



Ziglobitha,  
Revue des Arts, Linguistique,  
Littérature & Civilisations

Université Peleforo Gon Coulibaly - Korhogo

## ANCRAGE CULTUREL DES CINEMAS OUEST- AFRICAINS FRANCOPHONES : ANALYSE DE L'ESPACE DE LA PAROLE ET DU STATUT DE LA TRADITION

---

**Mahamadou Hassane CISSE**

Université Nazi BONI (Burkina Faso)

[mohamedcis3@gmail.com](mailto:mohamedcis3@gmail.com)

**Résumé :** Les cinémas africains sont des œuvres d'art qui manifestent une hybridité, du fait qu'ils mobilisent des techniques cinématographiques occidentales d'une part, et d'autre part, ils convoquent des techniques de communication relevant de la tradition orale. Il se pose alors la problématique de la spécificité identitaire de ces œuvres dont le discours manifeste également un certain hermétisme. De ce point de vue, ces cinémas traduisent clairement un écart avec les autres cinémas d'ailleurs. D'où la nécessité de s'interroger sur les aspects qui manifestent cette spécificité en partant d'un corpus de six films de réalisateurs de l'espace francophone ouest-africain. Il s'agit précisément de "Djeli, le conte d'aujourd'hui", "Yeelen", "Yaaba", "Guimba, un tyran, une époque"; "Sia, le rêve du python" et "Le Wazzou polygame". Cette réflexion examine l'ancrage culturel qui opère en tant que manifestation identitaire dans ces œuvres.

**Mots-clés :** *culture – film africain – hermétisme -identité - tradition orale.*

### CULTURAL ROOTS OF FRENCH-SPEAKING WEST AFRICAN CINEMA: AN ANALYSIS OF THE SPACE FOR EXPRESSION AND THE STATUS OF TRADITION

**Abstract :** African cinemas are works of art that manifest a hybridity, due to the fact that they mobilize Western cinematographic techniques on the one hand, and on the other hand, they summon communication techniques from the oral tradition. This raises the issue of the specific identity of these works, the discourse of which also manifests a certain hermeticism. From this point of view, these cinemas clearly reflect a gap with other cinemas elsewhere. Hence the need to question the aspects that manifest this specificity, starting from a corpus of six films by directors from the West African French-speaking world. These are precisely "Djeli, today's tale", "Yeelen", "Yaaba", "Guimba, a tyrant, an era"; "Sia, the python's dream" and "The polygamous Wazzou". This reflection examines the cultural anchoring that operates as a manifestation of identity in these works.

**Keywords :** *culture – African film – hermeticism - identity - oral tradition.*

## Introduction

En tant qu'œuvres d'art hybrides, les cinémas africains dans leur ensemble posent un problème du double ancrage culturel, africain et occidental, imposant par voie de conséquence un certain hermétisme dans la lecture et dans la réception de ces œuvres. Et dans cette perspective, l'ancrage culturel africain devient un signe distinctif à privilégier aussi bien dans l'architecture narrative que dans les enjeux axiologiques et idéologiques de ces œuvres. La scénarisation de la parole traditionnelle et la théâtralisation des valeurs morales et humaines de la société africaine, constamment données à voir dans l'espace filmique de ces œuvres, participent sans nul doute de cette volonté des réalisateurs africains d'afficher la spécificité et l'originalité de leurs films. La prégnance de ces valeurs, tout en s'imposant comme un critère valable d'évaluation de l'authenticité de ces œuvres, elle s'érige en barrière culturelle par moment, comme une entrave à la réception de ces cinémas.

Cette réflexion se donne pour objectif d'examiner l'ancrage culturel qui opère en tant que manifestation identitaire dans ces œuvres. De façon précise, il s'agira de cerner le statut de la parole traditionnelle dans le processus de discursivisation filmique opérée et d'évaluer le statut et les enjeux de la présentation de l'esprit communautaire et du phénomène de la parenté à plaisanterie, respectivement perçus comme fondement et ressort des sociétés africaines. En termes d'hypothèses, l'on dira que l'identité des cinémas africains émane de leur ancrage culturel, perceptible à travers des signes, des plus manifestes aux plus latents. Pour ce faire, nous exploiterons un corpus de six films de réalisateurs ouest-africains, à savoir "*Djeli, le conte d'aujourd'hui*" de l'Ivoirien Lanciné Kramo Fadika ; "*Yeelen*" du Malien Souleymane Cissé ; "*Yaaba*" du Burkinabè Idrissa Ouédraogo ; "*Guimba, un tyran, une époque*" du Malien Cheikh Oumar Sissoko ; "*Sia, le rêve du python*" du Burkinabè Dani Kouyaté et "*Le Wazzou polygame*" du Nigérien Oumarou Ganda.

S'intéresser à la parole traditionnelle et aux valeurs des sociétés africaines ainsi évoquées revient à parler de la tradition orale, telle qu'elle se vit au quotidien et telle qu'elle se transmet d'une génération à une autre. En effet, pour Mostafa Ben-Abbas « la tradition orale est un ensemble de tous les types de témoignages transmis oralement d'une génération à l'autre et dont la fonction est nécessaire au bon fonctionnement de la société et à sa stabilité... » (Ben-Abbas, 2013 : 9). Notre approche se situe au croisement des sémiotiques, narrative et discursive, et des sémiotiques des cultures, habilitées à fournir « des méthodes pour interroger d'abord le sens des pratiques, des textes et des objets propres aux cultures humaines (...), [à élaborer] des procédures pour construire la signification des systèmes de signes et des ensembles signifiants que sont les

textes, les images, les objets du quotidien ou les interactions sociales » (Fontanille, 2015 : 6). Aussi, cette réflexion est-elle organisée en trois parties, à savoir la scénarisation de la parole traditionnelle comme une métaphore culturelle, le culte de la personnalité collective et la parenté à plaisanterie : une théâtralisation sociale.

## **1. Le statut de la parole traditionnelle : une métaphore culturelle**

A propos des cultures africaines, Cheikh Anta Diop rappelle qu'il ne sied pas de parler de l'identité culturelle d'un individu de façon isolée car sa propre identité culturelle est fonction de celle de son peuple. Par conséquent, c'est l'identité culturelle du peuple qu'il faudrait définir. « Cela signifie, dans une large mesure, qu'il faut analyser les composantes de la personnalité collective. Nous savons que trois facteurs contribuent à sa formation : un facteur historique ; un facteur linguistique ; un facteur psychologique... » (Diop, 1991 : 211).

### *1.1. La parole proverbiale, un archétype identitaire*

Dans le cadre de cette réflexion, nous abordons le facteur linguistique « comme élément constitutif de la personnalité culturelle et, par conséquent, de l'identité culturelle [africaine] (Diop, 1991 : 214). Il s'agit précisément de l'oralité qui, elle, ne saurait se réduire à ce qui est dit, quoiqu'elle commence par la parole, à savoir les salutations, les interpellations, les plaisanteries, etc. Or ces aspects « signifient bien davantage que ce que ne laissent supposer la trivialité de leurs propos. L'intonation, le choix des formules, les gestes et regards qui les accompagnent font passer de la langue au langage » (Barlet, 2012 : 286). L'oralité renvoie à « [cette] situation sociale dans laquelle la communication orale est privilégiée » (Cauvin, 1980 : 5), et c'est en cela que le recours assez récurrent aux proverbes<sup>1</sup> comme stratégies discursives, parfaitement restitués sur la bande-son, arrimés à l'image (gestuelle) dans les cinémas africains, participe à la reconstitution d'un espace culturel familier au public africain. Il s'agit de sentences généralement présentées à travers des formules très souvent brèves, des énoncés « souvent métaphorique[s] ou figuré[s] et exprimant une vérité d'expérience ou un conseil de sagesse pratique et populaire, commun à tout un

---

<sup>1</sup> Amadou Saibou Adamou rapporte que chaque société crée ses proverbes et en use en fonction de ses expériences, de ses réalités, de ses préoccupations. Le proverbe est universel, cependant c'est en Égypte antique (présentée comme le berceau de la civilisation humaine) qu'il faut se référer pour retrouver le premier recueil connu de proverbes (le mot proverbe se dit *sebait*, en égyptien). Il s'agit de l'ouvrage (un papyrus) désigné sous le nom de *Enseignement de Ptahhotep*, ou *Livre des Maximes de Ptahhotep*, qui serait produit par Ptahhotep, 2400 ans avant la naissance de Jésus Christ et qui fut découvert en 1843 par l'explorateur français Émile Prisse d'Avesnes. Le document servait alors à l'éducation de la morale sociale et de la rhétorique (2022 : 188).

groupe social » (*Le Grand Robert*, 2005). D'usage assez courant dans les sociétés africaines, ces proverbes restent l'apanage des personnes imbues de la sagesse des anciens qui y expriment une vérité d'expérience, un conseil de sagesse pratique, etc. « Leur usage est [donc] censé donner plus de crédibilité à ce que l'on dit » (Kam, 2000 : 360).

De prime abord, dans les films africains, cette forme de parole traditionnelle qui véhicule des valeurs morales, sociales et civiques, d'une génération à une autre se trouve être scénarisée, et donc adaptée au médium cinématographique, pour ainsi prendre en charge des *matériaux sémiotiques non verbaux* dont elle s'entoure pour se déployer quotidiennement dans l'espace conversationnel. Les proverbes se distinguent des autres genres oraux (contes, épopées, devinettes, etc.) du fait de leur instantanéité dans l'espace-temps, parce qu'ils se déploient au gré de la conversation et selon les besoins de circonstances pas toujours préparées par avance. Ils se reconnaissent à travers leur brièveté, disproportionnée à la densité des valeurs qu'ils sont enclins à véhiculer, notamment la solidarité, la cohésion, la tolérance, la bravoure, la loyauté, le respect des aînés, le respect de la parole donnée, etc.

Ces valeurs désormais érigées en formes de vie sont caractéristiques des sociétés traditionnelles, et de ce point de vue, elles s'imposent aux réalisateurs africains qui s'en servent pour imposer à leur tour, comme un signe macroscopique, l'identité africaine au cœur de leurs œuvres. En effet, « certains groupes sociaux en Afrique (surtout dans le monde rural) ont tant intégré les proverbes dans leurs paroles quotidiennes qu'on peut, à leur propos, parler de style proverbial de langage » (Saibou Adamou, 2022 : 186). Cette unité linguistique et donc culturelle n'est pas sans raffermir le sentiment d'appartenance à un même groupe social ayant des modes de vie communs. Aussi, la fierté qu'éprouvent les usagers de ces proverbes (les anciens et les griots, maîtres de la parole), tient dans ce sentiment qui fonctionne comme un effet de sens lié à la discursivisation de ces paroles. Celui qui manie avec dextérité cette forme de parole quelque fois hermétique, généralement imagée ou parabolique, suscite de l'admiration et confirme son africanité. Les griots, Gueli Sambou dans "*Guimba, un tyran, une époque*" et Balla dans "*Sia, le rêve du python*", offrent l'opportunité au spectateur de se reconnaître dans l'espace culturel africain constamment empli par cette parole traditionnelle plutôt réservée à une "élite". Au-delà de la façon particulière de dire, ces proverbes « traduisent surtout une façon de voir, de penser ; une façon d'être. Ils constituent une forme d'expression qui, de manière spécifique, représente (en même temps qu'ils les construisent), les rapports à soi, à autrui et au monde de ceux qui l'utilisent » (Saibou Adamou, 2022 : 193).

Par ailleurs, n'ayant pas pour unique vocation de véhiculer des informations, ces proverbes procèdent aussi d'une volonté manifeste d'influencer l'autre. Ainsi, cette parole apparaît à travers des discours subversifs (disputes, conflits d'intérêt, crises) ou encore à travers des discours argumentatifs où l'orateur cherche à convaincre son interlocuteur. Sous ce rapport, il est évident qu'il subsiste un dénominateur commun, l'argumentation (explicitée ou non) au cœur du discours de l'orateur qui mobilise diverses familles d'arguments<sup>2</sup>. Les arguments d'autorité retiennent l'attention du fait qu'ils font référence au prestige, à l'expérience des personnalités (les anciens, les sages, les griots), tandis que les arguments de communauté eux, font référence aux valeurs sociales et culturelles les plus partagées entre les membres de la communauté. Ces arguments recèlent donc des signes qui font que « [cette] parole acquiert la dimension d'un actant agissant toujours en toile de fond comme une représentante de la communauté... » (Paré, 1997 : 128-129). Dans tous les cas, ces proverbes demeurent un héritage plutôt populaire qu'un émetteur et un récepteur convoquent pour échanger à propos ou dans des situations particulières, reflétant ainsi « leur être-au-monde, leur positionnement mutuel, affectif, social, intellectuel [...]. Un bon émetteur doit être imprégné de la tradition : il sait qu'il dit un message qui lui est antérieur ; il sait manipuler les images, il connaît les traits particuliers des différents êtres ; il connaît la norme et les valeurs reconnues de la société... » (Cauvin, 1980 : 12-14).

Enfin, pour une Afrique, héritière de l'oralité, ces proverbes se révèlent être, plus qu'un style langagier, un moyen efficace de transmission de valeurs morales et sociales, un canal de transmission des connaissances et savoirs pratiques séculaires. Cela confirme davantage le statut de forme de vie conféré à ces sentences brèves mais qui se veulent un « bouillon culturel » et une « école vivante et quotidienne » si l'on se réfère aux propos de Amadou Saibou Adamou infra :

En Afrique (...), les proverbes étaient (sont) utilisés par les adultes pour encadrer socialement les plus jeunes. Ils servaient presque à tout ; notamment, selon les circonstances, à décrire, raconter, avertir, ordonner, éconduire, interpeller,

---

<sup>2</sup> Philippe Breton (2003 : 42-43) propose une catégorisation des arguments comme suit : « La famille des arguments d'autorité recouvre tous les procédés qui consistent à mobiliser une autorité, positive ou négative, acceptée par l'auditoire et qui défend l'opinion que l'on propose ou que l'on critique. La famille des arguments de communauté fait appel à des croyances ou à des valeurs partagées par l'auditoire, qui contiennent déjà, en quelque sorte, l'opinion qui est l'objet de l'entreprise de conviction. Les arguments de cadrage consistent à présenter le réel d'un certain point de vue, en amplifiant par exemple certains aspects et en minorant d'autres, afin de faire ressortir la légitimité d'une opinion. La famille des arguments d'analogie met en œuvre des figures classiques, comme l'exemple, l'analogie à quatre termes ou la métaphore, en les dotant d'une portée argumentative ».

conseiller, enseigner, interdire, etc. Ainsi, à l'instar des paroimia grecs, les proverbes en Afrique servaient d'outils didactiques pour éduquer et socialiser les jeunes. Ils étaient assimilés et mémorisés par ces derniers qui, à leur tour, se chargeaient de les transmettre dans des circonstances variées à la génération suivante (2022 : 192).

Le tableau ci-dessous fait un aperçu des usagers de ces proverbes, de leur contexte d'emploi et de leur signification :

<b>Statut de l'orateur cité</b>	<b>Proverbes cités</b>	<b>Contexte d'emploi et Signification</b>
<b>La griotte</b> chantant les louanges (Film Guimba, ...)	« La <b>merde</b> n'est pas l' <b>épine</b> mais celui qui la piétine <b>boitille</b> »	Lors de l'intronisation de Guimba, nouveau roi, la griotte lance ce proverbe, mettant ainsi en garde la population venue prêter allégeance contre tout dérapage.
<b>Gueli Sambou</b> , le griot de la Cour (Film Guimba, ...)	« <b>Prudence</b> est mère de <b>sûreté</b> »	Soupçonnant le comportement douteux de Mambi, le griot a choisi de l'intimider ou de lui prodiguer un conseil, car ce dernier affichait clairement des vellétés d'opposition à la volonté de Guimba
<b>Mambi</b> , opposant au roi Guimba (Film Guimba...)	« Ce qui <b>plaît</b> à l' <b>iguane</b> n'est pas <b>interdit</b> au <b>varan</b> »	Excédé de l'arrogance de Guimba qui l'intime de divorcer avec Meya, son épouse légitime, Mambi proteste et confirme son insoumission
<b>MeYa</b> la femme de Mambi (Film Guimba, ...)	« On reconnaît l' <b>arbre</b> à ses <b>fruits</b> . »	MeYa exaspérée par l'iniquité et l'ignomie de la décision Guimba d'expatrier son époux Mambi pour enfin la marier au prince, son ex gendre
<b>La grand-mère</b> de Fanta (Film Djeli)	« Celui qui <b>crache en l'air</b> , doit s'attendre à recevoir sa <b>salive</b> sur le <b>bout du nez</b> »	Elle désapprouve l'attitude inacceptable de Fanta qui transgresse les normes sociales en se choisissant un mari, et de surcroît un griot. Elle incrimine le père de Fanta, Karamoko-Bah d'avoir commis l'erreur de scolariser sa fille, désormais métamorphosée, ...
<b>Le vieux Karamoko-Bah</b> (Film Djeli)	« Le <b>coton</b> qui perce la <b>tête</b> , contient un morceau de <b>bois</b> »	Karamoko-Bah à son tour accuse son fils Amara de manipuler Fanta sa sœur cadette en l'incitant à l'entêtement, car il la trouve si sage pour se comporter de la sorte.
<b>Le vieux Sidiki</b> , frère aîné de Karamoko-Bah	« Quand on a <b>viande</b> à faire <b>cuire</b> , on se déplace vers celui qui a du <b>feu</b> »	Dépêché par la mère de Fanta pour intercéder auprès de son mari, il a choisi humblement de se déplacer pour rejoindre son frère cadet, vu la gravité de la situation. Mais Karamoko-Bah estime que son aîné aurait pu simplement lui demander de venir et il se serait exécuté. Le vieux sage de rétorquer à travers ce proverbe qui évoque une vérité générale
<b>La griotte</b> , mère de Karamoko Kouyaté, prétendant à Fanta	« Un <b>cabri</b> peut-il téter une <b>vache</b> ? »	Elle explique à son fils l'absurdité de son désir d'épouser Fanta : ses origines de griot n'autorisent pas ce mariage. S'il n'avait pas été à l'école, il serait le griot de la famille des Fanta (des nobles).
<b>La griotte</b> , mère de Karamoko Kouyaté	« L' <b>ami du poulet</b> ne le cite jamais, quand il parle de <b>viande</b> »	Elle donne une un bain d'une décoction "savamment" préparée pour la protection de fils contre les sorciers. Ce dernier semble indifférent ou n'ayant pas confiance aux pouvoirs de sa mère qui, lance ce proverbe pour signifier son mérite.
	« Si Nianankoro est la <b>lame</b> du couteau, moi, Soma, j'en suis le <b>manche</b> . La lame la plus	Tout en reconnaissant la puissance de son fils en fugue, Soma dit avoir plus de pouvoir pour tuer son fils désormais adversaire et ennemi de toute la

<i>Soma Diarra, maître du Komo, père de Nianankoro</i>	<i>effilée ne peut entamer son manche »</i>	<i>communauté Bambara, car il a trahi le Komo en voulant divulguer les secrets et les savoirs ancestraux.</i>
--	---	---

Ces proverbes, choisis du fait de leur symbolisme dans les différents films de notre corpus sont l'apanage des personnes âgées, des griots, des prêtres des religions traditionnelles et révélées, etc., hommes comme femmes. La construction de ces formules procède, tantôt de formes métaphoriques, tantôt de formes allégoriques intégrant des isotopies figuratives et thématiques qui se répartissent, soit en humain/inhumain, soit à animé/inanimé (humains, animaux, objets, concepts abstraits...), etc. L'analyse de la symbolique de ces acteurs/orateurs en tant que signe iconique permet de cerner leur participation au processus de discoursivisation filmique déjà amorcé à travers les signes linguistiques. C'est ainsi que le griot fait figure du passé (ré)activé dans le récit filmique, les personnes âgées consolident la densité du récit filmique en valeurs morales et sociales, thématisent, peut-être discrètement la sagesse africaine et les prêtres religieux, eux, renvoient à une sorte d'image réfractée des forces occultes, invisibles. Cette stratégie de discoursivisation adoptée par les réalisateurs africains traduit, on ne peut plus clair, leur volonté de « s'appuyer sur les leçons, les enseignements du passé des Africains pour explorer les voies de constitution d'une personnalité africaine aujourd'hui tiraillée entre l'attachement aux traditions et les exigences de la modernité » (Paré, 2000 : 47), c'est-à-dire la constitution d'un ethos de l'hybride. En effet, abordant la question de représentation de soi dans le discours, Ruth Amossy (2010 : 211) établit un lien entre *ethos et identité*. Elle explique que le locuteur produit, dans son discours, une diversité d'images de lui-même, qui révèle des facettes de son identité. Ces caractéristiques identitaires peuvent aussi projeter des représentations de groupes...

### 1.2. La scénarisation de la palabre

La palabre est une autre forme de parole traditionnelle qui scande au quotidien la vie politique des communautés africaines. Ancrée dans les mœurs, elle participe à la culture de la cohésion sociale, à l'esprit d'équité, de justice, de tolérance, etc., qui guident les pas et les actions des représentants des peuples. A ce propos, la définition que nous prête Fweley Diangitukwa est éloquente :

La palabre se manifeste sous la forme extraordinaire d'un dialogue permanent ou d'un débat sous l'arbre à palabres : une forme d'Assemblée où les décideurs politiques, les citoyens ordinaires et les associations paysannes débattent en commun les problèmes de la communauté et où ils prennent ensemble les décisions les plus importantes concernant les "politiques publiques" de la Cité. C'est dans la

palabre que se règlent les conflits entre personnes, entre villages et communautés, et c'est dans ce lieu de rencontre que la sagesse africaine se manifeste dans sa grandeur et dans sa splendeur en mettant, au centre des préoccupations de la communauté humaine, le principe du dialogue, de la concertation et de la décision prise de commun accord (consensus) (Diangitukwa, 2014 : 4).

Selon Joseph Paré, « l'oralité dans les films africains, contrairement à l'idée généralement répandue, ne relève pas simplement du verbiage ; elle a un impact sur *l'ethos* même du film. L'oralité n'est pas conviée pour elle-même. Elle intervient comme moyen et fin » (Paré, 2000 : 51-52). Le cinéma procède avant tout à la figuration d'une forme de parole sacrée dont l'ancrage culturel peut se mesurer à plusieurs niveaux :

[Les Africains] ont conservé ce principe sacré à travers l'importance qu'ils accordent à la parole et, par ricochet, à la palabre. Tout se réglait et se transmettait par la parole dans la société traditionnelle (...). C'est la parole qui établissait le lien social et qui était mise en exergue pour résoudre les conflits sociaux. La parole, celle du plus âgé de la classe d'âge, d'un griot ou du héraut, avait un pouvoir magique, celui de dire, de savoir dire et de pouvoir dire. (Diangitukwa, 2014 : 3)

En s'intéressant au comment et au pourquoi de l'intégration de la palabre dans les cinémas africains, l'analyste se devra plutôt d'examiner la *cinématisation* de cette parole, c'est-à-dire « la manière dont le cinéma s'approprie la parole traditionnelle, au point d'en faire une de ses marques distinctives en Afrique » (Ouoro, 2011 : 197). Aussi, l'analyse du statut de la palabre en tant qu'institution sociale mis en discours dans ces œuvres filmiques s'impose-t-elle. En rappel, dans ces sociétés de l'oralité l'on accorde autant d'importance, voire plus, à la façon de dire que le dire lui-même. Par moment, l'expression l'emporte sur l'idée elle-même. C'est en cela que la mise en scène de la palabre en tant que parole traditionnelle, parole dotée d'un certain pouvoir, devient plus significative dans ces films. Elle y est perceptible à travers une corrélation entre ses fonctions *narrative* et *monstrative*. Cela se traduit par le fait que, dès qu'un locuteur surgit et prend la parole, la fonction narrative du récit filmique s'estompe pour donner place à la monstration. La caméra a tendance à s'éterniser sur les prises de paroles du griot par exemple, mettant ainsi un accent particulier sur sa gestuelle, sa posture, son éloquence et même son élégance (son accoutrement). Pour faire mieux cerner ces éléments sémiologiques qui accompagnent la prise de parole, les réalisateurs mobilisent des longs plans aux rythmes ralentis, assortis de cadrages moyens et de gros plans, ayant plutôt vocation de décrire que de raconter. Dans le film *Guimba...*, la séquence qui montre Gueli Sambou demandant aux Mambi de revenir sur leur décision de rompre le serment de



donner leur fille Kani en mariage au nabot a été pratiquement dramatisée par la caméra. En effet, elle le fixe pendant qu'il s'avance vers ses interlocuteurs, il s'agenouille par moment, donnant ainsi l'impression de vouloir ramper, les mains jetées en avant, le visage plein d'angoisse, la tête inclinée, avec un regard qui sonne la supplication. Aussi, le temps du récit semble-t-il coïncider avec celui de la réalité, renforçant ainsi l'illusion de la réalité.

Par ailleurs, l'exploitation de la palabre dans le processus de discoursivisation suscite une attention particulière vu la "théâtralité filmique" qui lui est appliquée et qui est assimilable au *culte*<sup>3</sup> voué à la parole biblique. En effet, l'œil de la caméra s'attarde particulièrement sur la gestuelle, mais aussi sur la position du locuteur placé au cœur d'une audience qui l'écoute religieusement. Les réalisateurs africains ont donc tendance à cadrer ostensiblement le narrateur, « en lui laissant le temps de parler comme s'il était sacrilège de l'interrompre. Ce faisant, ils ritualisent la parole, confirmant la sacralisation qu'elle a déjà dans l'ordre social » (Barlet, 1996 : 168). Dans ce cas de figure, la parole s'organise en spectacle et s'intègre à un processus général de représentation et de monstration<sup>4</sup>. Elle rejoint ainsi la fonction catalyse qui ralentit le récit en lui adjoignant des détails et des descriptions.

Ainsi, dans "*Guimba, un tyran, une époque*", on peut vérifier cette réalité à travers la réunion improvisée par le collège des sages, suite à la diatribe de Kani contre Guimba. La palabre ainsi installée est mise en scène au moyen des techniques cinématographiques appropriées et elle devrait aboutir à l'engagement d'une force de soutien (les dozos ou chasseurs) en faveur de la ville de *Sitakili*. Dans la grotte accueillant ce "*conclave*" il n'y a quasiment pas d'action, sinon elle se résume à l'échange verbal, donnant ainsi la priorité au contenu sémantique des propos tenus par le patriarche et les différents intervenants à l'occasion. Chaque intervenant se voit cadré soit par des plans-fixes, soit par des gros plans portés sur son visage qui devient ainsi un espace de lecture de nervosité ou des sentiments de révolte. Quelques plans d'ensemble permettent de cerner tantôt l'adhésion des auditeurs aux propos qui coulent, tantôt la gravité de la situation vu l'atmosphère qui prévaut. Le récit filmique se poursuit avec l'entrée en scène de Siriman instruit par l'assemblée et dont la délicate mission est de libérer les populations de *Sitakili* du joug infernal de Guimba.

Il en va de même dans le film *Djeli* à travers le conseil familial tenu dans le salon (un espace clos) de Karamoko-Bah qui recevait à l'occasion, son ami

---

<sup>3</sup> Selon Locha MATEO, *La littérature africaine et sa critique*, Paris : Karthala, 1986, p.43, c'est presque un truisme de dire que la parole est l'objet d'un culte dans les civilisations de l'oralité.

<sup>4</sup> Nous paraphrasons ainsi André GARDIES, « La parole en jeu. Les enjeux esthétiques de la parole », in *Regards sur le cinéma négro-africain*, Bruxelles : OCIC, 1987, p.37.

Yakouba et son frère aîné le vieux Sidiki. Cette séquence malgré sa longue durée, plusieurs minutes, elle reste caractérisée par la suspension de toute action, privilégiant ainsi le contenu sémantique des propos de Sidiki le patriarche. Il était chargé de faire entendre raison à son frère cadet. Karamoko-Bah devra se montrer compréhensif à l'égard de son épouse et devra tolérer le choix de sa fille Fanta qui entend se marier à Karamoko Kouyaté son amour, bien que ce dernier soit issu de la caste des griots. En effet, cela s'impose, vu l'évolution des mentalités. Dans ce cas, la caméra focalisée sur la posture et la gestuelle, montre le doyen d'âge assis sur un tapis, le buste penché vers le centre du cercle formé pour la circonstance, la tête tantôt penchée vers son voisin de gauche, tantôt vers celui de droite, dans un élan d'argumentation soutenu par le rythme ralenti de défilement des images. Quant à l'auditoire, il est montré, silencieux et attentif. Cette séquence donne à voir ainsi une pratique sociale constamment observée dans les situations de règlement des crises.

Le film *Yeelen* ne déroge pas à cette règle. En effet, en pleine brousse, dans un espace sacré (réservé aux initiés), sous la houlette du *Kokê* (le maître), des hommes s'étaient réunis autour de la statue de la grande sorcière pour vénérer le *Komo*. La caméra se focalise d'abord sur le patriarche qui dirige la séance rituelle, armé de son bâton d'autorité, arborant sa tenue de cérémonie. Il traverse de façon diamétralement le cercle formé par les autres membres, se dirige vers l'autel du sacrifice, accompagné par un travelling d'abord arrière et ensuite latéral. Il fit des invocations, proféra des paroles sacrées pendant la cérémonie. Le cadrage s'est ensuite focalisé sur Soma juste au moment de sa prise de parole, comme pour lui donner l'autorisation d'expliquer le mobile de sa visite à ses confrères. L'histoire ne se poursuivra en termes d'actions réelles qu'après cette mise en scène de la parole sacrée. Alors, Soma obtint le soutien indispensable de ses pairs dont il avait besoin pour retrouver et châtier son fils présenté comme un traître qui a volé l'héritage de leurs ancêtres et qui entend divulguer leurs secrets en les mettant au service d'autres communautés. Ce soutien est aussi nécessaire pour le père qui est conscient que son enfant n'était pas comme les autres, car il est tout aussi dépositaire de ces redoutables secrets des ancêtres.

Sous ce rapport, cette parole traditionnelle s'inscrit donc dans un espace sacré, un espace fort imprégné de valeurs culturelles éminemment africaines, et acquiert subtilement le statut de personnage à qui les cinéastes vouent tout un cérémonial à la fois référentiel et filmique. L'on assiste à une "*oralisation de la narration*" comme stratégie scripturaire adoptée par les réalisateurs africains qui, de l'avis de Joseph Paré, participe au processus d'indigénisation de ces œuvres. En effet, « le recours à l'esthétique négro-africaine ou, du moins, l'actualisation de certaines de ses modalités (notamment en ce qui a trait aux reprises de la

parole traditionnelle), transforme l'espace discursif en lieu d'actualisation de pratiques qu'on pourrait examiner comme des formes particulières de réutilisation voire de "recyclage" dont la finalité est de produire un effet de reterritorialisation » (Paré, 1997 : 143).

## 2. Le culte de la personnalité collective

Les cinémas d'Afrique occidentale francophone ont une certaine propension à exprimer des formes de vie à même de définir la société traditionnelle. Il s'agit précisément de l'esprit communautaire, la solidarité agissante entre les membres de la société et leur hospitalité à l'égard de l'autre. La figuration ostentatoire de ces formes de vie s'apparente à un culte de la personnalité plutôt collective. En effet, le mot *culte* vient du latin *cultus*, et renvoie au respect rendu aux dieux ou à des hommes, témoignages de respect, honneurs, égards... Le culte est aussi l'ensemble des rites et des cérémonies par lesquels cet hommage est rendu. Au sens figuré, il désigne une grande admiration empreinte de vénération. L'expression "*culte de la personnalité*" est utilisée pour désigner l'attitude d'un chef d'Etat d'un régime totalitaire qui veut être *vénéré comme un dieu vivant*. Elle se traduit par une admiration excessive, une adulation du chef par la population au détriment des intérêts de la collectivité (Le culte de la personnalité in *Toupictionnaire, Le dictionnaire de politique*). Cependant,

Dans les sociétés simples, où la division du travail est peu avancée, les individus pratiquent peu ou prou toutes les mêmes activités : l'expérience vécue est ainsi peu différenciée et les membres de la société sont relativement semblables les uns aux autres. Ils ont peu le sentiment d'un moi unique : quand la « solidarité [mécanique] qui dérive des ressemblances est à son *maximum* », alors « la conscience collective recouvre exactement notre conscience totale et coïncide de tous points avec elle », si bien que « notre individualité est nulle. ... notre personnalité s'évanouit... car nous ne sommes plus nous-mêmes, mais l'être collectif ». (Durkheim, repris Terrier, 2012 : 239)

Sous ce rapport l'hypothèse d'une *personnalité collective* peut être émise, notamment en procédant à une extension "légitimée" de la notion de personne à la société elle-même. A propos de ce concept de "personnalité collective", Jean Terrier distingue trois usages possibles : « la personnalité collective comme personnalité d'un être social supra-individuel ; la personnalité collective comme représentations unanimement partagées constituant un type psychologique de la société ; la personnalité collective comme métaphore à but soit heuristique, soit politique » (Terrier, 2012 : 247). Francesco Casetti (2015 : 140), confirme cette vocation des films, y compris les films de fiction, à nous parler non pas d'un individu au caractère isolé, mais plutôt à nous offrir toujours un portrait de la

société qui les entoure. C'est pourquoi, dans leur volonté de manifester le "vouloir-être" ou l'éthos filmique africain, ces cinéastes donnent plutôt à voir une réalité abstraite, perceptible uniquement à travers des signes, notamment la primauté du groupe sur l'individu. Il en est de même pour la solidarité et l'hospitalité qui régissent la vie de ces sociétés traditionnelles en se présentant comme une toile d'araignée, un ciment fort entre les membres de la communauté. A ce propos, M'Bayi Kaninda constate :

Le groupe désigne (...) l'oralité définie comme mode de vie sociale fondé sur l'autorité sénioriale, la solidarité clanique et la fusion de l'individu dans le groupe aux fins de pérennisation de cette solidarité tribale. Dans ce sens, l'individu serait l'antinomie du groupe. Au niveau de la dénotation, un griot ou une palabre, un chef tribal ou un village symboliseraient le groupe, un jeune rentrant de la ville symbolisant l'individu. (Kaninda, 1983 : 115)

Au regard de ces considérations, il devient aisé de comprendre la sanction réservée à Guimba et à Kaya Maghan Cissé qui ramaient à contre-courant de cette règle instaurant la primauté du groupe sur l'individu, respectivement dans les films *Guimba, un tyran, une époque* et *Sia, le rêve du python*. En effet, ces tyrans qui s'entêtaient à agir contre la volonté du peuple (le groupe) et qui, à multiples fois ont adopté des mesures pour brimer le peuple, le spolier jusqu'aux plus démunis, écraser les faibles, etc., ont fini par être déchus et déshonorés par le même peuple souverain. C'est donc la victoire finale du groupe sur l'individu et cela confirme à souhait le culte de la personnalité collective. Dans ce cas de figure, la personnalité collective serait donc « la personnalité au sens psychologique de "traits de caractère" que possède la majeure partie des membres de la société, dès lors conçue comme largement homogène... [Il s'agit] avant tout de l'existence d'idéaux partagés, que chaque membre de la société s'approprie et "individualise", en les pensant » (Terrier, 2012 : 248). Il en va de même dans le film *Yaaba* où le jeune Bila a dû affronter toute sa communauté (sa famille et le village) à cause de sa position singulière à l'égard Yaaba, la vieille femme vulnérable, injustement accusée de sorcellerie et finalement ostracisée et sa case incendiée. Malgré sa bonne foi et sa conviction que le groupe (village) était dans l'erreur, Bila en tant qu'individu ne parviendra pas à fléchir la position du groupe, manipulée par le poids de la superstition, des croyances rétrogrades et des allégations d'un escroc de charlatan.

Par ailleurs, dans le film *Yeelen*, la démarche de Soma qui voulait révolter toute la communauté Bambara contre Nianankoro son fils se trouve clarifiée davantage. En effet, dès son contact avec sa communauté, le groupe auquel il se confond, il dit poursuivre son fils "devenu un serpent", un adversaire redoutable,

un ennemi à abattre, car s'étant enfui avec leur héritage, les fétiches ancestraux et les pouvoirs des Diarra, gardiens du Komo. Il entend divulguer les secrets, l'âme de leurs ancêtres, pour mettre ce "savoir vivant" au service des autres. Ainsi, Nianankoro s'écarte du groupe, se met aux antipodes de la normalisation imposée à tous et, de ce point de vue, il contribue à raffermir l'aversion du groupe à son égard. L'adhésion des autres gardiens du Komo tient plus de cette situation que de l'argumentaire du récit relaté par son père Soma. L'individu se définit alors par rapport à ses réseaux relationnels, par rapport à sa famille puis par rapport à sa collectivité qui demeure la seule force souveraine. Cette perception confère une âme à la société, légitimant ainsi toute analogie entre les personnes et la collectivité. C'est en cela que la démarche des réalisateurs africains s'apparente à une construction métaphorique la personnalité collective, une construction qui prête « [aux sociétés], comme les êtres humains, un "caractère au sens psychologique" [...] L'idée étant que les membres d'une société partagent certaines représentations, elles-mêmes issues d'une élaboration collective » (Terrier, 2012 : 250-251). Le rapprochement entre personne et société peut être cerné dans la figuration de la *communauté bambara* comme un corps vivant mais dont la (sur)vie dépend des actes normés à observer par chaque membre en tant qu'*individu*. Ces propos de Soma expliquant le mobile de sa visite au Kokê, le Maître, relèvent également de cette stratégie qui consiste à métaphoriser la société et les rapports individu/société :

Les descendants du crocodile sacré n'ont pas tous hérité de ses qualités ! On y trouve iguanes, varans et serpents. Un enfant de moi est devenu un méchant serpent. Moi, Soma, mes ancêtres sont morts pour le Komo, je mourrai pour le Komo. Mais il m'est né un enfant qui a trahi Komo. Je le recherche. Où qu'il soit, je le tuerai ! ... Si Nianankoro est la lame du couteau, moi, Soma, j'en suis le manche. La lame la plus effilée ne peut entamer son manche...

Certes, cet esprit communautaire semble prédisposé à écraser l'individu et à confisquer ses libertés, mais il procède d'une compensation qui consiste à le placer dans une chaîne de solidarité fonctionnelle au sein du groupe. Le mode opératoire de cette solidarité africaine tient dans un esprit de redevabilité mutuelle entre les membres, un devoir pour les plus forts de soutenir et de protéger les plus faibles, ceux qui sont vulnérables, notamment les femmes et les enfants, les veuves et les orphelins. On y voit un esprit de partage dans la joie, de réconfort et de compassion en situation pénible. Ce trait de caractère qui définit la société africaine renforce le sentiment d'appartenance et rappelle aux différents membres, la nécessité de respecter les règles, les normes imposées par le groupe. C'est en cela que dans le film *Guimba, un tyran, une époque*, un village

entier, représenté par son collègue de sages a décidé de voler au secours de la population de *Sitakili* une ville sous le diktat et la terreur de Guimba et ses adjuvants, les membres de la Cour. Une telle solidarité, dite agissante, supprime toute idée d'ingérence politique pour privilégier le devoir d'assistance mutuelle des membres de la communauté et l'engagement à défendre des causes d'intérêt général, notamment les droits à la vie, à l'émancipation, à l'épanouissement, le respect des libertés individuelles et collectives.

Le film *Djeli* aborde également la question de la solidarité à travers la qualité des relations entre la famille de *Djeli Mory*, père de *Karamoko Kouyaté* et celle de *Karamoko-Bah* père de *Fanta*. En effet, à sa première occurrence dans le film, la mère de du jeune *Karamoko* (clan des griots) est montrée recevant un don de céréales pour sa cuisine, de la part de la famille de *Fanta* (clan des nobles). C'est en cela qu'elle rappelle à son fils qui se dit amoureux de *Fanta*, que ce mariage était mort-né et qu'elle n'aimerait pas avoir de soucis avec une famille qui lui a toujours tout donné. Bien de communautés africaines, en l'occurrence le Manding, connaissent une hiérarchisation qui classe les communautés en des clans qui considère les nobles comme les plus forts, ayant dont le devoir de répondre aux sollicitations des griots, clan inférieur et investi d'un droit, celui de demander et de recevoir des mains des autres. Aussi, le témoignage de *Amara* l'aîné de *Fanta* ne vient-il pas rappeler à son père que depuis la mort de *Djeli-Mory*, *Karamoko-Ba* en tant qu'ami et "maître" du défunt, il avait toujours soutenu son fils *Karamoko Kouyaté* en lui donnant toute l'attention dont il avait besoin. Alors, aujourd'hui où l'enfant avait encore plus besoin de son père adoptif, il est impératif de revoir sa décision qui a consisté à lui refuser *Fanta* comme épouse sous prétexte que la tradition n'autorise pas ce lien. C'est donc une solidarité traditionnelle et séculaire basée sur l'amitié et la fraternité, sur des rapports entre nobles et griots qui a été mise en scène dans cet espace filmique densément culturel.

Enfin, *Le Wazzou polygame*, donne à voir un autre aspect de la culture africaine et qui relève de l'ancrage culturel de ce film. Il s'agit d'une autre forme de solidarité, à savoir l'hospitalité réservée à l'étranger. Partout où il peut se rendre, il doit être traité avec bienveillance, et son séjour agrémente, autant que faire se peut par son hôte qui en fait un devoir, une norme à observer. Il est donc permis de comprendre que, le fait que *Satou* fuyant un mariage forcé ait débarqué en ville chez sa parente *Biba* n'a posé aucun problème d'accueil, réaffirmant ainsi cette hospitalité africaine. Elle s'y plait, et renoue avec le sourire pour avoir recouvré sa liberté. Elle a même bénéficié d'une virée en ville en compagnie de son amie pour lui permettre de s'évader. Le réalisateur de *Yeelen* livre également une illustration assez particulière de cette hospitalité dite légendaire qui stipule

qu'en Afrique, l'étranger est plutôt un roi dont on s'occupe convenablement, en répondant à toutes ses sollicitations.

C'est dans cet esprit qu'il est souvent expliqué que l'hôte peut même donner sa fille à l'étranger ou ordonner à une de ses épouses de bien vouloir prendre soin de ce dernier en répondre prioritairement à ses sollicitations. En effet, si Nianankoro a été au départ pris pour un brigand à châtier, par la suite une certaine proximité, une relation filiale est née entre lui et le *roi Peul* Rouma Boll qui a fini par lui demander de rester définitivement chez eux car il le considérait désormais comme son fils. Aussi, a-t-il accepté de concéder sa ravissante jeune femme Attou, quoique cela se soit passé après un incident regrettable, le fait que celui-là même qui devait la soigner (Nianankoro, vu ses pouvoirs) n'a pas résisté à son charme. Il avoue son forfait et il est pardonné, gratifié d'un présent de valeur, un sabre royal pour service rendu auparavant (son soutien au roi contre des assaillants). En somme, la figuration de ces valeurs traditionnelles dans ces films se traduit comme « l'expression d'un vouloir-être de la part des Africains à travers leurs productions culturelles » (Paré, 2000 : 52). Cette réalité figurée confirme à souhait que les Africains ont hérité d'une organisation socio-économique et politique stable fondée sur « des structures sociales rassurantes et sécurisantes collectivement qui enlissent notre peuple dans le présent et dans un manque d'inquiétude pour demain, dans l'optimisme, etc., alors que les structures sociales individualistes des Indo-Européens engendrent angoisse, pessimisme, incertitude sur demain, solitude morale, tension sur l'avenir, etc. » (Diop, 1991 : 218).

### **3. La parenté à plaisanterie : une théâtralisation sociale**

Œuvres d'art aux valeurs hybrides, les cinémas africains mobilisent à la fois des techniques cinématographiques occidentales et des techniques de communication traditionnelles, puis ils puisent leur thématique dans le patrimoine culturel africain. En effet, ces œuvres filmiques se singularisent par leur propension à théâtraliser certaines pratiques sociales quotidiennes, en l'occurrence le phénomène d'alliance ou de parenté à plaisanterie. Selon Alain Sié Kam, il s'agit d'une pratique sociale que l'on rencontre couramment chez les peuples africains et qui consiste en « un jeu, un amusement entre deux groupes sociaux (clans, ethnies, villages, belles-familles, ...) à travers lequel les antagonistes se livrent à une rivalité singulière » (2000 : 423). Les adversaires, dit-il, dans une bataille rangée, car relevant de la pure plaisanterie, cherchent à se dominer à travers la verve. De façon précise,

Il est convenu de parler de "parenté à plaisanterie" quand la relation a lieu à l'intérieur de la famille (entre belles-sœurs et beaux-frères ou entre grands-parents et petits-enfants par exemple). Le terme d'"alliance à plaisanterie" est utilisé lorsqu'il existe un lien entre deux groupes, deux villages, deux quartiers, deux régions, deux ethnies à la suite d'un pacte sacré scellé par des ancêtres, pacte fondé sur des relations amicales, des liens de non-agression, de respect, de solidarité et d'assistance mutuelle. Les relations à plaisanterie se définissent à différents niveaux : familial (entre parents), clanique (entre personnes de clans différents), interethnique (entre personnes d'origine ethnique différente), entre groupes de travail, d'initiation, etc. ; ou encore à la suite d'un pacte de sang entre deux individus. (Leguy, 2005 : 333-334)

Cette pratique d'ordre séculaire que la société *malinké* désigne par le terme *sānākūnā* (Camara, 1992) est aussi observée dans la société *moaga* (chez les *moose*) à travers les termes *rakure/dakure*. De prime abord, elle se présente comme une stratégie de consolidation de la solidarité, elle-même consacrée à travers l'imposant esprit communautaire dans les sociétés africaines. Sory Camara parle d'un devoir pour les groupes alliés de s'entraider, d'échanger des services et des plaisanteries. Il précise sa pensée :

Les *sānākū*<sup>5</sup> sont liés par des obligations qui, à maints égards, rappellent les obligations qui lient les parents : assistance mutuelle en diverses circonstances et entraide, etc. Lors des travaux de cultures, les partenaires font appel les uns aux autres, pour une aide directe ou pour le recrutement de jeunes gens. A la guerre, ils se prêtaient jadis main-forte. Lorsqu'ils se trouvaient par hasard dans des camps opposés, ils évitaient, semble-t-il, de se blesser... (Camara, 1992 : 40).

Sous ce rapport, l'évolution des rapports entre Nianankoro et Rouma Boll le *roi Peul* dans le film *Yeelen* relève plus de la force actancielle de cette réalité culturelle. En effet, au début de leur contact, le jeune homme arrêté est présenté au *roi Peul* comme un redoutable brigand à châtier, et la distance socio-culturelle entre les protagonistes rendait impossible toute communication entre eux, en témoigne le recours à *Gueladjo* comme interprète. Mais à la découverte de l'origine du jeune, un *Bambara*, il s'établit immédiatement un rapprochement des deux *sānākū* que la caméra représente à travers une proximité physique et morale, notamment la confiance instaurée entre les deux hommes : ils communiquent directement, sans avoir à recourir à un intermédiaire (interprète) ; le roi lui demande son aide pour contrer l'attaque en cours d'une tribu rivale. C'est donc par devoir-faire, le devoir de prêter main-forte au *roi Peul*, son parent à plaisanterie que le *Bambara* a agi et a vaincu à la satisfaction de tous. Ce phénomène qui acquiert le statut d'un personnage à part entière est donné à voir

---

<sup>5</sup> Terme employé pour désigner des parents à plaisanterie, un lien instauré par la société elle-même.



(du fait du traitement intermédial) comme le sujet manipulateur qui investit les sujets opérateurs et définit leur objet de quête, à savoir une assistance mutuelle (dans des circonstances de crise ici). Une amitié y est née, une parenté sociale plus active que celle biologique, dans ce contexte, est vite établie à telle enseigne que le roi a demandé ouvertement à son désormais fils de bien vouloir rester définitivement chez eux, tandis que ce dernier en fuite et recherché par Soma son père biologique qui l'en veut à mort comme le montre le film.

Par ailleurs, la parenté à plaisanterie telle que figurée dans cet espace filmique apparaît comme actant fonctionnel constitué d'un agrégat de valeurs morales, spirituelles et intellectuelles, qui instaure des formes vie, des attitudes et dispositions à observer à l'égard d'autrui en vue d'instaurer le vivre ensemble, de faire régner la tolérance, la paix, et la cohésion au sein des communautés africaines. De ce point de vue, cet actant assume la fonction de régulateur de tensions sociales, il permet de prévenir les crises en canalisant les « tensions éprouvées dans des rapports de parenté et d'alliance » (Camara, 1992 : 46), puis en établissant « une relation pacificatrice qui joue le rôle d'exutoire de tensions qui, autrement dégèneraient en violences » (Sissao, 2002 : 38). Il ne s'agira pas de (dé)porter la guerre ailleurs, mais « il s'agit plutôt de la désamorcer, de la jouer pour ne pas la faire » (Camara, 1992 : 46). Puis lorsqu'une crise éclate, elle joue le rôle de dernier rempart de la société ou encore celui d'une soupape de sûreté, aux mains des garants de la tradition, pour rappeler et empêcher l'explosion qui résulterait des effervescences et pressions imputables aux membres de cette communauté.

Dès lors, dans ces sociétés "conservatrices", cette pratique de parenté est constamment revisitée en vue d'une réconciliation interethnique, ou d'une résolution pacifique de problèmes entre familles, entre clans<sup>6</sup>, entre populations et chefs tribaux, etc. Et les forgerons, les griots, les patriarches, pour ne citer que ceux-là, y jouent ce rôle de garant de la tradition. Dans le film *Yeelen* par exemple, on peut se reporter à l'intrusion sans protocole de Bafing Diarra, un *Bambara*, dans l'espace royal de Rouma Boll, le *roi Peul*. Si l'étranger a tenu des propos à la limite injurieux à l'égard du roi, c'est plus par parenté à plaisanterie que par la foi en ses forces occultes, en témoignent les termes choisis pour saluer son hôte : « Je te salue petit peul. Si le crapaud s'envole, rien ne va plus sur terre. Je cherche mon neveu. S'il se cache ici, livre-le-moi. Sinon je mettrai le feu au village. Et personne ne l'éteindra. » Cela explique également le sens des propos de Nianankoro dans la séquence précédente, face au même *roi Peul*. En effet, le jeune *Bambara* avoue son forfait au *roi Peul*, le fait d'avoir été trahi par son sexe en

---

<sup>6</sup> Le terme clan est considéré ici au sens anthropologique qu'on lui attribue.

possédant Attou sa jeune épouse qu'il devrait plutôt soigner de sa supposée infertilité. Conscient de la gravité de cette transgression, il dit ne mériter que la mort pour sauver l'honneur des *Bambaras* ainsi bafoué : « Je ne viens pas demander que tu m'accordes ta grâce, mais la mort par ta main ». Cet aveu lui a permis de se libérer d'un fardeau et l'appel à la mort traduit sa volonté de se purifier de cette souillure. D'où la fonction cathartique de ce phénomène. Et la tolérance inimaginable du roi s'inscrit dans cette veine, car il a dû panser sa douleur pour se refuser de toucher à son *sānākū*. Les réalisateurs africains sont conscients que « notre identité et notre véritable indépendance ne peuvent exister sans une conception profonde, claire, historique de notre propre culture. La réponse ne peut venir (...) [que de] l'apport créatif des artistes africains » (Souleymane Cissé repris par Barlet, 1996 : 105).

### **Conclusion**

Les cinémas africains se distinguent des autres cinémas du monde du fait de leur fort ancrage culturel. Ces œuvres se présentent comme le lieu de la théâtralisation de la tradition orale à qui l'on confère le statut d'un personnage collectif donnée à voir, car ayant fait l'objet d'une actualisation imposée par le médium cinématographique. En effet, cet espace filmique se veut le lieu de réfraction de l'oralité mise en scène en tant que parole vivante revêtue de gestuelles et mouvements du corps, de répétitions, d'intonations et de rythmes. On y assiste donc à la monstration de la parole proverbiale et à la théâtralisation et rythmée de la palabre africaine. Cette parole qui n'était qu'écoutée est désormais donnée à voir, et à travers elle la société africaine.

La survivance de la société traditionnelle s'y trouve encore prononcée à travers l'esprit communautaire perçu comme un vestige lui-même empreint de la solidarité, de l'hospitalité et de l'alliance et/ou de la parenté à plaisanterie, en somme une forme de vie aux multiples enjeux sociaux. Enfin, le recours à ces aspects culturels puisés dans le riche patrimoine africain traduit la volonté des réalisateurs africains d'affirmer et de défendre leur identité culturelle dans un contexte de globalisation où bien de cultures sont phagocytées par celles qui dominent. En somme, l'espace filmique africain s'érige en une tribune de résistance au néo-colonialisme culturelle, de défense des traditions africaines, « des réalités que l'on ne saurait méconnaître impunément. (...) Avec leur avenir, c'est celui de l'Afrique qui se trouve porté au premier plan des préoccupations » (Kane, 1982 : 25).

### **Références Bibliographiques et Filmographies**

#### **A. Filmographie : corpus d'étude**

- CISSE Souleymane, 1987, *Yeelen*, LM (106mn).  
FADIKA Kramo Lanciné, 1981, *Djeli (Le conte d'aujourd'hui)*, LM (90mn).  
GANDA Oumarou, 1970, *Le Wazzou polygame*, CM (50mn).  
KOUYATE Dani, 1999, *Sia, le rêve du python*, LM (96mn).  
OUEDRAOGO Idrissa, 1989, *Yaaba*, LM (90mn).  
SISSOKO Cheikh Oumar, 1995, *Guimba, un tyran, une époque*, LM (94mn).

## **B. Ouvrages et articles scientifiques**

- AMOSSY Ruth, 2010, *La présentation de soi. Ethos et identité verbale*, Paris, PUF.  
BARLET Olivier, 2012, *Les cinémas d'Afrique des années 2000*, Paris, L'Harmattan.  
BARLET Olivier, 1996, *Les cinémas d'Afrique noire, Le regard en question*, Paris, L'Harmattan.  
BEN-ABBAS Mostafa, 2013, « Oralité et tradition orale », 2<sup>ème</sup> Colloque international, Université Mohamed 1<sup>er</sup>, Oujda Maroc, <http://hdl.handle.net/123456789/954>.  
BRETON Philippe, 2003, *L'argumentation dans la communication*, Paris, La Découverte.  
CAMARA Sory, 1992, *Gens de la parole. Essai sur la condition et le rôle des griots dans la société malinké*, Paris, ACCT, Karthala et SAEC.  
CASETTI Francesco, 2015, *Les théories du cinéma depuis 1945*, Paris : Armand Colin.  
CAUVIN Jean, 1980, *Comprendre la parole traditionnelle*, Paris, Saint-Paul.  
DIANGITUKWA Fweley, 2014, « La lointaine origine de la gouvernance en Afrique : l'arbre à palabres », in *Revue gouvernance*.  
DIOP Cheikh Anta, 1991, *Civilisation ou barbarisme, une anthropologie authentique*, New York, Lawrence Hill Books.  
FONTANILLE Jacques, 2015, *Formes de vie*. Nouvelle édition [En ligne], Liège : Presses Universitaires de Liège, disponible sur Internet : <http://books.openedition.org/>  
GARDIES André, 1987, « La parole en jeu. Les enjeux esthétiques de la parole », in *Regards sur le cinéma négro-africain*, Bruxelles, OCIC.  
KAM Sié Alain, 2000, *La littérature orale au Burkina Faso : Essai d'identification des textes oraux traditionnels et leur utilisation dans la vie moderne*, Thèse de Doctorat d'État, Vol I, Université de Ouagadougou.  
KANE Mohamadou, 1982, *Roman africain et tradition*, Dakar, Les Nouvelles Éditions Africaines.  
KANINDA M'Bayi, 1984, « Le héros, le groupe et l'ordre social », in *Camera nigra - Le discours du film africain*, Bruxelles, C.E.S.C.A./O.C.I.C., pp.113-136.

- LEGUY Cécile, 2005, « SISSAO, Alain Joseph, 2002, *Alliances et parents à plaisanterie au Burkina Faso. Mécanismes de fonctionnement et avenir* », in *Journal des africanistes*, 75-1, pp.333-336.
- MATESO Locha, 1986, *La littérature africaine et sa critique*, Paris, Karthala,
- OUORO Justin, 2011, *Poétique des cinémas d'Afrique noire francophone*, Ouagadougou, PUO.
- PARE Joseph, 2000, « Keïta ! L'héritage du griot : l'esthétique de la parole au service de l'image », in *Cinémas : revue d'études cinématographiques*, vol.11, n°1, pp.45-59.
- PARE Joseph, 1997, *Écritures et Discours dans le roman africain francophone post-colonial*, Ouagadougou, Kraal.
- SAIBOU ADAMOU Amadou, 2022, « Le proverbe dans l'enseignement et l'apprentissage des langues cultures à l'école africaine : un trésor oublié », in *Repenser l'éducation et la pédagogie dans une perspective africaine*, Geneva, Globethics.net, pp.185-207.
- SISSAO Alain Joseph, 2002, *Alliances et parentés à plaisanterie au Burkina Faso. Mécanisme de fonctionnement et avenir*, Ouagadougou, Sankofa et Gurli.
- TERRIER Jean, 2012, « Personnalité individuelle et personnalité collective selon Émile Durkheim et Georg Simmel », in *Sociologie et Société*, 44(2), pp.235-259. DOI : <https://doi.org/10.7202/1012928ar>