

De l'africanité matérielle à sa mise en œuvre dans le cinéma africain : un défi pour le cinéaste africain

Olivier Kadja EHILE
Institut National Supérieur des Arts et
de l'Action Culturelle (INSAAC)
Abidjan - Côte d'Ivoire
ekadjaolivier@yahoo.com

Résumé :

Quels que soient le genre et la forme, le cinéma se présente comme un ensemble d'images qui diversifie son résultat en fonction de l'objectif et de la technique utilisés. Présenter les symboles et associer un mode de vie de sa société, revient à définir une identité qui va porter une coloration. L'africanité est donc cette identité propre à l'Africain et présente dans le cinéma ; une sorte de confident qui regroupe sa raison d'être, ses valeurs et ses principes. Vivre la polygamie, côtoyer les féticheurs et marabouts, adorer les fétiches, manifester les valeurs de la tradition sont entre autres des pratiques de l'africanité qui sont dévoilées dans le cinéma. Ce canal de transmission de l'esthétique africaine va à l'encontre de la modernité pour affirmer et imposer sa présence à l'ère de la mondialisation. Qu'elle soit souhaitable ou non, l'africanité ajoute une nouvelle vision et permet de modifier les enjeux d'un cinéma africain qui suscite intérêts et passions. A travers elle, le cinéaste africain montre la maîtrise de ses valeurs traditionnelles et la fierté de les valoriser. Elle offre l'occasion aux cinéastes de dire la vérité par un mélange de style incluant ressources culturelles disponibles et langage cinématographique.

Mots clés : Africanité, Cinéma, Culture, Polygamie, Tradition

.

From material Africanness to its implementation in African cinema : a challenge for the African filmmaker

Abstract :

Whatever the genre and form, cinema presents itself as a set of images which diversifies its result depending on the objective and technique used. Presenting the symbols and associating a way of life of your society, amounts to defining an identity which will carry a color. Africanness is therefore this identity specific to the African and present in cinema ; a sort of confidant who brings together his reason for being, his values and principles. Living polygamy, rubbing shoulders with fetishists and marabouts, worshiping fetishes, manifesting the values of tradition are among other practices of Africanness which are revealed in the cinema. This channel of transmission of African aesthetics goes against modernity to assert and impose its presence in the era of globalization. Whether it is desirable or not, African cinema which arouses interests and passions. Through it, the African filmmaker shows the mastery of his traditional values and the pride in promoting them. It offers filmmakers the opportunity to tell the truth through a mixture of style including available cultural resources and cinematographic language.

Keywords : Africanness, Cinema, Culture, Polygamy, Tradition

Introduction

Nous sommes à longueur de journée envahis par des images photographiques ou alors, des images qui défilent dans les salles de cinéma, à la télévision ou même sur les plateformes de téléchargement. Des images au contenu varié qui animent le quotidien et qui transmettent chacune dans son domaine, un message. Le spectateur, le téléspectateur ou le cinéphile, pour un objectif que ce soit, est obligé d'adopter ces images et de les inclure dans son expression quotidienne car elles participent, d'une manière ou d'une autre, à son équilibre social. A la recherche de distraction, d'épanouissement, de conseil, de détente, de réflexion, de sensation, tout est compris dans les images qui défilent devant lui. C'est dire, que la puissance de l'image est un aspect important qu'il faut prendre en compte dans son élaboration. Ainsi, son rôle et sa fonction doivent attirer l'attention des professionnels de l'image dans leur manipulation. Par les images, il y a une communication, un message et une attente qui déterminent sa portée.

Dans le domaine du cinéma, conscients de cet état de fait, les réalisateurs mettent un point d'honneur dans le contenu esthétique de leur production afin de se faire comprendre. Visionner un film, c'est avant tout, prendre contact avec un contenu fait de plusieurs images qui transmettent un message. Ainsi, un film européen diffère d'un film asiatique qui lui, diffère d'un film africain car chaque réalisateur veut mettre en avant l'idéologie de sa culture. Cependant, pour des raisons d'ordre politique et économique, le réalisateur n'a toujours pas les coudées franches pour pouvoir s'exprimer (Kitia Touré, réalisateur).

.

Sa production lui est donc dictée et le contenu ne cadre toujours pas avec son aspiration, sa vision ou même son objectif. C'est un constat récurrent pour les cinéastes africains qui "négocient" parfois l'introduction de quelques facettes de leur culture puisqu'ils sont financés par la politique occidentale. Cet état de fait, n'est pourtant pas un obstacle à la mise en œuvre d'une production cinématographique qui répond aux aspirations locales et qui prônent une "africanité". Ainsi, de *Comédie Exotique* (Kitia Touré) à *Xala* (Sembène Ousmane) en passant par *Au nom du Christ* (Roger Gnoan M'bala) ou *Tilai* de Idrissa Ouédraogo, ce sont des productions cinématographiques qui résistent à la modernité puisque selon P. Sorlin (1997, p.137) : « le cinéma est la façon de regarder qui permet de distinguer le visible du non visible et par là, de reconnaître les limites idéologiques de la perception d'une certaine époque ». Mais en fait, qu'entendons-nous par africanité et pourquoi ce concept ? Il ne s'agit pas ici de définir un concept de manière littéraire comme le ferait un dictionnaire ordinaire pour certains mots mais plutôt, d'en donner un aperçu qui donnerait une compréhension pour la suite du travail comme le définit N. Sylvanus (2002/4-5, p. 128-144) « qu'il s'agisse de l'art, de l'artisanat et de la mode ou de la cosmétique, le point commun et l'unité de ces larges catalogues résident dans la réappropriation du signifiant africain ». En effet, l'africanité est un concept qui privilégie les données issues du terroir africain dans les productions. Cette identité propre, identifiable et rattachée à l'africain qu'il brandit partout. Il faut entendre toute pratique traditionnelle et socioculturelle de l'Afrique, distincte de celle de l'Occident considérée comme identité culturelle

s'identifiant à la modernité (A. Kasende, 1996). Ce sont des symboles, un milieu, des modes de vie qui font la particularité de l'africain. Un concept crée pour s'afficher, résister et subsister aux productions cinématographiques occidentales qui occupent l'espace africain sans penser aux attentes et à l'aspiration du téléspectateur africain. Ce concept annonce ainsi, une révolution dans le milieu cinématographique et permet à l'africain de s'exprimer. Le film *Tilai* du réalisateur Idrissa Ouédraogo est un bel exemple de l'africanité car de la première minute à la dernière minute, dans toutes les séquences, aucun élément de la modernité ne figure dans le film. Le décor est typiquement villageois, (les scènes ont lieu dans les villages), la langue du terroir anime le film (le moré), les tenues des acteurs valorisent la tradition burkinabé pour ne relever que ceux-ci. Voir ce film, c'est se plonger dans la tradition burkinabé et comprendre plusieurs aspects de sa tradition. Dans cette même veine, une chaîne de télévision Nigériane (Nollywood TV épïc) s'attèle à présenter des films nigériens dans la pure tradition du Nigéria. Nous constatons, le décor du village, la tenue traditionnelle Yoruba et Ibo, le système de gouvernance (royauté), le tout, enrobé dans la musique traditionnelle du terroir. Une joie, une consolation et une valorisation de la culture pour le cinéphile qui assiste à cette production. C'est dans cet élan que F. Casetti (1999, p. 221) affirme : « le film est conçu comme l'expression d'un auteur et comme l'exhibition d'un monde ». Il donne ainsi l'occasion à l'auteur de dire sa perception mais aussi, comment il la voit. Le cinéma africain est ainsi étiqueté et peut dorénavant revendiquer une liberté d'expression. Partant de ces observations, notre réflexion tout au long de

.

cet article va porter sur la manifestation de l'africanité. Autrement dit, comment reconnaître la mise en œuvre de l'africanité ? Quel message véhicule-t-elle dans les productions cinématographiques à l'ère du numérique ?

Pour pouvoir répondre aux préoccupations exposées ci-dessus, nous convoquons la théorie développée par Roberto Rossellini qui fait référence au souci didactique. Le film représente selon lui, l'observation réussie d'un phénomène humain et de son dynamisme en vue de sa compréhension, de son analyse, de sa transmission. Par-là, le cinéma participe d'un processus d'éducation (J. Aumont, 2002). Pour Rossellini : « le cinéma, art neuf propice aux découvertes, est donc un outil ; il sert en dernière instance à assurer le jeu social, en traitant selon ses moyens propres, y compris esthétiques et émotionnels, des problèmes de la société » (J. Aumont, 2002, p.100). Ce canal de découverte est donc un canevas idéal pour apprécier les manifestations de l'africanité. A la théorie, s'ajoutent aussi la méthode analytique de l'image et du son dans les films constituant notre corpus afin d'apprécier le contenu matériel de l'africanité et l'entretien semi-directif. La théorie et la méthode dégagées, deux pistes s'offrent à nous. La première est relative à l'africanité est le symbole au service de la revendication et la seconde s'articule autour de l'africanité en tant que réponse à la survie de l'identité africaine dans le cinéma.

1. L'africanité est le symbole au service de la revendication

L'art cinématographique africain est le reflet des différentes identités culturelles et ethniques qui le composent. De ce fait, les différentes productions

cinématographiques nous plongent au cœur des diversités culturelles qui témoignent de l'ancrage de la tradition. Si la production d'images dans le cinéma est du ressort du réalisateur qui définit son angle et sa vision d'exposition, il s'arme alors d'une vision restructurée de façon fondamentale qui lui permet de mieux se faire entendre. Les images qu'il choisit de présenter sont donc en phase avec le processus de mise en route de son idéologie. Raison pour laquelle, Rossellini revendique : « haut et fort une liberté de pensée et d'apprentissage, dirigée contre les idéologies politiques (à l'exception notable de l'idéologie religieuse) et aussi, contre l'idéologie de la science » (J. Aumont, 2002, p.100). La responsabilité du réalisateur est déterminante pour le succès et la rentabilité du film à partir du choix du contenu de son film. Si l'Occident revendique par exemple les films fantastiques et de science-fiction dans lesquels le plan d'ensemble, la contre plongée des bâtisses sont présentes pour marquer sa puissance et son suprématie, l'africain privilégie le dramatique où il a la possibilité de mieux se faire comprendre. Ces diverses connotations de la trame donnent une spécificité à la production et une orientation au cinéphile. Les éléments de l'africanité ou du moins, les représentations symboliques qui fondent le socle du mode de vie de l'africain ne sont donc pas à négliger dans la reconstruction ou la revendication d'un cinéma africain. Aujourd'hui, le cinéma africain se retrouve restructuré de façon fondamentale, donnant ainsi la possibilité d'avoir un autre regard sur la modernité. Il se donne les armes pour défier la modernité et même s'imposer en réfutant l'usage du modernisme dans sa production. Il crée un contenu en phase avec la quête identitaire qui tient

.....

compte du téléspectateur. Si l'africanité a pu trouver une place dans le modernisme, c'est qu'elle n'a jamais cessé de surgir dans les productions africaines et qu'il était impossible de la noyer. C'est donc un travail de longue haleine initié et voulu par les cinéastes qui retrouvent la main libre pour s'exprimer. L'africanité devient une source d'inspiration qui conduit dorénavant le cinéma africain. Ce sont des valeurs mises en place pour protéger et préserver l'identité culturelle. Ce qui révèle une culture avec ses diversités pour redorer le label africain.

1.1. La manifestation de l'africanité dans le cinéma africain

L'africanité qui incarne une résistance à la disparition des valeurs africaines mises en place par la politique moderne à l'ère de la mondialisation met en place un ensemble de mécanismes qui se retrouvent dans le film et qui facilitent l'interaction avec le téléspectateur. Cette communion qui se dégage reconforte le réalisateur dans la quête d'un cinéma dénaturé et fait pour l'africain. Bien qu'il s'agisse d'un cinéma récent, la volonté réelle des réalisateurs a une longue portée et incarne une culture africaine qui veut s'exporter partout dans le monde. Il n'est donc pas rare de percevoir dans une production cinématographique africaine, un mode de vie qui colle à la situation de l'africain d'où il tire une satisfaction. C'est dans cet optique que dans le film, *Xala* de Sembène Ousmane, il n'est pas surprenant de constater que les hauts cadres de l'administration Sénégalaise, jubilent à l'annonce du troisième mariage d'un des leurs (El Hadj Abdoukader).

En effet, El Hadj Abdoukader, ne veut pas se laisser "distraire" par la modernité qui exige de lui (compte tenu de

son rang de député dans l'administration) l'oublie total de sa tradition, de ce qui fait de lui un africain en phase avec l'éthique et la déontologie de sa tradition. Le statut social dont il jouit qui devrait être un frein à sa connaissance culturelle est malheureusement balayé du revers de la main. La troisième épouse est pour lui une raison que la modernité ignore. Elle demeure un facteur ou un levier qui reconforte sa position sociale dans le milieu traditionnel qu'il partage avec les autres membres de sa famille. En somme, la troisième épouse justifie l'importance de la valorisation culturelle comme il le dit lui-même : « je suis marié à nouveau par devoir » (Xala, 7mn 19s). C'est un devoir envers lui-même, sa famille, sa communauté et sa tradition.

C'est au vu de ces arguments que le secrétaire de séance lance l'invitation au mariage:

Nous sommes tous conviés au mariage de notre honorable collègue El Hadj Abdoukader, qui prend ce jour, sa troisième épouse. La modernité ne doit pas nous faire perdre notre africanité. Eh oui ! la modernité ne doit pas mettre sous étoignoir les us et coutumes (Xala ; 6mn30)

Dans le plan demi ensemble, nous pouvons constater un tonnerre d'applaudissements de ses collègues. Intervient ensuite le panoramique qui permet de mieux apprécier les applaudissements de chaque acteur. Enfin, le gros plan des visages présente la joie qui se lie sur leur visage. Une joie si profonde qui va amener l'un d'eux à ajouter : « et comment ! » (Xala, 6mn46s).

La phrase exclamative qui survient marque la force et la conviction des acteurs de voir à l'ère de la modernité et en pleine capitale économique africaine, la résistance de la tradition. Parler de l'africanité n'est donc pas un compromis mais, c'est opérer un recadrage du contenu

.

cinématographique et prendre acte de son utilité et de son importance. La vie culturelle qui regorge plusieurs entités fait collaborer diverses cultures qui démontrent la richesse de la culture africaine. La revendication de l'africanité qui fait intervenir les valeurs culturelles dans les productions cinématographiques est la preuve de l'existence culturelle à l'ère de la mondialisation. Unanimes et convaincus de cette force de pénétration, ils clament tous : « vivre l'africanité, vivre notre africanité » (Xala, 6mn 50s)

Les collaborateurs qui partagent avec El Hadj Abdoukader, l'idéologie de la manifestation de l'africanité développent des sentiments et des idées qui les amènent à évoluer dans le sens de la compréhension des valeurs culturelles africaines. Ce changement de paradigme interroge à la fois, acteurs et spectateurs et donne des directives pour une meilleure orientation du cinéma africain. L'usage du pronom possessif « Notre », démontre la force de conservation de tout ce qui est en rapport avec la tradition. Une conviction certaine et inébranlable ancrée dans la mentalité. La revendication identitaire est donc une réalité et devient un processus irréversible. La troisième épouse devient la manifestation de l'africanité, une réalité difficilement acceptable pour l'occident qui ne verrait pas l'opportunité de présenter un élu de la nation, un représentant du peuple épouser une troisième femme. A cela, s'ajoute la langue vernaculaire qui ne manque pas dans les productions africaines. Le réalisateur sait pertinemment que le film est aussi fait pour l'extérieur. Pour cela, il devrait écrire dans la langue du colonisateur, la langue universelle pour que son film ait une large audience et lui soit rentable. Mais en choisissant la langue vernaculaire, preuve de son

identité, il défie la modernité et veut s'exprimer dans la tradition. Il pense d'abord à sa communauté, la population vers qui le message est porté avant de penser au sous-titrage pour satisfaire aux exigences de la modernité et de l'universalité. Le choix du "wolof" pour Sembène Ousmane pour son film *Le mandat* (1968) et le "moré" pour Tilai (1990) de Idrissa Ouédraogo sont des exemples pour rappeler l'importance qu'ils accordent à leur langue vernaculaire. Ce double enjeu de la maîtrise de la langue et de la valorisation des acteurs locaux est aussi une nouvelle piste exploitée par les cinéastes. Quelques séquences de la langue vernaculaire qui apparaissent en sous-titrage dans un contexte d'utilisation de la langue nationale demeurent pour marquer l'importance de la tradition dans les actions qui se déroulent. Le cinéma révèle une partie de la réalité qui constitue une forme de savoir et susceptible de redorer l'image de l'africain. La langue vernaculaire réévalue la position du cinéma africain pour ensuite le hisser au premier niveau de telle sorte qu'elle soit aussi acceptée au même titre que la langue du colonisateur. A ce propos, L. Greza (commercial) affirme :

C'est épatant et intéressant de savoir qu'un film est fait dans notre ethnie. Je me sens particulièrement heureux de le découvrir car il révèle un devoir éducatif mais aussi, un devoir culturel. En effet, la langue permet à la communauté de vivre sans dénaturer ni résumer les dialogues, le vrai sens des actions. Elle met en valeur, l'ancrage des acteurs dans la culture puisque s'exprimer dans la langue vernaculaire n'est pas une chose aisée.

La danse traditionnelle sacrée présente dans le film *Comédie Exotique* (Kitia Touré) où les hommes dansent au son des battements des tambours cérémoniels décorés aux couleurs locales, perceptibles dans le plan moyen et la visite

.

de Ali au marabout du quartier dans le film *Wariko* (Fadika Kramo) sans oublier l'adoration de fétiches par les jumeaux (Awa et Adama) dans *La Jumelle* (Diaby Lanciné) sont autant d'actes qui consacrent la vitalité des symboles de l'africanité dans les productions cinématographiques africaines. En effet, ces actes mentionnés font partie du quotidien de l'africain et c'est même un acte justifié de les pratiquer puisqu'ils apportent bien-être et réussite. Adorer un fétiche, ou consulter un marabout relève du sacré car nous allons à la rencontre du spirituel. Même si le sacré « représente sous la forme élémentaire avant tout, une énergie dangereuse, incompréhensible, difficilement maniable, éminemment efficace » (R. Caillois, 1988, p.25), il est fort apprécié par l'africain qui voit dans les actes du sacré une rencontre avec les esprits des ancêtres. Un réconfort et une assurance de les savoir proche de nous. La sortie des masques sacrés dans *Comédie Exotique* mis en image par le réalisateur (Kitia Touré) permet au cinéphile de négocier l'acceptation d'un environnement culturel miné par l'agression des images occidentales. Ce rapport entre la tradition et la modernité est un élément important dans le changement de coloration du cinéma. Ainsi, dans cette tentative d'émerger culturellement, le cinéma emprunte une voie qui lui paraît prometteuse. C'est cette Afrique, endossée à sa culture et à sa tradition, dont le résultat escompté est l'unité de ses diversités et le rayonnement de sa population qui mérite d'être développée. Le pouvoir du cinéma réside ainsi dans sa manipulation. De ce fait, « une fois que nous avons constaté que le cinéma signifie et communique et qu'il le fait ouvertement, il s'agit de comprendre pourquoi et comment il le fait » (F. Casetti, 2002, p.62). De cette citation, il est

important de comprendre le rôle joué par l'africanité dans la survie du cinéma africain.

2. L'africanité est la réponse à la survie de l'identité africaine dans le cinéma

Tenaillée entre le désir de subsister à l'ère de la globalisation et la montée grandissante du cinéma occidental qui gagne du terrain par ses productions aux contenus attrayants, l'africanité apparaît pour le cinéma africain comme un défi à relever. Cet ensemble de valeurs doit s'imposer afin de procurer une bonne lisibilité du cinéma africain. Il faut donc puiser dans la riche tradition artistique, vestimentaire, les représentations des décors, les histoires locales qui offrent de belles perspectives au cinéphile. C'est trouver des méthodes novatrices qui offrent une expérience cinématographique authentique mais aussi, savoir manipuler les éléments dont nous disposons pour afficher une quête identitaire qui perdure dans le temps. L'africanité se déploie ainsi dans tous les aspects de la culture africaine et permet au public de canaliser et de focaliser son attention sur les images qui deviennent pour lui, un idéal à rechercher dorénavant. Du visible, les valeurs et symboles de l'africanité sont réactualisés dans le cinéma de telle sorte à définir et revendiquer une bonne assise culturelle.

2.1. Inclusion de normes et valeurs de l'africanité

Que ce soit dans les productions occidentales ou partout ailleurs, le visage cinématographique évolue toujours avec la

.

coloration locale donnant ainsi, un repère au cinéphile. Le rapport qu'il entretient avec les images contribuent à son positionnement dans la société et quelque fois, influencent son comportement. La présence des images demeure importante car par elles, se trouvent l'aliénation ou la liberté. S'il est convoqué que : « l'homme est un, mais les cultures sont plusieurs » (J. Fichter, 1962, p.176) il est donc vrai que l'homme peut ignorer sa culture et adopter la culture de l'autre qu'il trouve intéressante et pleine de curiosité. La guerre de placement ou de positionnement de sa culture comme étant la plus grande devient une réalité et l'africain au risque de se retrouver noyer doit trouver des stratégies pour sa survie. Face donc aux valeurs occidentales tant prisées dans les productions cinématographiques afin de retrouver grâce à la magie des effets spéciaux, une sensation inouïe, se positionne la danse traditionnelle ou le mode de vie africain qui impacte sur la production locale. En fait, il s'agit pour le réalisateur africain de porter à l'écran, les faits et pratiques pour que naisse l'accaparement de la culture locale. « Nous devons prendre ce qui est à nous, ce qui nous revient de droit. Nous devons puiser dans nos différentes ressources culturelles des symboles qui apaisent et soutiennent notre combat » selon Kitia Touré (réalisateur). Ce défi dans un monde de globalisation s'annonce intéressant même si : « de nombreux facteurs agissent dans cette multiplication et cette différenciation de la culture, depuis l'environnement géographique jusqu'à l'ingéniosité de l'homme à faire les choses de maintes façons différentes ». (op cit p.176). L'essentiel est de captiver le public par une approche nouvelle qui lui permet de résister et de s'identifier.

Dans le film *Au nom du Christ* (Gnoan M'Bala), l'africanisation de la religion de Magloire 1^{er} permet au cinéphile de retrouver des valeurs et symboles de l'africain. En effet, la religion qu'il pratique met en évidence les statuettes des ancêtres, une soutane multicolore et un képi brodé de cauris. Il fait usage de la langue vernaculaire pour les séances d'adoration, les instruments de louange sont des marqueurs de la tradition (tam tam, castagnette, grelots, lamelles de bois). C'est un prophète qui détient son pouvoir des ancêtres et combine à lui seul, la divination et la guérison. Il légalise la polygamie selon ses termes : « à la volonté de ton Seigneur, tu te soumettras en épousant neuf (9) femmes » (*Au nom du Christ*),

Cette africanisation du christianisme occidental est un indicateur pour le cinéphile qui développe une sympathie pour son cinéma fissurant ainsi la modernité par sa volonté de subsister. Les symboles et valeurs de l'africanité importants pour leur fondement historique, social et artistique se trouvent de plus en plus au cœur de nombreux films africains. Les images prennent le devant car il est important de montrer, de telle sorte que la tradition qui sert d'assise à la construction d'un cinéma nouveau développe chez le cinéphile un comportement nouveau. Le choix de la thématique capable de captiver l'intérêt d'un public et puisé dans le terroir culturel qui reconforte le cinéphile dans son choix est de plus en plus utilisé. Il n'est plus question de suivre la thématique des occidentaux qui correspond à leur mode de vie. Nollywood TV Epic par exemple, présente des films en rapport avec la tradition Nigériane. Une chaîne de diffusion spécifique pour les productions cinématographiques locales en vue de promouvoir

.

l'industrie cinématographique mais aussi, la culture locale et la présenter dans un monde en perpétuelle innovation technologique. Cette chaîne brise le monopole et l'influence des films occidentaux dans les localités africaines mais aussi, de par son caractère international, elle contribue à mettre en valeur l'africanité dans ses différents aspects. C'est un conflit de positionnement des valeurs qui est dorénavant en évidence. Ce conflit de valeur selon J. Fichter se présente dans deux cas : « d'abord quand il y a disparité entre les valeurs expresses de la culture et le comportement effectif des gens ; en second lieu, quand les valeurs des divers sous-groupes dans la société sont en conflit » (idem, p.191).

La volonté d'expression qui découle d'une quête d'indépendance est la manifestation de la transmission du savoir traditionnel qui se détermine dans les films *Tilai* de Idrissa Ouédraogo et *Wariko* de Fadika Kramo Lanciné. Du point de vue du contenu, il y a une rupture manifeste avec la modernité puisqu'il y a un détachement et une dissolution des habitudes de la modernité. Dans le film *Tilai* (Idrissa Ouédraogo) l'histoire fait référence à la société burkinabé où l'honneur et la tradition sont mis en évidence ; des valeurs chères à l'africain, le tout, déroulé par une musique traditionnelle faite d'instruments traditionnels. La mise en exergue des cases du village et du costume traditionnel sont des éléments qui accompagnent la volonté du réalisateur. C'est la même vision pour Fadika Kramo dans *Wariko* qui fait intervenir le marabout qui aide à retrouver le billet de loterie égaré. Plan demi-ensemble sur le devin dans sa tentative de résoudre le problème à lui soumis. La divination, faire intervenir les esprits des ancêtres, chercher de l'aide dans la résolution d'un problème qui dépasse

l'entendement humain, est le propre de l'africain. Les devins sont donc craints et respectés pour leur pouvoir surnaturel et aussi parce qu'ils sont assimilés aux "dieux". Cela relève d'un changement de regard et de mise en œuvre des valeurs de l'africanité qui font une introspection sur un retour des valeurs sociales qui demeurent importantes pour la communauté. A l'ère de la mondialisation, les valeurs traditionnelles doivent exister :

Racontent mieux et permettent une meilleure compréhension de notre histoire. Le décor et la langue nous rassemblent autour du film et dégagent notre fierté d'exister et d'appartenir à ce continent riche de sa diversité culturelle. Il nous faut dans chaque production cinématographique africaine retrouver des facettes de notre culture sur tous les plans. C'est en agissant ainsi que nous parviendrons à imposer notre culture à l'intérieur (nos enfants) mais aussi à l'extérieur (l'occident et ses démembrements) (J. Néa, enseignant).

Ainsi, dans cette configuration culturelle, sociale, politique, religieuse et économique, l'identification et l'appropriation des valeurs de l'africanité demeurent un combat pour les cinéastes qui intensifient leur volonté à l'élaboration d'un contenu attrayant et identitaire. Cela traduit une révolution dans le milieu cinématographique en même temps qu'une volonté saine de demeurer dans cette lancée. Les réalisateurs sont animés par le même esprit d'innovation, de la libre expression de sorte à répondre aux attentes du cinéphile africain. Dorénavant, le rôle du réalisateur consiste à trouver des formules susceptibles pour ne pas repousser le cinéphile mais plutôt provoquer en lui, une soif de curiosité et de découverte. Il est tenu de soigner le fond de sa production, c'est-à-dire, produire des images attrayantes et capables d'agir sur les émotions du cinéphile

.

afin de déclencher une sympathie pour les productions locales. De ce fait, le choix de la population faisant d'elle un acteur dans la nouvelle configuration du cinéma devient une priorité. Le spectateur n'est plus un "juge" pour apprécier mais devient dorénavant un acteur qui sait ce qu'il recherche dans le film pour pouvoir s'intéresser. Cette réécriture de l'histoire africaine racontée par sa propre communauté et divulguée par le cinéma est une contribution pour le cinéaste à la présentation d'une Afrique vraie sans artifices occidentales. L'africanité dans le cinéma africain va dans la dynamique de reconstruction d'un cinéma déphasé par la mondialisation.

Dans cette dynamique de réappropriation, le cinéma africain permet aux spectateurs de se projeter et de maintenir la transmission des savoirs ancestraux qui vont lui garantir un bien-être. Les spectateurs reconnaissent une part d'eux-mêmes dans les images qui défilent puisqu'elles s'adressent directement ou indirectement à eux via leur mode de vie. L'usage des symboles de l'africanité devient un avantage et un outil de communication qui doit composer avec les nouvelles exigences de la mondialisation. La construction d'un cinéma africain doit son assise et sa réussite à sa confrontation avec le contenu des productions occidentales qu'elle considère comme une intrusion culturelle. Elle s'attache de ce fait à un cinéma qui cherche son autonomie et à se maintenir en se focalisant sur son histoire qui renferme les us et coutumes. La vue d'ensemble des symboles et valeurs procurent un réconfort et permet de mieux apprécier la trajectoire du cinéma africain. Ces directives se traduisent par des objectifs de changer de paradigme afin d'encourager et de renforcer la production

nationale mais aussi, de faciliter son acceptation sur le marché international.

Elle s'adapte à sa mosaïque culturelle et à son propre contexte pour affirmer une identité singulière. Face donc à l'intensification de la mondialisation et de l'évolution technologique, et en s'insérant dans la logique d'une nouvelle construction, il faut admettre que l'africanité a joué un rôle important dans la quête d'un cinéma compris et accepté par tous. Le recours au village dans toute sa composante est d'ailleurs l'élément principal dans le film *Comédie Exotique* de Kitia Touré. Comme le titre le dit, c'est à une véritable comédie que se livrent les européens devant un masque sacré réservé à l'initié. Les "étrangers" qui ne comprennent rien de notre tradition trouvent ridicule qu'un simple bois taillé et ayant l'apparence d'un visage animal soit l'incarnation d'un esprit ancestral au point de lui vouer un culte. Ce bois que l'époux de Valérie balance dans tous les sens sans grand danger est pour lui, la marque de la déraison de l'africain. Se soumettre à un bois inerte qu'il peut manipuler à sa guise ne fait pas partie de son éducation européenne et donc impossible pour lui d'en prendre soin. La convocation du plan moyen présente l'européen dans sa tentative de mieux comprendre cette ineptie de l'africain (le toucher, la manière de dévisager le masque). Son caractère sacré pour la population qui admet un culte de divinité est désacralisé pour l'européen qui trouve le plaisir de porter le masque sacré. Il va ainsi à l'encontre des normes prescrites par la divinité incarnée par le masque. Comme châtiment, il reste maintenu dans le masque et ne reçoit son salut qu'après une libation des initiés.

.

La présentation des signes du village (forêt sacré, danseurs de masque, statuettes) est pour le spectateur l'amélioration de la qualité esthétique du film qui rejette l'influence occidentale. La domination du masque sur l'européen, autrement dit, de l'africanité sur la modernité est la preuve du bon chemin emprunté par le cinéma africain. Il a démontré que la divinité reste sacrée pour l'africain et qu'il demeure toujours un danger pour le non croyant. Il y a donc une reconsidération de rapport entre l'africanité et la modernité qui devient dorénavant, un élément essentiel dans la prise en compte de l'équilibre des productions cinématographiques. Elle regorge des enseignements qui méritent d'être divulgués.

Conclusion

Le milieu de vie est le brassage de plusieurs cultures différentes l'une de l'autre qui se comportent de telle sorte qu'une culture tente à s'imposer et à rejeter celle de l'autre. Dans cette mosaïque culturelle, le vécu de l'africain est caractérisé par plusieurs schémas de vie si bien qu'il est parfois incompris. Aujourd'hui, force est de reconnaître que sa responsabilité est énorme et que l'africanité est déployée et divulguée partout dans le quotidien de l'africain. Si le député El hadj Abdoukader clame haut et fort dans le film *Xala* que c'est un devoir pour lui de se marier à nouveau, défiant toutes les commodités et lois de la modernité, il faut savoir que l'africanité est un label qui prône les valeurs traditionnelles et qui est acceptée par tous. Ces valeurs qui sont inculquées depuis le berceau demeurent le fondement

de la résistance face aux pressions de la modernité. C'est un devoir pour l'africain car s'il ne fait pas lui-même l'identification et la promotion des valeurs et symboles de l'africanité, s'il n'enregistre pas dans l'esprit de tout un chacun, son identité profonde et son amour pour sa culture, alors, le combat pour l'imposition de l'africanité serait vain. Il serait donc intéressant de revenir en amont, c'est-à-dire, faire appel et impliquer la jeunesse en leur inculquant les valeurs de la tradition. Les productions cinématographiques africaines marquent ainsi le ton d'une reconversion qui s'infiltré dans le modernisme afin de hisser le drapeau des valeurs et symboles de l'africanité. Il faut réévaluer la critique pour dévoiler une réflexion sur la place de l'africanité et de son apport dans le vécu de l'africain.

Bibliographie

- AMENGUAL Barthélémy, 1971, *Les clés pour le cinéma*, Paris, Seghers
- AUMONT Jacques, 2002, *Les théories des cinéastes*, Paris, Nathan
- BALANDIER Georges, 1963, *Sociologie actuelle de l'Afrique noire*, Paris, Puf
- BARTHES Roland, 1990, *La chambre claire, notes sur la photographie*. Paris, Gallimard et Seuil
- BELLOUR Raymond, 1979, *L'analyse du film*, Paris, Albatros
- BUAKASSA Gerard, 1988, *Lire la religion africaine*, Louvain la Neuve, Noraf
- CAILLOIS Roger, 1988, *L'homme et le sacré*, Paris, 3^e édition, Gallimard

-
- CASETTI Francesco, 2002, *Les théories du cinéma depuis 1945*
Paris, Armand Colin,
- CHATEAU Dominique, 1986, *Le cinéma comme langage*, Paris,
Editions AISS-IASPA
- FERRO Marc, 1976, *Analyse de films, analyse de sociétés*, Paris,
Hachette
- FICHTER Joseph, 1965, *La sociologie, notions de base*, Paris,
Editions universitaires
- GREIMAS Jean, 1976, *Sémiologie et sciences sociales*, Paris,
Seuil
- HENNEBELLE Guy, 1974, *Les cinémas africains en 1972*, Paris,
Revue l'Afrique littéraire et artistique
- KASENDE Anyikov Luhaka, 1996, « Littérature africaine et
(sous) développement » in *cahiers d'Etudes
Africaines / Actes du colloque tenu du 5 au 6
Juillet, Université d'Ottawa (Canada)*
- METZ Christian, 1972, *Langage et cinéma*, Paris, Larousse
- ROGER Jérôme, 1997, *La critique littéraire*, Paris, Dunod
- SEYDOU Christiane, 2015, « Epopée et Identité » in *journal
des Africanistes* du 30 Mai
- SORLIN Pierre, 1977, *Sociologie du cinéma*, Paris, Aubier
- SYLVANUS Nina, 2002, « L'étoffe de l'africanité » in *Les
Temps Modernes*, 4-5, n° 620-621, pp. 128-144
- TOLA Tiegnon Gabriel, 2017, *L'Africanité dans le roman négro-
africain / exemple de la carte d'identité de Jean Marie
Adiaffi*, Saabrücken (Allemagne), Editions
Universitaires Européenne.

Corpus

- SEMBENE Ousmane, *Xala*, 1975, Fiction, Domirev Production, 117mn
- GNOAN M'Bala Roger, *Au nom du Christ*, 1993, Fiction, Abissa Production, 90mn
- FADIKA Kramo Lanciné, *Wariko le gros lot*, 1994, comédie dramatique, Kramo-lanciné Production, couleur, 95mn
- OUEDRAOGO Idrissa, *Tilai*, 1990, Drame, romance, BBC, les films de l'avenir, couleur, 81mn
- TOURE Kitia, 1985, *Comédie Exotique*, Fiction, Katiola Production, 35mm,90mn