans les préparatifs, quand un vieillard taquine son voisin : « Je suis à mon cinquantième fusil ! Tu es lent comme une tortue » (M. Kafando, 2012, p. 52). Que l'on puisse encore plaisanter à la veille de l'assaut en dit long sur une communauté qui refuse de céder à la peur.

Notre première hypothèse se vérifie ainsi. La colère de Samory et la rancune des conjurés s'opposent au sang-froid de Guimbi et d'Amoro, et c'est sur ces dispositions que se nouent toutes les manipulations de l'intrigue. Voyons à présent comment le dessin rend ces états d'âme sensibles.

3. La figurativisation plastique des émotions

Une bande dessinée ne se contente pas de dire les passions dans ses bulles. Elle les montre dans les visages, dans le cadrage, dans la matière même du trait. Les planches de Kafando, travaillées à l'encre en noir et blanc, s'appuient pour cela sur trois ressources principales, le contraste tonal, le gros plan et l'alliance de la vectorialité et de la texture.

3.1. Le contraste du noir et du blanc et la tension dramatique

Le dessin de Kafando frappe par l'abondance des aplats noirs et des hachures serrées. Ce choix n'est pas seulement une affaire de technique ; il installe dans chaque case une tension tonale permanente. F. Saint-Martin (1987, p. 59) explique que le contraste de tonalité produit « l'accentuation de la clarté dans la région qui entoure une forme noire et l'accentuation du sombre dans la région qui entoure une forme claire ». Clair et sombre s'y exaspèrent mutuellement.

La scène où Samory et ses fils décident d'attaquer Bobo-Dioulasso en donne un bel exemple. Une case horizontale isole, sur un fond entièrement noir, deux poings qui se joignent, pendant que la bulle proclame : « Alors, à la gloire de nos armes ! » (M. Kafando, 2012, p. 16). Les mains claires inscrites dans l'aplac produisent cet effet de «

figure sur un fond » décrit par F. Saint-Martin (1987, p. 59). Les poings semblent jaillir vers le lecteur, et l'alliance guerrière prend l'allure d'une force surgie des ténèbres.

Les conjurés reçoivent un traitement voisin. Leurs visages, enfoncés sous des capuchons pointus, restent presque toujours dans l'ombre ; seuls quelques rehauts blancs détachent leurs traits au milieu des hachures (M. Kafando, 2012, p. 30-35). Le sombre devient ici l'expression plastique du secret et de la déloyauté, selon une corrélation qui rappelle les systèmes semi-symboliques étudiés par J.-M. Floch (1985). Le contraste atteint un sommet dans la case où l'un d'eux évoque le frère tué par les Tiéfo. On n'y voit que deux yeux aux pupilles noires, posés sur un visage strié de hachures (M. Kafando, 2012, p. 32). La haine se lit dans la fixité de ce regard, que le contraste isole et intensifie.

À l'opposé, les moments de lucidité d'Amoro s'accompagnent souvent d'un éclaircissement de l'image. Quand il annonce qu'il préfère la mort à l'esclavage, il se tient debout, vêtu de clair, au milieu d'une foule de guerriers hachurés (M. Kafando, 2012, p. 45). Le contraste fait de lui une figure lumineuse sur le fond sombre du groupe et traduit, sans un mot, son statut de chef et la confiance qu'il inspire. Le noir et le blanc ne tombent donc pas au hasard ; ils distribuent les valeurs entre les acteurs.

3.2. Le gros plan et la somatisation de la passion

Si l'émotion est, selon A. J. Greimas et J. Fontanille (1991, p. 170), le moment où « le sujet sentant rappelle qu'il a un corps », le gros plan est l'outil tout désigné pour la montrer. F. Saint-Martin (1987, p. 161) le définit comme la représentation d'« un objet occupant tout le champ » et note que plus l'angle de vision se resserre, « plus il suggère une vision fovéale ». Le lecteur se retrouve alors nez à nez avec le visage, dans une proximité qui l'oblige à partager ce qu'il voit.

Kafando réserve ce cadrage aux moments de forte intensité. La colère de Samory est presque toujours montrée de très près, bouche ouverte, rides creusées par les hachures, index pointé (M. Kafando, 2012, p. 41, 49, 51-52). Dans la case où il promet de faire « cuire à petit feu » le peuple tiéfo, son visage occupe toute la hauteur de la vignette, et la bulle paraît sortir directement de sa bouche crispée (M. Kafando, 2012, p. 41). Les signes somatiques qu'énumèrent les deux sémioticiens, « crispation, tremblement » (A. J. Greimas et J. Fontanille, 1991, p. 170), trouvent ici leur équivalent graphique dans la déformation des traits et la nervosité du dessin.

Le procédé sert à d'autres émotions. La peur des notables de Bobo-Dioulasso passe par des plans rapprochés de visages crispés, que doublent des bulles de pensée : « Nous allons nous introduire comme des idiots dans la gueule du lion. Qu'Allah nous vienne en aide ! » (M. Kafando, 2012, p. 22). La trahison, elle, se signale au cœur de l'acclamation générale par un gros plan sur un œil unique, accompagné de cette pensée : « Hé, Hé...! Rira bien, qui rira le dernier ! » (M. Kafando, 2012, p. 48). Le cadrage isole cet œil de la foule, comme le traître s'est déjà isolé de sa communauté.

La remarque de F. Saint-Martin (2007, p. 275) sur la libido, qui tente « de rapprocher de soi l'objet aimé et de rejeter dans un lointain ce qui déplaît, ou qui est sujet à une évaluation ambivalente d'amour-haine ou de respect-crainte », éclaire la distribution des plans. Samory est souvent montré de très près, mais d'une proximité

menaçante qui relève justement du « respect-crainte » : on ne peut détourner les yeux de lui, et on ne peut pas non plus s'identifier à lui. Amoro alterne les plans larges, au milieu des siens, et les gros plans aux moments de décision. Du côté des défenseurs, l'ordre « FEU ! » est donné dans une case où le visage et les deux mains levées de celui qui commande le tir occupent toute la largeur de la bande (M. Kafando, 2012, p. 55). Le gros plan ne traduit pas ici une perte de contrôle, comme chez Samory, mais l'énergie d'un commandement attendu, puisque les Tiéfo avaient reçu la consigne de patienter jusqu'au signal. Un même procédé sert donc deux valeurs opposées ; c'est la relation entre l'image et la configuration passionnelle qui décide du sens.

3.3. Vectorialité et texture dans les scènes de combat

Les scènes de bataille font appel à une autre ressource, la vectorialité, que F. Saint-Martin (1987, p. 78) décrit comme « une tension orientée, susceptible d'un prolongement virtuel ». Les planches du premier assaut contre Noumoundara reposent sur de fortes diagonales : fusils pointés, corps penchés vers l'avant, chevaux cabrés, onomatopées « BANG ! » semées dans l'espace de la case (M. Kafando, 2012, p. 55-57). Dans la grande vignette où un défenseur tiéfo tire en avançant, la ligne du fusil, celle du buste et celle de la jambe tendue convergent vers la gauche de l'image, droit vers l'ennemi, tandis que la bulle de pensée affiche une assurance tranquille : « Nous allons les tirer comme des lièvres ! » (M. Kafando, 2012, p. 55). L'image devient un champ de forces orienté, et la détermination des défenseurs prend la forme d'un mouvement.

La texture joue un rôle complémentaire. Dans les planches de mêlée, les hachures prolifèrent au point de saturer l'espace ; corps, armes, poussière et fumée se fondent en une masse graphique compacte (M. Kafando, 2012, p. 65-66). Cette saturation, qui tient à ce que F. Saint-Martin (1987, p. 65) appelle le travail de la texture sur la « pellicule de surface », rend palpable le chaos du corps à corps. On ne distingue plus très bien les camps ; on éprouve la confusion et la violence de l'affrontement avant même d'avoir lu les bulles. L'appréhension de l'image, disait F. Saint-Martin (2007, p. 13), « requiert une dépense d'énergie affective » : ici, la densité du trait impose au regard un effort qui reproduit, à l'échelle de la lecture, l'épreuve des combattants.

Le contraste avec les cases dépouillées qui suivent n'en est que plus saisissant. Après la mêlée, la case du suicide d'Amoro ne montre pas le héros. Elle se réduit à l'onomatopée « BANG ! » en grands caractères, au-dessus des silhouettes de ses compagnons qui attendent dehors (M. Kafando, 2012, p. 68). L'acte lui-même se joue dans l'intervalle que le lecteur doit combler, selon le principe que S. McCloud (1999) place au cœur du langage de la bande dessinée. Ce hors-champ soustrait au regard le corps du chef au moment même de sa mort et prépare la transformation de cette mort en secret et en mémoire.

La deuxième hypothèse se trouve ainsi confirmée. Le contraste tonal répartit les valeurs entre les acteurs, le gros plan donne un corps aux émotions, la vectorialité et la texture font des combats des champs de forces que le lecteur ressent. Reste à comprendre comment, au terme de cet affrontement, le récit renverse le sens de la défaite.

4. De la défaite militaire à la victoire thymique

Sur le plan des faits, Noumoundara tombe. Privés de poudre, les Tiéfo sont submergés et la population est massacrée. L'album ne présente pourtant pas cette issue comme un échec. Il orchestre au contraire un renversement, qui passe par la mort volontaire d'Amoro, par le jugement porté sur ce geste et par le dispositif du récit-cadre.

4.1. Le rire et la mort volontaire d'Amoro comme contre-programme

Quand Amoro comprend que sa poudre a été mouillée, il sait que la résistance armée n'a plus d'avenir. Sa réaction déroute les siens : « Puis TIEFO AMORO éclata d'un grand rire... » (M. Kafando, 2012, p. 60). Ses hommes le croient devenu fou, « Il est sûrement devenu zinzin », mais il s'explique aussitôt : « Je ris de Samory qui, malgré ses efforts pour se saisir de ma personne, n'atteindra jamais son but ! Et s'il échoue, ce serait une victoire pour moi car je l'aurais vaincu à ma façon » (M. Kafando, 2012, p. 60).

Ce rire marque un tournant. Là où l'on attendait le désespoir surgit une forme d'assurance, parce qu'Amoro vient de déplacer l'enjeu du conflit. Pour Samory, l'objet de valeur est désormais la personne même du chef tiéfo ; il l'a dit sans détour, « je me contenterai donc de Tiéfo AMORO lui-même » (M. Kafando, 2012, p. 41). Amoro bâtit alors un contre-programme destiné à le priver de cet objet. Devant la tombe qu'il a fait creuser, il expose son plan à ses fidèles :

Ne vous leurrez pas ! Cette tombe va bel et bien servir : elle sera la mienne, car la réussite de mon plan, dépend d'elle. Vous savez tous que n'ayant plus de poudre, nous ne pourrions résister longtemps à l'ennemi. Bientôt ce sera donc la fin, le chaos ; mais l'essentiel pour moi est que Samory n'atteigne pas son but, celui de me tuer ou de me prendre vivant. Qu'il croit au contraire, que malgré ses efforts, j'ai réussi à lui échapper. (M. Kafando, 2012, p. 61)

Ce plan agit précisément sur ce que A. J. Greimas et J. Fontanille (1991, p. 59) nomment les « simulacres existentiels », ces « projections du sujet dans un imaginaire passionnel ». Amoro ne peut plus rien contre l'état de choses ; la défaite est inévitable. Il peut en revanche peser sur l'image que Samory se fera de l'issue du combat. En disparaissant sans laisser de trace, il prive le vainqueur du sentiment même de sa victoire. La mort volontaire, que le héros nomme sans fard (« je dois me suicider », M. Kafando, 2012, p. 61), n'apparaît donc pas comme une fuite, mais comme le dernier coup d'une partie. Elle repose sur la loyauté des siens : « J'ai foi en votre courage et je sais que même sous la torture, vous garderez le secret » (M. Kafando, 2012, p. 62).

La suite donne raison au chef. Entré dans la place, Samory n'a qu'une question, inscrite dans une bulle en gros caractères : « Où est TIEFO AMORO ? » (M. Kafando, 2012, p. 69). Malgré le carnage, personne ne répond. Il repart alors « furieux et découragé avec le sentiment d'avoir échoué devant Noumoundara » (M. Kafando, 2012, p. 70). Le récitatif décrit exactement l'état d'âme que visait le plan d'Amoro. La victoire militaire de Samory se double d'une défaite intime, tandis que la défaite d'Amoro devient une victoire sur le terrain des passions. On retrouve ici l'orgueil dont parlent A. J. Greimas et J. Fontanille (1991, p. 244), manifestation « d'un sujet qui n'a pas renoncé à son identité, malgré les aléas rencontrés », capable de produire « un effet de dignité recouvrée ».

Il serait toutefois abusif de lire dans cette mort un modèle de conduite pour la vie ordinaire. Le récit la situe dans le registre de l'épopée, celui d'un chef qui, dans une guerre perdue, refuse que sa personne devienne un trophée. Ce passage à la légende tient à la manière dont les compagnons, puis le narrateur, jugent son geste.

4.2. La moralisation et la mémoire du boubou

La moralisation, dernier temps du schéma pathémique, s'exerce à plusieurs niveaux. Elle commence avec les compagnons d'Amoro, au moment des adieux. Le chef prend congé en associant la fierté et la mémoire : « J'ai été fier d'être né parmi un si noble peuple ; a dieu et surtout ne m'oubliez pas » (M. Kafando, 2012, p. 67). Les siens lui répondent : « Adieu AMORO, nous te porterons toujours dans nos coeurs ! Nous sommes fiers d'avoir servi sous les ordres d'un homme tel que toi. Vas en paix rejoindre nos valeureux ancêtres et sois sûr que nous garderons le secret ! » (M. Kafando, 2012, p. 67). Le coup de feu retentit, et l'un d'eux prononce le jugement définitif : « Par les ancêtres ! Il la fait. Quel homme courageux ! » (M. Kafando, 2012, p. 68).

Ce jugement correspond trait pour trait à la moralisation telle que la décrivent A. J. Greimas et J. Fontanille (1991, p. 171). L'acteur a « fait ses preuves », et le jugement le fige « dans la dernière image que le jugement sélectionne pour en faire un rôle éthique ». Amoro est désormais immobilisé dans la figure du chef courageux qui a préféré la mort à la capture. Sans cette image arrêtée, il n'y aurait pas de légende.

Le narrateur du récit-cadre prend ensuite le relais. Le vieillard qui raconte l'histoire au douanier a vécu le siège, et son témoignage insiste sur la fidélité au secret : « Mais nous ne trahîmes jamais le secret » (M. Kafando, 2012, p. 69). Comme l'a montré P. Ricœur (2000), le témoin occupe une position charnière entre la mémoire vécue et le récit transmis ; c'est sa parole qui fait passer l'événement dans l'histoire partagée. Le vieillard évoque aussi un rite commémoratif : « Un an après cette douloureuse épreuve, nous fîmes en souvenir de TIEFO AMORO des sacrifices sur le lieu où nous l'avions enseveli. Depuis, chaque année, nous renouvelons l'expérience » (M. Kafando, 2012, p. 71). La passion héroïque se prolonge ainsi en pratique culturelle. Le douanier, qui découvrait au début que le boubou appartenait au héros « dont parlent nos livres d'histoire » (M. Kafando, 2012, p. 10), conclut à son tour : « C'était vraiment un grand monsieur » (M. Kafando, 2012, p. 71). Il mentionne enfin la « grande place dénommée "Place TIEFO AMORO" » que les autorités ont dédiée au chef (M. Kafando, 2012, p. 71). Le jugement moral passe de la communauté tiéfo à l'institution.

Le boubou donne à cette mémoire un support matériel. Amoro l'avait confié aux siens avec une consigne précise : « garder en souvenir de ma modeste personne, mes amulettes et surtout mon Boubou magique afin que les générations futures sachent qui fut TIEFO AMORO, et aussi ce qu'ensemble nous avons fait aujourd'hui au nom de la liberté » (M. Kafando, 2012, p. 62). Avec la place qui porte son nom, ce vêtement fonctionne comme l'un de ces lieux de mémoire, au sens de P. Nora (1984), où une collectivité dépose et entretient son passé. On comprend mieux, dès lors, l'architecture de l'album. Le récit-cadre de 1980 met en scène une tentative de vol de ce même boubou, et l'introduction dénonce ceux qui, « guidés par leur cupidité [...], se livrent au pillage d'objets anciens d'origine africaine » (M. Kafando, 2012, p. 5). L'objet chargé de transmettre la mémoire de 1897 devient, quatre-vingts ans plus tard, l'enjeu d'une

nouvelle dépossession. Le douanier en tire la leçon : « gardez vous de faire confiance à n'importe qui, au risque de vous faire dérober un jour, vos masques, vos amulettes et surtout ce Boubou, par quelque rapace en quête d'objets anciens d'origine africaine ! » (M. Kafando, 2012, p. 71).

Le récit-cadre n'est donc pas un simple prétexte. Il prolonge dans le présent la configuration passionnelle de la résistance. À la convoitise de Samory pour la personne d'Amoro répond celle du piller pour le boubou ; à la loyauté des compagnons répond la vigilance des agents de l'État. La parole du vieillard au douanier reproduit, dans la fiction, la transmission que l'album propose à ses propres lecteurs et que l'introduction présente comme « une belle occasion pour nous raconter [sic] une fois de plus à nos petits enfants, l'histoire de cet illustre chef des TIEFO de NOUMOUNDARA » (M. Kafando, 2012, p. 5). F. Saint-Martin (2007, p. 198) rappelle que « la perception et la mémoire sont toujours affectées par l'émotion provoquée par la perception actuelle ». C'est bien en faisant éprouver la passion de la résistance que la bande dessinée entend en assurer la transmission.

La troisième hypothèse se vérifie à son tour. Approuvée par les compagnons, par le témoin et par l'institution, la mort volontaire d'Amoro change la défaite militaire en victoire morale, et le boubou devient le support d'une mémoire patrimoniale. Encore faut-il se demander si cette configuration est propre à l'album de Kafando ou si elle relève d'une matrice plus large.

4.3. Une matrice héroïque partagée par la bande dessinée ouest-africaine

L'héroïsation d'Amoro n'est pas un cas isolé. Dès les années 1970, la bande dessinée d'Afrique de l'Ouest s'est emparée des figures de la résistance précoloniale, comme le montre l'inventaire de C. Cassiau-Haurie (2007). Au Sénégal, l'album *Lat-Dior* (1975) fait du damel du Cayor l'un des grands opposants à l'avancée française. Le rapprochement le plus parlant concerne toutefois *La fin héroïque de Babemba, roi du Sikasso*, parue en 1980 (Cheikhou Oumar Diong au scénario, Alpha Diallo au dessin) et recensée par C. Cassiau-Haurie (2007). L'album relate la fin du roi Babemba Traoré qui, en 1898, choisit la mort plutôt que de tomber aux mains des troupes coloniales, choix que résume la formule « Plutôt la mort que la honte » qu'il en retient.

La parenté avec notre corpus est frappante. On y retrouve un siège, une défaite militaire certaine et une mort choisie qui soustrait le chef à la capture. La moralisation y fige le héros dans le rôle éthique de celui qui préfère la mort à la honte, comme Amoro préfère « la mort à l'esclavage » (M. Kafando, 2012, p. 45). On peut dès lors faire l'hypothèse que l'opposition entre démesure et maîtrise de soi, couronnée par une mort volontaire que la communauté consacre, constitue l'une des matrices passionnelles de l'héroïsation dans la bande dessinée historique ouest-africaine.

L'album de Kafando infléchit pourtant ce modèle sur un point décisif. Dans les récits consacrés à Lat-Dior ou à Babemba, l'adversaire est la puissance coloniale ; chez Kafando, il s'agit d'un conquérant africain, Samory Touré, que d'autres récits célèbrent volontiers comme un héros de la lutte anticoloniale. Le malheur vient en outre de l'intérieur, puisque ce sont des chefs de guerre voisins qui provoquent la catastrophe. La ligne de fracture ne sépare donc plus l'Afrique et l'Europe ; elle passe entre deux manières de vivre les passions. La légende de Tiefo Amoro relève ainsi d'une mémoire

régionale, celle des Tiéfo et de l'Ouest burkinabè, qui ne se laisse pas réduire au grand récit national ou panafricain. Une étude comparative, attentive aux variables plastiques autant qu'aux parcours passionnels, permettrait de préciser ces convergences et ces écarts.

Conclusion

Nous voulions comprendre comment *La Résistance légendaire de Tiefo Amoro* fait d'un épisode historique une configuration passionnelle capable de fonder une légende. En croisant la sémiotique des passions d'A. J. Greimas et J. Fontanille et la sémiologie du langage visuel de F. Saint-Martin, nous avons pu apporter une réponse à chacune des trois questions posées.

L'étude des parcours passionnels a d'abord fait apparaître une opposition entre démesure et maîtrise. D'un côté, la colère inchoative de Samory, figée dans le rôle du coléreux, et la rancune des conjurés ; de l'autre, le sang-froid de la princesse Guimbi Ouattara et de Tiefo Amoro. Toutes les manipulations du récit se jouent sur cette ligne, la princesse apaisant la colère de Samory là où les conjurés s'emploient à l'attiser.

L'analyse plastique a ensuite montré que le dessin en noir et blanc ne se borne pas à illustrer le texte. Il hiérarchise les acteurs par la lumière et l'ombre, rapproche le lecteur des corps saisis par l'émotion et lui fait éprouver physiquement le choc des combats. Le hors-champ du suicide, enfin, confie au lecteur l'achèvement de l'acte.

La fin du récit, pour sa part, révèle que la mort volontaire d'Amoro fonctionne comme un contre-programme qui prive Samory de l'objet de sa vengeance. Consacrée tour à tour par la communauté, par le témoin et par les autorités, elle retourne la défaite en victoire morale, et le boubou, menacé par le pillage, relie la résistance de 1897 au présent du lecteur. La mise en regard avec d'autres albums ouest-africains laisse penser que cette configuration n'est pas isolée, même si Kafando la déplace en faisant d'un conquérant africain et de traîtres de l'intérieur les adversaires du héros.

Ces résultats engagent des enjeux mémoriels et patrimoniaux qui débordent le cadre de l'album. En faisant d'une tentative de vol le point de départ du récit, Kafando inscrit la mémoire de la résistance dans une réflexion sur la circulation des objets africains, question que le rapport de F. Sarr et B. Savoy (2018) sur la restitution du patrimoine africain a depuis placée au centre du débat public. Le boubou ne vaut pas par son prix sur un marché, mais par la charge passionnelle qu'il condense ; c'est parce qu'il garde la trace d'un refus et d'une fidélité qu'il mérite d'être protégé. L'album rappelle aussi que le patrimoine ne se réduit pas aux objets. Les sacrifices renouvelés chaque année et la place qui porte le nom du héros relèvent d'une mémoire vivante, entretenue par des pratiques. La bande dessinée elle-même s'ajoute à cette chaîne de transmission. Support portatif et accessible, elle peut fonctionner comme un lieu de mémoire au sens de P. Nora (1984), à condition de ne pas confondre la légende et l'histoire. Le récit, on l'a vu, assume sa part d'imagination, et P. Ricoeur (2000) a montré que la mémoire collective reste exposée à des usages comme à des abus. L'analyse sémiotique trouve là une utilité pratique. En rendant visibles les mécanismes passionnels

de l'héroïsation, elle aide l'enseignant et le lecteur à recevoir ces récits comme des constructions de valeurs, et non comme de simples documents.

Ces résultats invitent à voir dans la bande dessinée historique burkinabè un lieu où se fabriquent des valeurs collectives, l'histoire s'y transmettant par le biais des passions. Ils ouvrent aussi des pistes. La comparaison esquissée avec d'autres albums consacrés aux figures de la résistance, au Burkina Faso et dans la sous-région, demande à être systématisée sur un corpus plus large, afin de vérifier si l'opposition entre démesure et maîtrise de soi constitue un modèle récurrent de l'héroïsation. Une enquête sur la réception de ces albums auprès des jeunes lecteurs aiderait, quant à elle, à mesurer leur rôle réel dans la transmission de la mémoire historique.

Corpus

KAFANDO Mady, 2012, *La Résistance légendaire de Tiefo Amoro*, Ouagadougou, L'Harmattan Burkina.

Références bibliographiques

- CASSIAU-HAURIE Christophe, 2007, « L'Histoire de l'Afrique en bande dessinée », *Africultures*, 26 septembre 2007, [en ligne], <https://africultures.com/lhistoire-de-lafrique-en-bande-dessinee-6929/>, consulté le 18 octobre 2026.
- CASSIAU-HAURIE Christophe et MEUNIER Christophe, 2023, *La bande dessinée en Afrique à l'époque coloniale. Un art sous contraintes*, Paris, L'Harmattan.
- FLOCH Jean-Marie, 1985, *Petites mythologies de l'œil et de l'esprit. Pour une sémiotique plastique*, Paris et Amsterdam, Hadès et Benjamins.
- FONTANILLE Jacques, 2011, *Corps et sens*, Paris, Presses universitaires de France.
- GREIMAS Algirdas Julien, 1983, « De la colère. Étude de sémantique lexicale », dans *Du sens II. Essais sémiotiques*, Paris, Seuil, p. 225-246.
- GREIMAS Algirdas Julien et COURTÉS Joseph, 1979, *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, Hachette.
- GREIMAS Algirdas Julien et FONTANILLE Jacques, 1991, *Sémiotique des passions. Des états de choses aux états d'âme*, Paris, Seuil.
- GROENSTEEN Thierry, 1999, *Système de la bande dessinée*, Paris, Presses universitaires de France.
- GROENSTEEN Thierry, 2011, *Bande dessinée et narration. Système de la bande dessinée 2*, Paris, Presses universitaires de France.
- GROUPE μ , 1992, *Traité du signe visuel. Pour une rhétorique de l'image*, Paris, Seuil.
- KI-ZERBO Joseph, 1972, *Histoire de l'Afrique noire. D'hier à demain*, Paris, Hatier.
- McCLOUD Scott, 1999, *L'Art invisible*, Paris, Vertige Graphic.
- NORA Pierre (dir.), 1984, *Les Lieux de mémoire*, tome 1, *La République*, Paris, Gallimard.
- PEETERS Benoît, 2003, *Lire la bande dessinée*, Paris, Flammarion.
- REPETTI Massimo, 2007, « African Wave. Specificity and Cosmopolitanism in African Comics », *African Arts*, vol. 40, n° 2, p. 16-35.

RICŒUR Paul, 2000, *La Mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Seuil.

SAINT-MARTIN Fernande, 1987, *Sémiologie du langage visuel*, Québec, Presses de l'Université du Québec.

SAINT-MARTIN Fernande, 2007, *Le sens du langage visuel. Essai de sémantique visuelle psychanalytique*, Québec, Presses de l'Université du Québec.

SARR Felwine et SAVOY Bénédicte, 2018, *Restituer le patrimoine africain*, Paris, Philippe Rey et Seuil.

