

Article original

Écriture et discours des textes filmiques africains

N'DRI Yao

Université Félix Houphouët-Boigny, Abidjan, Côte d'Ivoire)

E-mail : ndri_y@yahoo.fr

Article soumis le 24/05/2020, accepté le 17/12/2020 et publié le 31/12/2020

Résumé : Le texte filmique est généralement défini comme le discours global du film. C'est l'unité qui, au départ, est la seule susceptible d'être attestée. S'agissant du cinéma africain, les mécanismes de production de sens dans le film mettent en évidence plusieurs symboles et un style particulier d'écriture. Il apparaît à cet égard que sa stratégie discursive s'enracine fortement dans l'oralité traditionnelle. Pour les décrypter, il faut une démarche critique originale qui prenne en compte les différentes configurations de transitions et les différents degrés de rupture ou de liaison du film. C'est à l'élaboration de cette démarche de mise en lumière du sens que cet article s'attèle.

Mots clés : Film africain, Texte filmique, Héros symbolique, Style, Expression

Abstract: *The film text is generally defined as the overall discourse of the film. It is the unit which, at the outset, is the only one capable of being attested. When it comes to African cinema, the mechanisms of production of meaning in the film highlight several symbols and a particular style of writing. In this regard, it appears that his discursive strategy is deeply rooted in traditional orality. To decipher them, we need an original critical approach that takes into account the different configurations of transitions and the different degrees of rupture or connection of the film. It is to the elaboration of this process of highlighting the meaning that this article focuses.*

Keywords: *African film, Filmic text, Symbolic hero, Style, Expression*

Introduction

Pour l'opinion publique si tu as vu un film africain, tu as déjà vu les autres films. Pour beaucoup, ce sont des réalisations plates, qui se contentent de raconter des histoires prises au village. Et là, aucun effort d'universalité (Yao, 2014 :6).

Nul doute qu'une telle position ne soit guère confortable. Mais elle révèle une méconnaissance de l'écriture du film africain. Car pour Sembène Ousmane, faire du cinéma, c'est se débarrasser du mimétisme occidental et développer une esthétique de film proprement africaine. En général, l'intégration des éléments autochtones (proverbes, récits oraux, motifs culturels, etc.) devient pour les cinéastes africains, presque obligatoire, représentant un acte d'authenticité qui donne une empreinte d'africanisation à l'œuvre³⁷.

En effet,

les cinéastes africains préfèrent choisir et adapter certains sujets formels de la tradition orale pour construire leurs œuvres, comme le concept de la linéarité de la narration afin de respecter l'unité du film. Ainsi, l'on s'interroge sur la possibilité de trouver dans les films africains « les éléments de la communication orale traditionnelle » (Matanda, 1984 :158-159).

Il apparaît donc clairement que les réalisateurs africains se servent de diverses formes d'art traditionnelles afin d'africaniser la conception et le style de leurs œuvres. Quels sont alors les mécanismes d'engendrement du sens propre au fonctionnement spécifique du texte filmique africain ? Comment fonctionne l'architecture du discours et le système filmiques africains ? Comment décrypter le sens de ce discours filmique ? En nous prêtant à ces interrogations, nous nous fixons pour objectif de proposer une grille de décryptage du sens du film africain. Nous postulons pour hypothèse de base que même si le langage du film africain est simple en apparence, il est fait cependant d'allusions, de symboles

³⁷Les écrivains de la littérature négro-africaine sont d'ailleurs confrontés à la même situation. Ousmane Sembène va même, dans ses romans, jusqu' à changer de vocabulaire, c'est-à-dire corriger dans les nouvelles éditions des expressions qui lui paraissent trop étrangères. Jacques Chevrier a, par exemple, constaté que Sembène avait remplacé « comme neige au soleil » par « comme karité au soleil » ou un air « mi-figue, mi-raisin » par « mi-mangue-mi goyave » (cf. Jacques CHEVRLER, « Sembène Ousmane : écrivain », dans Sembène Ousmane, *CinémAction*, n° 34, 1985, p. 15, cité dans Olivier BARLET, *Les cinémas d 'Afrique noire: le regard en question, op.cit.*, p. 57).

et d'allégories qui donnent à réfléchir longuement. Pour ce faire nous nous inscrivons dans la perspective sémiologique en général et plus particulièrement celle qui préconise « une lecture morcelante, coupante, tranchante » (Anne, 2016 :25). De plus « Le film propose différentes configurations de transitions, différents degrés de rupture ou de liaison que les choix de lecture viennent actualiser » (ibidem). Ce découpage mettra en évidence les symboles et l'expression dans le film africain ; éléments à partir desquels nous bâtirons la présente réflexion à travers une dizaine de films africains.³⁸

1. le texte filmique africain, une écriture symbolique

Le texte filmique est généralement défini comme le discours global du film. C'est l'unité qui, au départ, est la seule susceptible d'être attestée. Dans le texte filmique africain on trouve différentes configurations culturelles stables susceptibles de s'organiser en systèmes. Certaines de ces configurations sont extra-cinématographiques mais concernent aussi le système textuel du film. D'où le caractère de profonde mixité du texte filmique africain. Dans les lignes qui suivent nous montrerons cette mixité à travers des symboles.

1.1. Le héros symbolique

À ce niveau, le cinéma africain a fait preuve d'authenticité. Le héros, sujet individuel ou sujet collectif relève prioritairement de l'ordinaire condition humaine. Les héros, en tant que figures individuelles, en tant que vecteurs de programmes actionnels auxquels sont subordonnés et les autres personnages et l'organisation du scénario, n'intéressent guère ; ils sont très souvent absents du film africain. Ce qui importe ici, ce sont les rapports de l'homme à son milieu. Ville ou village, quartiers riches ou bidonvilles, espace de travail ou de loisirs, grandes réunions communautaires ou relations individuelles, lieux domestiques et familiaux ouverts sur l'extérieur ou plus rarement isolés, l'histoire qui se dit en filigrane est tout à la fois celle

38 Voir liste dans la bibliographie

du quotidien et celle de l'homme ordinaire dans son habitat, privé ou public.

En ce sens :

À la différence du cinéma occidental qui nous conduit avec subtilité au plus profond de la subjectivité de ses personnages, le cinéma africain, moins psychologisant, se sert de ses personnages pour nous conduire à nous interroger sur la société. Ainsi, le sujet filmique africain fonctionne comme un signe sémiotique, c'est-à-dire un *representatem* ou encore un stimulus, une substance sensible dont le l'image mentale est associée dans notre esprit à quelque chose d'autre qui fonctionne comme tel. Derrière un personnage se cache une couche sociale, une frange de la société, un essaim d'individus dont il n'est que la représentation (Justin, 2011 :216).

Le film présente donc l'homme dans son rapport à l'espace quotidien. Ce dernier, s'il ne peut à proprement parler, équivaloir au héros, apparaît néanmoins comme une composante majeure et spécifique de ce cinéma.

Il est donc montré dans la diversité de ses facettes ; il est objet de regards attentifs, proposé au spectateur comme scène à la fois réelle et imaginaire.

Dans son souci de monstration, le film africain entreprend 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.

En retour, cette quête engage des modalités narratives singulières : le raconter paye un fort tribut au montrer. De façon quelque peu simplificatrice, le cinéma africain inverse le processus dominant du cinéma classique occidental : au lieu de montrer pour raconter, il tend à raconter pour montrer, pour donner à voir. De là, découle un certain nombre de caractéristiques, tant au niveau des composantes que des structures narratives : plus que le temps, c'est le paramètre spatial qui paraît devoir y jouer le premier rôle. De ce fait, divers types de héros sont créés.

1.2. Les héros invisibles

Cela peut paraître un non-sens dans un art du visuel où l'image doit, en principe, tout exprimer. A y regarder de près cependant, certains films ne gardent leur sens et leur unité qu'en cherchant le héros hors de l'image. *Djéli* de Fadika Kramo Lanciné présente aussi bien un héros invisible. La tradition défendue par les conservateurs représente ce héros.

La présence du héros invisible dans la typologie ne surprend pas. Les différents bouleversements en Afrique étant perçus comme des mutilations, la revendication d'un retour aux sources et l'interpellation de la conscience du spectateur finissent par devenir des acteurs.

Mais, cette première typologie de héros en cache une autre, sur la nature même du héros.

1.3. Le héros indéterminé

Nous choisissons cette expression pour signifier l'absence de signes distinctifs du héros par rapport aux autres personnages. Dans le cinéma occidental, on reconnaît souvent le héros à travers des signes conventionnels, dès son apparition à l'image. Il est généralement viril, très courageux, grand et fin, quand il s'agit d'un homme ; bien faite, gracieuse, même dans les rôles les plus méchants, pour l'héroïne.

Ces signes distinctifs apparents du héros occidental mettent encore plus en relief son rôle narratif dans le film. Costumes et accessoires particuliers s'ajoutent à la mise en valeur. L'on comprend que l'interprétation de rôles ne peut être confiée à un comédien amateur. Lorsque ces rôles sont bien joués, cela fait naître la "vedette" et la "star" du système occidental. Une fois que ces dernières s'imposent au public en devenant des têtes d'affiche, elles peuvent à elles seules promouvoir un nouveau film et assurer son succès.

Les films indiens et chinois, au début, ont utilisé ces signes distinctifs du héros. L'indien est beau, avec l'air majestueux ; le chinois est

athlétique, courageux et juste. Dans ces cinémas, le héros se détache d'emblée des autres, même si quelques-uns des signes distinctifs n'apparaissent qu'en cours de narration.

Face à cela, le héros visible du film africain offre une toute autre présentation. Rien ne vient le distinguer physiquement des autres personnages, lui donnant un avantage. Comme indiqué plus haut, il n'a d'importance que par rapport au groupe et son parcours se termine très souvent par un échec.

À ce premier décalage avec les conventions habituelles du cinéma vient s'ajouter un deuxième, plus profond. Dans les traits, dans les regards, dans les attitudes, tout indique où il faut classer les personnages. Les westerns et les policiers ont trop bien typé les différents rôles. Dans les rares cas où l'un des personnages paraît sympathique ou admirable, très vite quelque chose nous indique s'il n'est pas le héros : le ton de la voix ; l'éclat du regard.

Héros anonyme sur ce plan, le héros du film africain ne présente pas un mode vestimentaire, un tic à la mode, une coupe de cheveux à imiter. C'est au niveau de ses actes, de son comportement que le héros visible du film africain se distingue des autres personnages. C'est par référence à la morale, à la vertu, à la tradition, à l'intérêt général, que l'on distingue les bons et les mauvais, alors que l'apparence amène parfois à se tromper. L'essentiel à retenir est qu'on semble offrir aux spectateurs l'exemple à suivre. Ainsi l'apparence cesse d'être un motif de satisfaction.

Cela nous renvoie au conte africain. Au-delà de l'univers merveilleux ou fantastique, les héros du conte n'intéressent pas dans leur individualité, dans leur personnalité, qu'ils soient humains ou non. On s'attache à montrer leurs attitudes et leurs comportements, jugeant s'ils sont en conformité ou non avec le bien collectif, avec la morale et les usages. L'intérêt se trouve dans les péripéties qui amènent le héros à triompher quand il défend la juste cause, ou à être puni quand il transgresse les usages ou menace les intérêts du groupe.

1.4. Autres objets symboliques

Costumes, accessoires de tous genres sont porteurs de discours. Par exemple, dans *Au nom du Christ*, Roger Gnoan M'Bala montre le drame de la rencontre entre le christianisme et l'animisme ou le conflit des croyances religieuses en Afrique. Le film est une peinture de la tragédie des hommes religieux, et le désespoir des masses qui, en quête d'espérances, font recours à la religion.

Le drame de cette rencontre se traduit par un écartèlement religieux de l'Africain. D'abord, il montre qu'il y a une volonté manifeste et sincère de certains Africains à adhérer au christianisme et à le pratiquer selon ses prescriptions. La séquence où l'on voit un bûcher consumer les idoles et les statues en est une preuve. Les gros plans de l'homme et de la femme se tenant près du bûcher sont une expression de cet engagement véritable ; et les regards qu'ils échangent avant que la femme (qui sera par la suite mère Sopie, compagne de Magloire Ier) ne jette sa calebasse symbolisant sa vie de folie au feu viennent amplifier la valeur et la sincérité de cet engagement.

Cependant, cette volonté est trahie par une pratique du christianisme qui, dans sa manifestation, montre que les africains refusent de se séparer de certains rites ou objets qui font référence à leurs anciennes pratiques ou croyances.

C'est de cette volonté de christianisation contrastée par le refus de tout abandonner de leurs anciennes croyances que naît l'écartèlement. Et cet écartèlement, Roger Gnoan M'Bala le montre dans son film *Au nom du Christ*, par la superposition et la confrontation de symboles des croyances africaines et du christianisme.

Comme superposition de symboles, il y a la séquence où l'on voit Gnamien Atto, le personnage principal du film, revenant de la forêt et s'autoproclamant prophète et cousin du Christ. Son accoutrement, ses accessoires et son chant en langue nationale attestent que la nouvelle foi qu'il prétend incarner apparaît comme une fusion de

rites de deux croyances différentes. Cette religion n'est qu'une tentative d'africanisation du christianisme.

Cela est mis en mise par la confrontation de symboles dans la séquence où les adeptes de la nouvelle religion incarnée par Magloire Ier reçoivent le baptême. Le costume de ce dernier et les objets qu'il tient sont comparés aux statues du Christ et de sa mère.

La superposition et la confrontation de symboles des croyances dont il est question dans ce film est également la preuve d'un métissage religieux entrepris par Magloire I. Toutefois, ce métissage peut-il être possible et parfait selon l'esprit de ce néo-christianisme voulu par ce nouveau prophète ?

Le film répond à cette problématique à travers une écriture cinématographique bien élaborée. D'abord, Magloire Ier a bâti sa doctrine religieuse sur des illusions et des mensonges. Les dialogues de la séquence où il est interviewé par une journaliste sont de véritables illustrations : « Ce que vous dites est grave. Que dois-je dire ? (...) ; Personne ne vous croira votre divinité ! (...) ; Il ne s'agit pas de vous ! (...) ; Du christ ! ». Aussi le caractère illusoire et mensonger du fondement de la doctrine religieuse de Magloire Ier est renforcé par la séquence où celui-ci se tient pour faire son dernier prêche avant son exécution sur une croix. L'élément décisif dans cette séquence est l'alternance des gros plans et des plans généraux associée aux angles de prises de vues. La séquence débute par un gros plan de la termitière où le réalisateur, par un mouvement vertical de la caméra du bas vers le haut, montre les fissures dans la termitière. Au-delà de la fragilité, de la friabilité de la termitière et du risque encouru à s'y tenir debout dessus, le réalisateur démontre comment la doctrine religieuse de Magloire Ier est si fragile, qu'elle ne pourrait résister à une crise grave. C'est une religion qui repose sur un homme et pas un idéal, une espérance. Qu'en sera-t-il de la foi de ses adeptes lorsque Magloire Ier ne sera plus ?

C'est sans doute à cette question que Roger Gnoan M'Bala essaie de répondre en alternant gros plans des visages des acteurs et plans généraux pour souligner l'angoisse des adeptes de Magloire

ler, leur peur d'une hypothétique vie sans ce leader en qui ils ont fondé tous leurs espoirs.

La tragédie de Magloire Ier est également visible dans son amour pour le pouvoir et l'abus qu'il fait de celui-ci sous couvert de la religion : « Désormais, il n'y aura qu'une seule dictature, la dictature de Dieu ». Cette dictature de Dieu dont il est le représentant légal et spirituel dans la religion qu'il incarne, lui permet même de s'arroger les droits divins. Certaines de ses répliques dans la séquence de l'interview justifient cette thèse : « Je vous répète que je suis le dernier messie. Après moi ce sera moi. (...) ; Votre divinité ».

Enfin dans ce film, Roger Gnoan M'Bala montre le passage d'une Afrique traditionnelle à une Afrique moderne. Ce passage peut-il se faire sans heurt ? Dans cette phase transitoire, l'Africain peut-il demeurer le même socialement et culturellement ? Les mutations sociales et culturelles sont toujours violentes et les cultures les plus faibles sortent toujours perdantes. La séquence de la bagarre des jumeaux et la cassure en deux de la fourche qui symbolise la rupture de leur union, leur fraternité, est l'expression de la violence qu'engendre une volonté de changement social et culturel radical. En voulant se moderniser à tout prix, l'Africain est obligé de nier une part de lui-même. La séquence du bûcher consumant les idoles et les statues est une illustration de ce nihilisme des Africains vis-à-vis d'eux-mêmes. Cette séquence montre bien que l'Africain fait table rase de son passé.

Comme ces exemples le démontrent, les mécanismes de production de sens dans le film africain mettent en évidence des symboles. Le récit cinématographique, en effet, comme les autres types de récits narratifs, tient compte du fait que le spectateur est perpétuellement en avance sur ce qu'il perçoit à un instant donné. Afin de lui donner l'impression qu'il suit quelque chose de cohérent, les cinéastes africains ont mis au point un système de résonances, de correspondances, d'anaphores, d'amorçages, d'effets d'annonce et de rappel qui double, à différents niveaux de l'expression, le « propos » de la scène ou du film entier.

Dans le même souci de cohérence, les films africains doublent l'histoire de commentaires, de précisions ou de redites qui vont s'exprimer (rendant facultatif leur décodage) de manière métaphorique. Ainsi *Wariko, le gros lot* commence en présentant des billets de banque, des pièces d'argent, des billets de loterie. Tout cela est accompagné du son en off d'un tambour qui fait office de griot. Cette musique résume toute l'action et toute la morale du film. Chaque fois que dans un film, il y a tam-tam, danse ou fête, le griot est présent. Il attire l'attention et loue, il transmet les nouvelles et les décisions. Dans *La jumelle*, tambourin positionné sous l'épaule, il annonce la nouvelle du mariage d'Awa et de son vieil oncle Karamoko

2. Le choix du style

Le style est « le système formel qui, dans un film, coordonne les techniques cinématographiques » David et Thompson, 2000 :434). Le film africain peut être décodé suivant deux grandes orientations : la recherche de la transparence et celle de l'expression.

2.1. La recherche de la transparence

Un récit transparent est un récit qui s'efface au profit de la prise de connaissance, par l'auditoire, des événements de son histoire. Cette discrétion suppose de laisser la fonction d'un élément déterminer sa forme, dans une perspective d'utilité du résultat. Les cinéastes africains n'hésitent pas à commettre une « faute » au regard d'un canon technique ou esthétique, pour peu qu'elle serve leur propos. En effet, dans le document de travail élaboré par le service de psychologie et de sociologie de l'Institut National d'Éducation de Burkina Faso, nous lisons ceci :

Le film africain adhère trop à la réalité quotidienne vécue par tout un chacun. Il aborde les problèmes les plus courants et les relate d'une manière jugée linéaire. Cette façon de faire semble naïve à certains spectateurs qui reprochent au cinéma africain de ne pas susciter réellement la réflexion.

Il y a une répétition apparente des thèmes et du scénario (mariage forcé, corruption). Ce sont certes des problèmes importants et réels, mais la façon de les traiter conduit plus à un

constat, que tout le monde a déjà fait à son niveau, qu'à la réflexion, la critique. (Anonymat, 1983 :87).

Le choix de la transparence exclut les renvois ostensibles à l'énonciation. Pour ce faire, les images y ont l'air de miroirs. Le film africain se veut ainsi fidèle à un certain réalisme. Ce que vise l'univers diégétique, c'est de construire et montrer la socialité primaire c'est-à-dire véritablement la représentation plus ou moins inconsciente des rapports sociaux familiaux, de voisinage, des quartiers, du village, ainsi que des relations humaines dans le monde du travail. Et une telle représentation ne peut qu'évoquer un certain vérisme et se veut être une imitation parfaite de la réalité. En filmant en décor naturel, les cinéastes veulent donner à leur univers construit une valeur de "prélèvement sur le réel" ou tout au moins plonger le jeu dramatique dans la société afin que celle-ci rétroagisse sur la fiction. Ainsi donc se construit le cadre situationnel de l'image du monde de référence : à travers les personnages et le cadre fictionnel, se lit une volonté, dans un rapprochement ville-village, de montrer une Afrique profonde, celle du grand nombre, celle de la base, celle dans laquelle évolue un absent qui est l'africain moyen. Le cliché fondamental qui sous-tend toute l'imagerie est une certaine "africanité". C'est elle qui fonde l'univers diégétique, contribuant ainsi à atténuer le fossé qui apparaît dans la représentation de la stratification. En effet,

Dans les trois quarts des films, c'est un mouvement du village vers la ville, souvent le temps d'un aller-retour.

Le village est présenté comme source de misère, de vie étriquée, de besoins insatisfaits. L'existence y est ralentie (...)

La ville est le lieu de la perte, de la délinquance, de la démesure : les hauts buildings, les voitures et tous les décors des marchés. La vie y est miséreuse pour certains. Pour d'autres, les riches, c'est le paradis (T. Kitia, 1983, p.83).

Voici quelques exemples de cette opposition (ville-village). Kouamé, l'oncle d'Aka (dans *Abusuan*), quitte le village avec ses deux enfants pour la ville à la recherche d'une vie meilleure. Dans le film *Amanie*, le héros quitte le village avec ses femmes alors qu'ils ne manquent de rien, attiré qu'il est par l'auréole de la ville et de la vie des

citadins. Là, il est ébahi par les gratte-ciels. Tout semble au début lui réussir. Il devient riche et élégant avec une veste et une cravate puis, coup de théâtre : tout lui échappe, c'est la déchéance totale. Il retourne au village tout pauvre et tout honteux. Dans *Bal poussière*, Binta ne supportant plus la vie à Abidjan, retourne chez ses parents au village. Là, elle épouse Demi-dieu, un richissime planteur d'ananas.

Le montage *cut* est invisibilisé par adoucissement, décalage des points d'entrée image-son, fondus enchaînés et raccords fluidifiants. Chasse est donc donnée à tout ce qui pourrait faire voir l'image comme un simple assemblage plastique de points lumineux. D'où la prohibition du raccord-mouvement hors raccord-objet, et la mise en place d'un système de conventions qui séparent précisément le diégétique de l'extradiégétique.

2.2. La recherche de l'expression

Ici, la manière personnelle, la novation et la singularité de l'artiste sont valorisés. Il s'agit de l'originalité des cinéastes africains. Dans les différentes séquences, les personnages principaux n'ont guère de quêtes précises à mener, ni de but circonscriptible. Ils s'ennuient, se méfient de l'explication par les causes, ou bien se posent des questions taraudantes sur leur identité, leurs désirs.

L'isochronie et la pause remplacent donc l'ellipse, donnant le premier rôle à l'« image direct du temps ». (Deleuze, cité par Laurent, 2015 :152). Cet autre auteur le démontre par ces propos :

En partant de la façon dont finissent les films africains, il y a lieu de se demander s'il n'y a pas une philosophie de la faillite et de l'abnégation qui trotte quelque part dans la psychologie des cinéastes. En effet, la presque totalité des films de fiction se terminent par un échec ! (Kitia, 1983 :83).

Dans *Au nom du Christ*, Gnamien Atto, personnage principal, devenu Magloire¹, se faisant passer pour le Christ meurt sur une croix. Ali (*Wariko, le gros lot*) ne rentre pas en possession du " gros lot" qui avait mis en émoi toute la famille au village. D'abord le billet gagnant du gros lot s'égare. Quand il le retrouve, Ali commet

l'erreur de le laisser à l'agence de la Loterie nationale où il était parti l'authentifier. Aka (*Abusuan*) n'arrive pas à aider ses neveux venus du village pour le rejoindre à la ville. Quand ils (les neveux) retournent au village, Aka est malheureux car son épouse lui fait remarquer qu'ils n'ont rien fait pour aider les villageois. Demi-dieu (*Bal poussière*) se sépare de Binta qui s'enfuit avec son amant. Alors que les autres épouses de ce dernier pensaient qu'il n'épouserait plus de femmes, la fin du film présente Demi-dieu s'éprendre de la fille de son contremaître venue leur apporter de la nourriture. Fanta et Karamoko (*Djéli*) n'arrivent pas à s'unir. Elle tentera de se suicider. La dernière séquence du film nous emmène à l'hôpital où Fanta est admise.

Chaque film, donc, nous ramène à l'échec. Il y a là quelque chose de tragique. Quand ce ne sont pas les dieux qui sont défavorables aux héros, ce sont les traîtres à la tradition qui l'emportent. Le modernisme apparaît ainsi comme une sorte de fatalité négative qui perpétue la malédiction. Les cinéastes semblent ainsi adopter la thèse suivante : en remplaçant les blancs, ceux qui ont adopté leur façon de faire continuent à faire peser un destin tragique. L'opposition entre tradition et modernisme prend le relai de l'opposition entre le bien et le mal. Elle va plus loin encore, en semblant sous-entendre le couple opprimés-opresseurs.

Dans le film africain, l'action du héros se révèle donc négative. Si ce héros n'est pas, lui-même, négatif. Y a-t-il chez les cinéastes africains une obsession de fatalité ? Ou bien, tout simplement, ont-ils la volonté de « faire de l'effet » sur les spectateurs en concluant par des fins dramatiques ?

À la vérité, le cinéma africain est un cinéma de constat. Constat de l'état de la société africaine, présentée négativement. Mais chaque film a une moralité. Il y a une volonté des cinéastes d'être didactiques. Le monde dans lequel ils vivent ne leur semble pas parfait, alors ils proposent une autre société qui serait le contraire de celle qu'ils font échouer.

L'utilisation du symbolisme tragique ne donne donc pas cette tension du dilemme, cet affrontement entre deux psychologies, entre deux

attitudes, entre des héros ou entre deux théories qui, au-delà des personnages, portent vers le mythe.

En effet,

l'Afrique noire a des cultures assez originales pour bouleverser les normes acquises, à condition de ne pas se laisser dévorer par le cinéma tel qu'il est, tel que l'occident l'a presque unanimement développé et accepté : Un cinéma de spectacle où les méandres d'une psychologie plus ou moins conventionnelle sont au service du divertissement (Pierre, 1983 :59).

Dans la culture africaine, l'art avait une fonction religieuse ou sociale. Seules la musique et la danse pouvaient être considérées comme des activités de divertissement.

Et encore, les cérémonies culturelles s'accomplissaient dans le spectacle avec le tam-tam, les chants et les danses. La fonction éducative du conte était remplie par la leçon à tirer à la fin et par les péripéties qui illustrent les bons et les mauvais comportements. Comme il appartient au patrimoine commun, le conte est en principe connu de tout l'auditoire : tout l'art du conteur, qui n'en est pas l'auteur, se trouve dans ses talents de diseur et de comédien. La société ne permettait l'expression individuelle et personnelle que dans l'accomplissement d'une fonction sociale collective.

Dans les différents types de narration nouveaux dont le mode d'expression a été appris avec l'étranger, on fait souvent référence au conte et au spectacle traditionnel pour dégager une originalité africaine. Le film ne pouvait échapper à cette aspiration. Pour assurer les fonctions dramatiques, le cinéma a emprunté beaucoup plus à la tradition africaine.

Conclusion

Il ressort de cette réflexion que l'écriture filmique africaine se présente comme un mode particulier de structuration d'éléments signifiants ; la signification produite par cette écriture dépend de la combinatoire des éléments symboliques, métaphoriques et allégoriques qui la constituent. De fait, la stratégie discursive filmique africaine s'enracine fortement dans la tradition orale en

tissant des liens très étroits avec le conte africain. Pour la décrypter, il faut « morceler », « couper », « trancher » les séquences du film.

Cependant, aucun des éléments qui entrent en jeu dans cette combinatoire ne peut être analysé suivant un système fixe qui lui appartiendrait en propre ; de même la signification de cette combinatoire ne peut se réduire à la combinaison de codes spécifiques, puisque chacun de ces codes est restructuré par le travail propre de l'écriture.

Bibliographie

Bordwell, David et Kristin, Thompson, 2000, *L'Art du film, une introduction*, Paris-Bruxelles, Deboeck.

Goliot-Lété, Anne, 2016, *L'image de film inventée par l'analyse* in l'analyse de film en question. Regards, champs, lectures, Paris, l'Harmattan, p.15-38.

Haffner, Pierre, 1978, *Essai sur les fondements du cinéma africain*, Abidjan-Dakar, N.E.A.

Jullier, Laurent, 2015, *L'Analyse de séquences*, Paris, Armand Colin.

Kitia, Touré, 1983, *Une dramaturgie dominée par une volonté de didactisme*, in CinémAction n° 262, p.83.

N'dri, Yao, 2014, *Approche esthétique de la dénonciation dans le cinéma ivoirien*, Thèse de doctorat, Université Félix Houphouët Boigny, Abidjan-Cocody.

Ouoro, Justin, 2011, *Poétique des cinémas d'Afrique noire francophone*, Ouagadougou, PUO.

Tshishi, Bavuala Matanda, 1984, *Discours filmique africain et communication traditionnelle. Réflexions pour une étude* in *Caméra nigra. Le discours du film africain*, Paris OCIC/L'Harmattan, p.158-159.

Filmographie

Bal Poussière, 91 minutes, 35 mm, 1987

DIABI L, *La jumelle*, 98 minutes, 35 mm, 1998

DUPARC Henri, *Abusuan*, 95 minutes, 35 mm, 1972

FADIKAM Kramo Lanciné, *Djéli, conte d'aujourd'hui*, 90 minutes, format 16 mm gonflé en 35 mm, 1981

MBALA Gnoan Roger, *Au nom du Christ*, 90 minutes, 35 mm, 1992
Rue princesse, 86 minutes, 35mm, 1993

Wariko, *Le gros lot*, 95 minutes, super 16 gonflé en 35 mm, 1994

