

REL@COM

LANGAGE ET COMMUNICATION



revue électronique

Département des Sciences
du Langage et de la Communication

Université Alassane Ouattara
(Bouaké - Côte d'Ivoire)

ISSN: 2617-7560

Numéro 01 - Décembre 2018

REL@COM

LANGAGE ET COMMUNICATION



revue électronique

Département des Sciences
du Langage et de la Communication

Université Alassane Ouattara
(Bouaké - Côte d'Ivoire)

ISSN: 2617-7560

Numéro 01 - Décembre 2018

REVUE ELECTRONIQUE LANGAGE & COMMUNICATION

ISSN : 2617-7560

DIRECTEUR DE PUBLICATION : PROFESSEUR N'GORAN-POAMÉ LÉA M. L.

DIRECTEUR DE RÉDACTION : DR JEAN-CLAUDE OULAI, MCU

COMITÉ SCIENTIFIQUE

PROF. ABOLOU CAMILLE ROGER, UNIVERSITÉ ALASSANE OUATTARA

PROF. ALAIN KIYINDOU, UNIVERSITÉ BORDEAUX-MONTAIGNE

PROF. AZOUMANA OUATTARA, UNIVERSITÉ ALASSANE OUATTARA

PROF. BAH HENRI, UNIVERSITÉ ALASSANE OUATTARA

PROF. BLÉ RAOUL GERMAIN, UNIVERSITÉ FÉLIX HOUPHOUËT-BOIGNY

PROF. CLAUDE LISHOU, UNIVERSITÉ CHEIKH ANTA DIOP

DR EDOUARD NGAMOUNTSIKA, MCU, UNIVERSITÉ MARIEN NGOUABI

DR FRANCIS BARBEY, MCU, UNIVERSITÉ CATHOLIQUE LOMÉ

PROF. GORAN KOFFI MODESTE ARMAND, UNIVERSITÉ F. HOUPHOUËT-BOIGNY

DR JÉRÔME VALLUY, MCU, HDR, UNIVERSITÉ PANTHÉON-SORBONNE

PROF. JOSEPH P. ASSI-KAUDJHIS, UNIVERSITÉ ALASSANE OUATTARA

DR KOUAMÉ KOUAKOU, MCU, UNIVERSITÉ ALASSANE OUATTARA

DR MAKOSSO JEAN-FÉLIX, MCU, UNIVERSITÉ MARIEN NGOUABI

PROF. N'GORAN-POAMÉ LÉA M. L., UNIVERSITÉ ALASSANE OUATTARA

DR NANGA A. ANGÉLINE, MCU, UNIVERSITÉ FÉLIX HOUPHOUËT-BOIGNY

PROF. POAMÉ LAZARE MARCELIN, UNIVERSITÉ ALASSANE OUATTARA

PROF. TCHITCHI TOUSSAINT YAOVI, UNIVERSITÉ D'ABOMEY-CALAVI

PROF. TRO DÉHO ROGER, UNIVERSITÉ ALASSANE OUATTARA

COMITÉ DE RÉDACTION

PROF. ABOLOU CAMILLE ROGER

DR GOKRA DJA ANDRÉ OURÉGA JUNIOR, MCU

DR JEAN-CLAUDE OULAI, MCU

DR KOUAMÉ KOUAKOU, MCU

PROF. N'GORAN-POAMÉ LÉA MARIE LAURENCE

DR NIAMKEY AKA, MCU

COMITÉ DE LECTURE

PROF. IBO LYDIE

DR COULIBALY DAOUA

DR KOFFI EHOUMAN RENÉ, MCU

DR KOUADIO GERVAIS-XAVIER

DR KOUAMÉ KHAN

DR N'GATTA KOUKOUA ÉTIENNE

DR OULAI CORINNE YÉLAKAN

MARKETING & PUBLICITÉ : DR KOUAMÉ KHAN

INFOGRAPHIE / WEB MASTER : SANGUEN KOUAKOU

ÉDITEUR : DSLC

TÉLÉPHONE : (+225 76 78 76 51 / 48 14 02 02)

COURRIEL : khankouame@gmail.com / jan_cloddeoulai@yahoo.fr

SITE INTERNET : <http://relacom.univ-ao.edu.ci>

LIGNE EDITORIALE

Au creuset des Sciences du Langage, de l'Information et de la Communication, la Revue Electronique du Département des Sciences du Langage et de la Communication **REL@COM** s'inscrit dans la compréhension des champs du possible et de l'impossible dans les recherches en SIC. Elle s'ouvre à une interdisciplinarité factuelle et actuelle, en engageant des recherches pour comprendre et cerner les dynamiques évolutives des Sciences du Langage et de la Communication ainsi que des Sciences Humaines et Sociales en Côte d'Ivoire, en Afrique, et dans le monde.

Elle entend ainsi, au-delà des barrières physiques, des frontières instrumentales, hâtivement et activement contribuer à la fertilité scientifique observée dans les recherches au sein de l'Université Alassane Ouattara.

La qualité et le large panel des intervenants du Comité Scientifique (Professeurs internationaux et nationaux) démontrent le positionnement hors champ de la **REL@COM**.

Comme le suggère son logo, la **REL@COM** met en relief le géant baobab des savanes d'Afrique, situation géographique de son université d'attache, comme pour symboliser l'arbre à palabre avec ses branches représentant les divers domaines dans leurs pluralités et ses racines puisant la serve nourricière dans le livre ouvert, symbole du savoir. En prime, nous avons le soleil levant pour traduire l'espoir et l'illumination que les sciences peuvent apporter à l'univers de la cité représenté par le cercle.

La Revue Electronique du DSLC vise plusieurs objectifs :

- Offrir une nouvelle plateforme d'exposition des recherches théoriques, épistémologiques et/ou empiriques, en sciences du langage et de la communication,
- Promouvoir les résultats des recherches dans son champ d'activité,
- Encourager la posture interdisciplinaire dans les recherches en Sciences du Langage et de la Communication,
- Inciter les jeunes chercheurs à la production scientifiques.

Chaque numéro est la résultante d'une sélection exclusive d'articles issus d'auteurs ayant rigoureusement et selon les normes du CAMES répondu à un appel thématique ou libre.

Elle offre donc la possibilité d'une cohabitation singulière entre des chercheurs chevronnés et des jeunes chercheurs, afin de célébrer la bilatéralité et l'universalité du partage de la connaissance autour d'objets auxquels l'humanité n'est aucunement étrangère.

Le Comité de Rédaction

RECOMMANDATIONS AUX AUTEURS & DISPOSITIONS PRATIQUES

La Revue Langage et Communication est une revue semestrielle. Elle publie des articles originaux en Sciences du Langage, Sciences de l'Information et de la Communication, Langue, Littérature et Sciences Sociales.

I. RECOMMANDATIONS AUX AUTEURS

Les articles sont recevables en langue française, anglaise, espagnole ou allemande. Nombre de page : minimum 08 pages, maximum 15 pages en interlignes simples. Marges : Haut 3 cm ; Bas 3 cm ; Gauche 3.5 cm ; Droite 3.5 cm ; Réliure 0.5 cm. Numérotation numérique en chiffres arabes, en haut et à droite de la page concernée. Police : Times New Roman. Taille : 11. Orientation : Portrait, recto.

II. NORMES EDITORIALES (NORCAMES)

Pour répondre aux Normes CAMES, la structure des articles doit se présenter comme suit :

- ✚ Pour un article qui est une contribution théorique et fondamentale : Titre, Prénom et Nom de l'auteur, Institution d'attache, adresse électronique, Résumé en Français, Mots clés, Abstract, Key words, Introduction (justification du thème, problématique, hypothèses/objectifs scientifiques, approche), Développement articulé, Conclusion, Bibliographie.
- ✚ Pour un article qui résulte d'une recherche de terrain : Titre, Prénom et Nom de l'auteur, Institution d'attache, adresse électronique, Résumé en Français, Mots clés, Abstract, Key words, Introduction, Méthodologie, Résultats, Analyse et Discussion, Conclusion, Bibliographie.
- ✚ Les articulations d'un article, à l'exception de l'introduction, de la conclusion, de la bibliographie, doivent être titrées, et numérotées par des chiffres (exemples : 1. ; 1.1. ; 1.2 ; 2. ; 2.2. ; 2.2.1 ; 2.2.2. ; 3. ; etc.).

Les références de citation sont intégrées au texte citant, selon les cas, de la façon suivante : (Initiale (s) du Prénom ou des Prénoms de l'auteur. Nom de l'Auteur, année de publication, pages citées). Les divers éléments d'une référence bibliographique sont présentés comme suit : Nom et Prénom (s) de l'auteur, Année de publication, Zone titre, Lieu de publication, Zone Editeur, pages (p.) occupées par l'article dans la revue ou l'ouvrage collectif. Dans la zone titre, le titre d'un article est présenté en romain et entre guillemets, celui d'un ouvrage, d'un mémoire ou d'une thèse, d'un rapport, d'une revue ou d'un journal est présenté en italique. Dans la zone Editeur, on indique la Maison d'édition (pour un ouvrage), le Nom et le numéro/volume de la revue (pour un article). Au cas où un ouvrage est une traduction et/ou une réédition, il faut préciser après le titre le nom du traducteur et/ou l'édition.

Ne sont présentées dans les références bibliographiques que les références des documents cités. Les références bibliographiques sont présentées par ordre alphabétique des noms d'auteur.

III. RÈGLES D'ÉTHIQUES ET DE DÉONTOLOGIE

Toute soumission d'article sera systématiquement passée au contrôle anti-plagiat et tout contrevenant se verra définitivement exclu par le comité de rédaction de la revue.

NB : Pour les besoins de l'instruction, une contribution financière est demandée.

SOMMAIRE

1. Dominique J. M. SOULAS DE RUSSEL (Université François Rabelais de Tours, France)
« Contribution à l'étude du caractère de Paul-Louis Courier » Rapport critique sur la thèse de Doctorat de M. Axthelm 010
2. S. Géraud Landry AHOUANJINOU ; Ornheilia F. B. S. ZOUNON ; Agnès Oladoun BADOU (Université d'Abomey-Calavi, Bénin)
Drépanocytose et survie du couple : facteurs psychologiques, sociologiques, cognitifs et communicationnels de prise de décision d'une rupture ou d'une union. 025
3. Jean-Pierre ATOUGA (Université de Maroua, Cameroun)
Le personnage féminin en contexte de guerre : une lecture des correspondances tirées de trois romans du 20^{ème} siècle 040
4. Nadia BAYED (Université Hassan II, Maroc)
TICE et enseignement/apprentissage des langues : vers une approche en « do it yourself » 052
5. Grah Félix BECHI ; Kikoun Brice-Yves KOUAKOU ; Tonio Amani KOFFI (Université Alassane Ouattara, Bouaké-Côte d'Ivoire)
Les SIG dans l'évaluation de l'impact environnemental et social lié à l'exploitation de la carrière de granite de Kolongonouan s/p de Bouaké 064
6. Yapo Joseph BOGNY ; Kouassi Cyrille LOUA (Université Félix Houphouët-Boigny, Abidjan-Cocody, Côte d'Ivoire)
Les critères de la télélicité dans la typologie des verbes Bron 083
7. Stanislas Modibo CAMARA (Université Péléforo Gon-Coulibaly, Korhogo-Côte d'Ivoire)
Dénonciation et figure de douceur dans le poème *Le Dormeur du Val* d'Arthur Rimbaud 094
8. Mahamadou Hassane CISSÉ (Université Nazi Boni, Burkina-Faso)
La tradition orale dans les cinémas africains 103
9. Perpétue DAH (Université Alassane Ouattara, Bouaké-Côte d'Ivoire)
L'héritage littéraire d'Ahmadou Kourouma 114
10. Ousmane DIAO (Université Cheikh Anta-Diop, Dakar-Sénégal)
Le statut de la composition : morphologie ou syntaxe 126
11. Oumar DIÈYE (Université Cheikh Anta-Diop, Dakar-Sénégal)
De la renaissance italienne au nationalisme littéraire de la pléiade française 135

12. Jamal JABALI ; Hafid KHETTAB (Université Hassan Premier, Maroc)
L'enseignement du français sur objectifs spécifiques du lycée à la faculté des sciences et techniques de Settat, Maroc 148
13. Yssa Désiré KOFFI (Université Alassane Ouattara, Bouaké-Côte d'Ivoire)
Martydom in Ernest Gaines's *A lesson before dying* 159
14. Jean-Félix MAKOSSO ; Passi BIBENE ; Olivier Innocent TATY (Université Marien-Ngouabi, Brazzaville-Congo)
Journalisme 2.0 en République du Congo : entre doutes et certitudes 171
15. Hermine Rhousgou MENWA (Université de Ngaoundéré, Cameroun)
La formation des phrases interrogatives en Tupuri 181
16. Angeline NANGA-ADJAFFI (Université Félix Houphouët-Boigny, Abidjan-Cocody, Côte d'Ivoire)
Les réseaux sociaux et la communication pour la santé en milieu jeunes 192
17. Dame NDAO (Université Cheikh Anta-Diop, Dakar-Sénégal)
Nombre et numérotation en Wolof 203
18. Diby Cyrille N'DRI (Université Alassane Ouattara, Bouaké-Côte d'Ivoire)
Machiavel un conséquentialiste ? 214
19. Mohamed Tidiane OUATTARA (Université Félix Houphouët-Boigny, Abidjan-Cocody, Côte d'Ivoire)
Usage des TIC et profil des apprenants dans le secondaire général en Côte d'Ivoire 225
20. Wael SALAH HUSSEIN ALY (Université Trent, Ontario-Canada)
Enseigner/apprendre l'oral du FLE dans le contexte universitaire en Egypte 239
21. Hetenin Cavalo SILUÉ ; Konan KOUASSI ; N'Goh Koffi Michael YOMAN ; Arsène DJAKO (Université Alassane Ouattara, Bouaké-Côte d'Ivoire)
Systèmes pastoraux et conflits agriculteurs-éleveurs dans la sous-préfecture de Sirasso 255
22. Kalidou SY (Université Gaston Berger, St Louis-Sénégal)
Repenser le paradoxe de la diversité. Vers une approche sémiotique 272
23. Alexis TOBANGUI (Université Marien-Ngouabi, Brazzaville-Congo)
Jeunesse scolaire et téléphonie mobile au Congo-Brazzaville 290
24. Aboi François YANGRA (Université Alassane Ouattara, Bouaké-Côte d'Ivoire)
Analyse de la structure interne des constructions à "verbes légers" en Baoulé 304

LA TRADITION ORALE DANS LES CINEMAS AFRICAINS

Mahamadou Hassane CISSE

Université Nazi Boni (Burkina-Faso)

UFR / Sciences Humaines, Lettres, Arts et Médias

mohamedcis3@gmail.com

Résumé :

Globalement les cinémas africains se distinguent des autres cinémas du fait de l'identité culturelle africaine dont ils sont porteurs et qui n'est pas toujours bien cernée par certains spectateurs étrangers. Il convient alors de s'interroger sur la dimension et la profondeur de l'identité culturelle à l'œuvre dans ces cinémas pour préciser davantage cet écart. Dans cet article il est question d'examiner les différents signes informés de valeurs traditionnelles et dont l'organisation discursive renvoie à la portée globale de ces œuvres africaines. Pour ce faire, nous étudierons cinq films africains, à savoir "Djeli", "Yeelen", "Yaaba", "Guimba, un tyran, une époque" et "Sia, le rêve du python" qui traduisent globalement la mise en scène des valeurs traditionnelles éminemment africaines. Le choix de ces œuvres tient dans leur qualité artistique bien justifiée à travers les différents prix Etalon de Yenenga qui leur ont été décernés aux différentes éditions du Festival Panafricain du Cinéma et de la Télévision de Ouagadougou considéré comme la plus grande manifestation culturelle du continent. Notre propos vise donc à révéler la dimension esthétique de ces œuvres en examinant leur ancrage socioculturel, à travers une approche sémio-narrative et discursive qui considère l'œuvre comme un tout signifiant.

Mots-clés : Sémiotique - culture - traditions-esthétique-parole - palabre.

Abstract :

Overall, African cinemas differ from other cinemas because of the African cultural identity they represent, which is not always well understood by some foreign audiences. It is then necessary to question the dimension and depth of the cultural identity at work in these cinemas in order to further define this boundary. In this article, it is a question of examining the different signs that clearly carry traditional values and whose discursive organization refers to the global scope of these African film works. To do this, we will study five African films, namely "Djeli", "Yeelen", "Yaaba", "Guimba, a tyrant, an era" and "Sia, the dream of the python", which globally reflect the staging of eminently African traditional values. The choice of these works is based on their well-justified artistic quality through the various Etalon de Yenenga prizes awarded to them at the various editions of the Pan-African Film and Television Festival in Ouagadougou, considered to be the largest cultural event on the continent. Our aim is therefore to reveal the aesthetic dimension of these works by examining their socio-cultural roots, through a semio-narrative and discursive approach that considers the work as a signifying whole.

Keywords: Semiotics - culture - traditions - aesthetics - speech - palaver.

Introduction

L'Afrique a été dépourvue d'un système d'écriture élaborée, du moins jusqu'à une certaine période de son histoire. Selon A. S. Kam(2000, p.10), « la grande majorité de nos sociétés africaines, pour n'avoir pas connu ou développé l'écriture en même temps que les pays d'autres continents (Europe, Etats-Unis,...), s'est beaucoup servie de la littérature orale comme mode d'expression et véhicule de sa culture. » C'est donc tout naturellement que cette littérature orale, aspect et signe indéniable de l'identité culturelle africaine, s'invite dans les littératures d'expression écrite et dans les cinémas africains dans leur ensemble. Cependant, l'intrusion de cet emprunt n'est pas sans susciter une certaine entrave transculturelle à la réception des cinémas africains en général, notamment pour le public étranger. Cette réflexion se propose justement d'examiner la dimension et la profondeur de la tradition orale à l'œuvre dans ces cinémas en vue de comprendre comment ces signes culturels se structurent et s'organisent en un signifié global dans les films africains. Avant tout propos, il convient de lever les équivoques que suscite l'emploi de l'expression "tradition orale". Ce qui nous conduit à emprunter la définition de M. Ben-Abbas qui la conçoit comme un ensemble de valeurs, un patrimoine culturel à transmettre et à pérenniser au regard de leur valeur éminemment didactique :

« 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. Ses œuvres, produits par la communauté à destination de ses membres dont ils expriment de façon artistique et symbolique leur vision du monde et leurs préoccupations profondes, ont toujours une portée didactique et une valeur éducative. Ils comportent toujours un enseignement ou une leçon morale à tirer, une valeur à inculquer à l'enfant comme à l'adulte. » (Ben-Abbas, 2013, p.9)

Notre hypothèse stipule que le cinéma africain dans son ensemble est un véhicule par excellence de l'identité culturelle africaine. Pour ce faire, nous examinerons les films "*Djeli*" de l'Ivoirien Lanciné Kramo Fadika, "*Yeelen*" du Malien Souleymane Cissé, "*Yaaba*" du Burkinabé Idrissa Ouédraogo, "*Guimba, un tyran, une époque*" du Malien Cheikh Oumar Sissoko et "*Sia, le rêve du python*" du Burkinabé Dani Kouyaté. Notre approche se veut un croisement entre les sémiotiques narrative et discursive et cette réflexion sera organisée en trois parties, à savoir la mise en scène de la parole traditionnelle, l'expression du phénomène de la parenté à plaisanterie et l'interférence des langues nationales dans ces œuvres.

1. La mise en scène de la parole traditionnelle

1.1. La parole proverbiale

S'il est vrai qu'on ne saurait réduire l'oralité à ce qui est dit, force est de reconnaître avec O. Barlet qu'elle commence par la parole, à savoir les salutations, les interpellations, les plaisanteries qui « 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 » (2012, p.286). Et justement, du point de vue discursif, les cinémas africains se caractérisent par un usage assez récurrent des proverbes ou maximes populaires qui intègrent le canevas de la parole traditionnelle. A ce propos, B. Fall et J.Polet (1984, p. 185) témoignent que le public africain est très sensible à la restitution de ces proverbes qui abondent dans la bande-son. Il s'agit de sentences généralement présentées à travers des formules très souvent brèves et figées, métaphoriques ou figurées, exprimant une vérité d'expérience, un conseil de sagesse pratique, et qui sont d'usage au sein d'un groupe social. Ces formules sont d'usage assez courant dans la société traditionnelle et restent l'apanage

des personnes imbues de la sagesse des anciens. Aussi, sont-elles employées avec dextérité suivant les objectifs des locuteurs. Selon A. S. Kam (2000, p.360), « leur usage est censé donner plus de crédibilité à ce que l'on dit et d'avis général, on reconnaît que ce sont les personnes âgées qui les emploient fréquemment. Beaucoup de ces énoncés - qu'on pourrait appeler proverbes - se retrouvent d'une ethnie à une autre, mais souvent sous des formulations différentes. » Il précise que faire usage d'un proverbe dans son discours, c'est prendre à témoin les ancêtres pour soutenir ou pour confirmer la véracité de ce qu'on avance. Ils peuvent servir aussi à critiquer autrui, à lui faire des reproches (de façon indirecte), à l'encourager dans un élan donné, à lui lancer un défi, à détendre une atmosphère supposée tendue ou grave, etc.

De prime abord, l'analyse du discours de certains personnages filmiques montre que ces proverbes procèdent d'une stratégie argumentative. Dans "*Guimba, un tyran, une époque*" par exemple, lors de l'intronisation de *Guimba*, le griot a choisi de présenter le nouveau roi à travers un proverbe qui a plutôt valeur de certaine mise en garde de la population contre tout éventuel manquement en ces termes : « La merde n'est pas l'épine, mais celui qui la piétine boitille. » De même, dans "*Djeli*", *Fanta* tente de rassurer sa mère qu'il ne s'était encore rien passé entre elle et "son fiancé" bien qu'elle aimât ce jeune homme. C'est en cela qu'elle promet alors à sa mère "son pagne virginal". Même si la mère fait entièrement confiance à sa fille, elle ne manquera pas de conseil à lui prodiguer : « Tâche de sourire au caïman, quand tu as le doigt dans sa bouche, sans quoi, il te le coupe. » Elle reçoit ainsi un conseil pratique de la part de sa mère qui lui recommande fortement de la prudence.

Par ailleurs, ces proverbes procèdent d'un discours subversif, notamment lors des disputes ou tout autre conflit d'intérêt entre personnages. En effet, dans "*Guimba, un tyran, une époque*", excédé de l'arrogance de *Guimba* qui l'intime de divorcer avec *Meya*, *Mambi*, réplique en ces termes : « Ce qui plaît à l'iguane n'est pas interdit au varan. » Il n'entend donc pas divorcer d'avec son épouse car il l'aime encore plus. Mais le paroxysme de cette altercation peut plutôt se mesurer à travers la colère de *Meya* qui venait d'apprendre le projet cynique de *Guimba* lorsqu'il annonce le mariage de *Meya* avec le prince *Janginé* et son intention de se substituer à son fils pour prendre *Kani* comme épouse. « On reconnaît l'arbre à ses fruits... », lance-t-elle au visage du dictateur pour lui rappeler cette vérité générale, c'est-à-dire que les actes que l'on pose déterminent ses qualités. *Guimba* n'était qu'un goujat comme son fils.

Dans *Djeli*, la *grand-mère* de *Fanta* ne cache pas sa désapprobation pour la scolarisation de sa petite-fille et elle estime que l'attitude inacceptable de *Fanta* qui se choisit un mari et de surcroît de la classe des griots tient plutôt dans son héritage scolaire. Ce fut, dit-elle, une erreur de la part de son père *Karamoko-Bah*, responsable de cette situation. Elle lui rappelle alors : « Celui qui crache en l'air, doit s'attendre à recevoir sa salive sur le bout du nez. » *Karamoko-Bah* à son tour accuse *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. Il justifie son opinion : « Le coton qui perce la tête, contient un morceau de bois. » *Sidiki*, le frère aîné de *Karamoko-Bah*, dépêché par la *mère de Fanta* pour intercéder auprès de son cadet, a choisi humblement de se déplacer pour le rejoindre, 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 dont la teneur en vérité générale est assez significative: « Quand on a viande à faire cuire, on se déplace vers celui qui a du feu. » C'est à lui qu'il appartient de rejoindre son frère cadet d'autant plus qu'il ne lui avait rien demandé. Les différents protagonistes font donc recours, chacun à sa guise et selon ses compétences, à cette parole traditionnelle pour parvenir à ses fins et de ce point de vue, explique J. Paré

(1997, pp.128-129), « la parole acquiert la dimension d'un actant agissant toujours en toile de fond comme une représentante de la communauté. »

1.2. La théâtralisation de la palabre

Les cinémas africains sont de nature à renseigner sur les modes de communication ayant cours en Afrique. Il s'agit de la communication traditionnelle essentiellement fondée sur la parole qui revêt une valeur sacrée au sein des sociétés traditionnelles. F.Diangitukwa (2014, p.3) témoigne que 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. » Cette parole toute puissante devrait alors jouer un rôle distinctif, trait caractéristique valable dans les cinémas africains. Le traitement de la parole dans le cinéma en tant que mode d'expression intégrant images et sons à la fois peut paraître sans intérêt, mais cette impression s'estompe dès qu'on s'intéresse au comment et au pourquoi de son intégration dans les cinémas africains.

Il s'agit plutôt d'examiner la cinématisation de cette parole, explique J.Ouoro, 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 » (2011, p.197). Ainsi, l'on procèdera à l'analyse des dimensions sociale et esthétique de cette parole traditionnelle. Il s'agit précisément de l'examen de la palabre en tant qu'institution sociale mise en exergue dans ces cinémas. Les réalisateurs africains semblent montrer que dans leurs sociétés héritières de l'oralité, l'on accorde autant d'importance à la façon de dire que le dire lui-même. Il arrive même que l'expression l'emporte sur l'idée. Il convient tout de même de préciser le concept de palabre tel que nous l'abordons dans cette analyse. Nous nous appuyerons sur la définition de F.Diangitukwa qui précise :

« 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) » (2014, p.4).

Dans ces cinémas, la mise en scène de la parole traditionnelle retient l'attention. Conscients du pouvoir de cette parole, les réalisateurs africains expriment une corrélation entre ses fonctions narrative et monstrative dans leurs œuvres. En effet, ils procèdent d'une mise en scène de cette parole qui se traduit par le fait que, dès qu'un locuteur qui manie cette parole avec dextérité (griot, personne âgée par exemple) surgit dans le récit filmique, la fonction narrative s'estompe pour donner place à la monstration. C'est pourquoi, la caméra semble s'éterniser sur les prises de paroles du griot mettant plutôt un accent particulier sur sa gestuelle, sa posture et son éloquence. Les réalisateurs font recours aux longs plans, au rythme ralenti, assortis de cadrages moyens et de gros plans ayant plutôt vocation de décrire que de raconter. A titre illustratif, *Gueli Sambou* venu supplier les *Mambide* revenir sur leur décision de rompre

le serment de donner leur fille en mariage au nabot, s'avance vers eux, 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. C'est dire que le temps du récit semble coïncider avec celui de la réalité, c'est-à-dire l'histoire elle-même.

Par ailleurs, la structuration de la discoursivisation par le biais de la palabre est perceptible à travers sa "théâtralité filmique" assimilable au culte⁵⁵ voué à la parole biblique, tant l'œil de la caméra s'attarde sur la gestuelle en général, 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, comme le confirme O.Barlet, « 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 » (1996, p.168). Dans ce cas de figure, la parole s'organise en spectacle et s'intègre à un processus général de représentation et de monstration.⁵⁶ 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 du collège des sages suite à la diatribe de *Kanicon* contre *Guimba* le tyran. La mise en scène de cette palabre qui devrait aboutir à l'engagement d'une force (les dozos ou chasseurs) en faveur de *Sitakili* retient l'attention et témoigne de l'intérêt de cette question. Dans la grotte accueillant le "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. 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 sur scène de *Siriman* à qui l'assemblée avait confié la délicate mission de libérer *Sitakili*.

Il en va de même dans *Djeli* à travers le conseil familial tenu dans le salon de *Karamoko-Bah* qui accueillait à l'occasion, dans cet espace clos, son ami *Yakouba* et son frère aîné le vieux *Sidiki*. Cette séquence longue de plusieurs minutes est un moment de suspension de l'action pour privilégier le contenu sémantique du long discours tenu par le vieux *Sidiki* chargé de faire entendre raison à son frère cadet. *Karamoko-Bah* devra comprendre son épouse et tolérer le choix de sa fille *Fanta* vu l'évolution des mentalités. Les techniques cinématographiques se résument ici à quelques plans figés, l'œil de la caméra focalisé sur le doyen d'âge qui se livre à un long argumentaire tandis que l'auditoire est montré, silencieux et attentif. Cette séquence révèle ainsi une pratique sociale. *Yeelen* ne déroge pas à cette règle. En effet, en pleine brousse, dans un espace sacré (réservé aux initiés), des hommes sous la houlette d'un maître (*le Kokê*) s'étaient réunis autour de la statue de la grande sorcière pour vénérer le *Komo*. La caméra se focalise d'abord sur le *Kokê* qui dirige la séance rituelle, faisant des invocations, proférant des paroles sacrées. Le cadrage s'est ensuite focalisé sur *Soma* juste au moment de sa prise de parole pour 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* obtient le soutien indispensable de ses pairs pour

⁵⁵Selon 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.

⁵⁶ 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.

rechercher et châtier son fils devenu ennemi, mais qui est désormais dépositaire de redoutables secrets des ancêtres.

La parole traditionnelle s'inscrit donc dans un espace imprégné des valeurs culturelles éminemment africaines, d'autant plus que ce récit s'accompagne d'un cérémonial à la fois référentiel et filmique. Les réalisateurs africains procèdent d'une certaine "oralisation de la narration" dans leurs œuvres et selon J. Paré, cela conduit à une forme 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» (J. Paré, 1997, p.143).

2. La parenté à plaisanterie

Les cinémas africains sont des œuvres d'art aux valeurs hybrides car leurs réalisateurs puisent leurs sources d'inspiration et leurs thématiques du riche patrimoine culturel africain avant de les soumettre aux techniques cinématographiques dites occidentales. En effet, explique M. L. Ouédraogo, « à côté du substrat africain (esthétique empruntée à l'oralité locale), il subsiste l'adstrat occidental (le langage cinématographique : cadrage, éclairage, prise de son, montage, scénario, décor...) avec ses formes esthétiques et artistiques» (2014, p.3). Cette réflexion porte plutôt sur l'examen du substrat, précisément sur l'analyse de la parenté à plaisanterie qui est un aspect manifeste de la civilisation africaine. Notre approche à ce niveau s'appuie sur des critères de l'africanité qui globalement permet de cerner la culture et la civilisation négro-africaines. Mais avant toute analyse, il convient de définir ce concept de parenté à plaisanterie.

Selon A. S. Kam (2000, p.423), elle est une pratique sociale que l'on rencontre couramment chez les peuples africains et 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. » Les adversaires, dit-il, dans une bataille rangée, car relevant de la pure plaisanterie, cherchent à se dominer à travers la verve. Il faut aussi préciser que c'est à Mauss que l'on doit l'introduction de l'expression "*parenté à plaisanteries*" dans la littérature ethnographique en France et qui se veut la traduction de l'expression anglo-saxonne *jokingrelationship*⁵⁷. Dans la société malinké, c'est plutôt le terme *sānākũññā* qui est utilisé pour désigner ce type de relation interclanique tout à fait spécial, à travers laquelle « les groupes alliés sont tenus de s'entraider, d'échanger des services et des plaisanteries. Le contenu de celles-ci [relations] demeure licencieux : c'est ce qui explique le terme de "parenté à plaisanterie" que les ethnologues leur ont appliqué. (...) [Mais], il n'est pas sûr qu'il s'agisse dans tous les cas de parenté, que celle-ci soit clanique ou par alliance » (S. Camara, 1992, pp. 38-39). Par ailleurs, elle est d'ordre séculaire intègre aussi bien les groupes ethniques que les zones géographiques partagées par les communautés concernées. En effet, explique F. T. Pacéré (1991, p.70), « entre certaines castes, ou même entre ethnies et zones géographiques, et cela, depuis la nuit des temps, se sont tissés, figés des liens singuliers de plaisanterie (...) tout le monde accepte de faire le jeu ; pis on chante, on

⁵⁷ Terme créé par Lowie alors qu'il étudiait les rapports domestiques dans les tribus indiennes Crow, Blackfeet, IdatsaWinnbago, etc. Propos rapportés par Sory CAMARA, *Gens de la parole. Essai sur la condition et le rôle des griots dans la société malinké*, Paris : ACCT, Karthala et SAEC, 1992, p.38.

danse, on mange ensemble ; on ne se donne pas la peine de se pardonner parce qu'il ne s'agit pas d'une faute... »

De prime abord, la parenté à plaisanterie se présente comme un phénomène social qui s'inscrit profondément dans le principe de culture de la tolérance et de la cohésion au sein des communautés africaines dans leur ensemble. C'est pourquoi, dans ces sociétés, il n'est pas rare de recourir à cette pratique en vue d'une (ré) conciliation interethnique, en vue d'une résolution de problèmes entre familles, entre clans⁵⁸, entre populations et chefs tribaux, etc. Et les forgerons, les griots pour ne citer que ceux-là y jouent un rôle capital. Le film "*Guimba, un tyran, une époque*" par exemple montre un cas de tolérance "extraordinaire" et exemplaire à travers la décision de *Siriman* ordonnant à la foule déchaînée d'épargner la vie de *Dunbuya* le tyran car, dit-il, c'est son parent à plaisanterie. Le film *Yaaba*, montre une certaine complicité entre le jeune *Bila* et *Yaaba* (grand-mère dans le contexte moaga). *Bila* a réussi à redonner le sourire à sa désormais grand-mère. En réalité, explique É. Léqueret (2003, p.9), « elle est la seule adulte avec qui *Bila* peut, échappant à sa condition d'enfant (et aux terribles impératifs du droit d'aînesse africain) réellement discuter, poser des questions et, au final, partager une vision du monde. » La parenté à plaisanterie peut aussi se dérouler à l'intérieur de la famille. Chez les moose par exemple, « elle concerne les liens de plaisanterie qui unissent les petits-fils aux grands-parents. Les mêmes relations sous-tendent la plaisanterie entre l'épouse et le frère cadet de l'époux. Il faut y ajouter qu'il y a des relations affectives qui lient les neveux et les oncles maternels et autorisent les rapports de plaisanterie » (A. J. Sissao, 2002, p.41).

Par ailleurs, dans ces sociétés traditionnelles, la parenté à plaisanterie fonctionne comme un détour pour aborder des sujets sensibles, comme une force thérapeutique gage d'une paix réelle et durable. A ce propos, A. J. Sissao nous éclaire davantage non seulement sur la contribution de l'alliance et la parenté à plaisanterie à la cohésion sociale mais aussi sur le fait qu'elles ont une vocation correctionnelle et thérapeutique :

« L'alliance et la parenté à plaisanterie renforcent la cohésion sociale. Elles sont opérationnelles parce que toute la société s'y retrouve à travers la connaissance approfondie de deux familles ou de deux ethnies, la compréhension mutuelle. [Mais] les actes répréhensibles du parent à plaisanterie sont souvent "dénoncés" pour l'amener à changer son comportement social. Sous le couvert du *dakure*⁵⁹, on peut se dire certaines vérités ; même si cela fait mal et blesse, on le tolère. Le *dakure* a une force thérapeutique... »(A. J. Sissao, 2002, p.111)

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 *RoumaBoll*, 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. » On comprend aussi le sens des propos de *Nianankoro* dans la séquence précédente, face au même roi peul. En effet, ce jeune Bambara avoue au roi des Peuls son forfait, c'est-à-dire qu'il avait été trahi par son sexe. Pendant qu'on lui avait demandé de soigner *Attou* la jeune épouse du roi afin qu'elle soit fertile, il a fini par avoir une relation sexuelle avec elle. Et pour sauver l'honneur des Bambaras qu'il venait ainsi de trahir, il dit mériter la mort pour avoir violé la plus sacrée de leurs lois :

⁵⁸Le terme clan est considéré ici au sens anthropologique qu'on lui attribue.

⁵⁹Ce terme désigne la parenté à plaisanterie encore prononcé *rakiire* en langue mooga.

« Je ne viens pas demander que tu m'accordes ta grâce, mais la mort par ta main. » Cette démarche visant à se libérer du fardeau qu'il porte n'était envisageable qu'avec un allié ou un parent à plaisanterie. Et l'attitude du roi, sa tolérance inimaginable s'inscrit dans ce registre. Il a décidé de lui faire "don" de cette jeune femme et d'un sabre leur ordonnant de partir ensemble. Il est donc question de cette alliance entre ces deux hommes, comme l'indique A. J. Sissao (2002, p.169) dans son ouvrage consacré aux alliances et à la parenté à plaisanterie, où il dresse un tableau établissant cette alliance à plaisanterie entre les Bambaras et les Peuls.

Enfin, le phénomène de parenté à plaisanterie observé dans nos sociétés se présente comme un espace d'éducation aux valeurs civiques. En effet, dans la pratique, elle repose sur des principes qui ne peuvent dissimuler son appel à la culture du civisme et au respect de l'autre. Selon A. J. Sissao (2002, p.112), elle enseigne « l'acceptation de l'autre et de sa culture, la patience, la maîtrise de soi, le brassage des cultures. La pratique du phénomène est une source de paix. Elle préserve et renforce l'entraide interethnique, la stabilité sociale et contribue à la formation de la nation. » Cette bibliothèque historique mérite donc d'être revisitée et intégrée dans tous nos ordres d'enseignement pour renforcer la résistance à l'individualisme et au matérialisme exacerbés qui minent nos sociétés semi-modernes. C'est aussi le point de vue de M. Ouédraogo qui rappelle la nécessité de saluer « toute l'ingéniosité et l'intelligence qui entoure et nourrit le phénomène et le principe de la parenté à plaisanterie. » (2000, p.92). Dans le film "Yaaba" par exemple, c'est à la faveur des liens de plaisanterie qui unissent les petits-fils aux grands-parents tels que observés dans le contexte *mooga* (chez les moose) que les enfants *Bila* et *Nopoko* ont pu bénéficier d'un enseignement plein de sagesse. En effet, à *Bila* qui avait fait un commentaire désobligeant à l'endroit de *Koudi* l'épouse de Noaga qui fleurissait avec *Razougou* son amant, *Yaaba* répond sagement qu'elle pourrait avoir ses raisons. *Bila* reprendra la même leçon à *Nopoko* qui l'a aussi traitée de garce. « Ne la juge pas, elle a peut-être ses raisons », lui dit-il.

3. L'interférence des langues nationales

Les réalisateurs africains ont compris toute la nécessité de revaloriser les langues nationales à travers leurs œuvres filmiques, faisant ainsi office de véhicule des cultures et de l'identité africaines. Et si la langue du colonisateur (français pour notre aire géographique) est demeurée dans la quasi-totalité de ces pays la langue de l'administration et de l'éducation, force est de reconnaître que « cet héritage historique pour le moins aliénant est source d'un profond malaise dans la mesure où l'utilisation d'une "langue mineur" fait de nos écrivains [et de nos réalisateurs] des "exilés de l'intérieur"...» (G. O. Midiohouan, 1986, p. 19). D'où cette propension pour nos cinéastes à produire, de plus en plus, des films en langues nationales au niveau des titres et sous-titres pour marquer leur identité par rapport aux autres cinémas du monde. Et selon M. Gassama (1995, p.13), cela permettrait de montrer que les langues africaines ont aussi leurs vertus liées à l'oralité. L'on constate par exemple que la quasi-totalité des films de Souleymane Cissé sont tournés en *bambara* ou portent des titres en *bambara*, langue majoritaire du Mali. Sa filmographie laisse découvrir des titres comme *Den Muso* (1975) ; *Baara* (1977) ; *Finye* (1982) ; *Yeelen* (1987) ; *Waati* (1995) ; etc. Les films d'Idrissa Ouédraogo ne dérogent pas à cette règle, avec des titres en *moore*, langue dominante au Burkina Faso, tels que *Poko* (1981) ; *Tenga* (1985) ; *Yam Daabo* (1987) ; *Yaaba* (1989) ; *Tilai* (1989) ; etc.

Ensuite, bon nombre de films africains sont tournés en langues nationales, quoique généralement accompagnés de sous-titrages en langues étrangères qui serviraient plutôt à optimiser la réception auprès du public étranger de plus en plus enthousiaste.

D'ailleurs ce sous-titrage en langue étrangère fait grincer les dents car il relève d'un certain paradoxe, et nous conviendrons avec J. Ouoro qui précise :

Ce refus de tourner les films dans des langues étrangères constitue [déjà] l'une des marques fondamentales de la reterritorialisation du septième art en Afrique. L'option du sous titrage en français dans Keita !..., Guimba..., Buudyam, Yaaba, Yeelen, etc. [par exemple], s'inscrit dans la volonté d'affirmation de soi à travers l'anéantissement de la langue du colonisateur en l'émasculant par le biais de la voix off et par le sous titrage, en vue de permettre l'actualisation des langues nationales dans le cadre cinématographique. » (2011, p.205).

Par ailleurs, le faible taux de scolarisation et d'instruction des populations africaines nous convainc que le recours aux langues nationales dans les cinémas africains est plus qu'une nécessité aujourd'hui. Ch. A. Diop (1979, p.407) fait le même constat lorsqu'il explique qu'« en dehors d'une minorité dans les villes, les langues européennes sont inconnues partout en Afrique, pour la simple raison que la paysannerie n'est pas scolarisée. »Par conséquent, un cinéma en langue étrangère ne permettra certainement pas d'atteindre les objectifs escomptés en matière d'éveil et de conscientisation des masses vivant dans les campagnes. Et ces pays africains, vu leur expérience douloureuse de la colonisation, devraient désormais lutter contre cette politique du colon visant à les maintenir dans la dépendance politique et économique. Selon Ch. A. Diop il est plus qu'urgent de combattre et de savoir vaincre l'impérialisme culturel qu'il considère d'ailleurs comme étant la vis de sécurité de l'impérialisme économique. Et de ce point de vue, dit-il, « détruire les bases du premier c'est donc contribuer à la suppression du second » (1979, p.407).

Enfin, comme le public africain ne semble pas enclin à la lecture, il est évident l'option du sous-titrage, n'est pas tout à fait négative d'autant plus que cela permettra à chaque spectateur, africain ou étranger, de se retrouver dans sa propre langue et cela n'est pas sans accroître l'illusion de la réalité tant recherché dans le cinéma comme le stipule O. Barlet (1996, p.215). Dans ce contexte, renchérit G. O. Midiohouan, le recours à la langue étrangère doit être plutôt compris « comme un moyen obligé, un outil emprunté mis au service d'un message original » (1986, p. 19). Convaincus de cette nécessité, certains réalisateurs ont tendance à montrer des personnages polyglottes adaptés aux situations de communication diverses. Aussi, confie A. Martinet (1970, p.10), en s'exprimant dans sa propre langue, l'homme trouve un moyen « d'analyser ce qu'il ressent sans s'occuper outre mesure des réactions d'auditeurs éventuels. Il y trouve, par la même occasion, le moyen de s'affirmer à ses yeux et à ceux d'autrui...» Dans *Guimba, un tyran, une époque* par exemple, la figuration de *Toumani* l'interprète de *Meya* face aux femmes venues des horizons divers répond à cet objectif. En effet, il parle *fulfuldé* (langue peul), *sonraï* (langue Djerma) *bambara* et *tamashek* à la fois. Le film *Timbuktu* aussi montre une ville en état de siège, où les langues parlées (français, anglais, bambara et tamashek) établissent la diversité des origines, voire un melting-pot. Selon Souleymane Cissé, « 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 » (O. Barlet, 1996, p.105).

Conclusion

Les cinémas africains se distinguent des autres cinémas du monde à travers les aspects culturels africains dont ils sont porteurs, mieux à travers l'expression de la tradition orale. De prime abord, ces œuvres se présentent comme un espace de mise en scène de l'oralité en tant que parole vivante faite de gestuelles et de mouvements du corps, de répétitions, d'intonations et de rythmes. On y assiste donc à la monstration de la parole proverbiale et à une théâtralisation circulaire de la palabre africaine. Ils intègrent aussi le phénomène de la parenté à plaisanterie au cœur du discours social livré par des personnages imbus des valeurs traditionnelles de ce milieu. Enfin, le recours aux langues nationales procède de cet écart et, globalement, ces aspects traduisent pour les réalisateurs africains un moyen de revendication de leur identité culturelle.

Ces réalisateurs procèdent donc d'une "oralisation"⁶⁰ authentique des cinémas africains conçus comme un espace de célébration et de réappropriation des valeurs culturelles et morales de l'Afrique. Aussi, le discours de ces cinémas est révélateur d'une dimension didactique qui résulte de l'imbrication harmonieuse des aspects de la tradition orale. En termes de stratégie, loin d'une simple intégration de l'oralité, les cinéastes africains réactivent un discours chargé de la sagesse ancestrale et l'adaptent au contexte moderne. En somme, leurs œuvres s'érigent en tribune de résistance au colonialisme culturelle, de défense des traditions africaines qui, témoigne M. Kane, « restent encore 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. » (1982, p.25).

Références Bibliographiques et Filmographiques

A. Filmographie : corpus d'étude

Cissé Souleymane, *Yeelen*, LM (106mn), 1987.

FadikaKramo Lanciné, *Djeli*, LM (90mn), 1981.

Kouyaté Dani, *Sia, le rêve du python*, LM (96mn), 1999.

Ouédraogo Idrissa, *Yaaba*, LM (90mn), 1989.

Sissoko Cheikh Oumar, *Guimba, un tyran, une époque*, LM (94mn), 1995.

B. Ouvrages et articles scientifiques

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^{ème} Colloque international, Université Mohamed 1^{er}, Oujda Maroc, <http://hdl.handle.net/123456789/954>.

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.

⁶⁰ Pour O. Barlet, 2012, *Les cinémas d'Afrique des années 2000*, Paris, L'Harmattan, p.289, l'oralisation du cinéma n'est pas l'apanage des cinéastes africains, mais il s'agit plutôt d'une affirmation de la place de l'oralité à égalité sans être soupçonné d'imitation ou de mimétisme, c'est une revendication d'une nouvelle esthétique.

Diangitukwa, Fweley (2014). « La lointaine origine de la gouvernance en Afrique : l'arbre à palabres », in *Revue gouvernance*.

Diop, Cheikh Anta (1979). *Nations nègres et culture*, Paris : Présence Africaine.

Fall, Bilal et POLET, Jacques (1984). « Le film africain : traits immanents et relations à son public » in *Camera nigra. Le discours du film africain*, Bruxelles, C.E.S.C.A. / O.C.I.C.

Gardies, André (1987). « La parole en jeu. Les enjeux esthétiques de la parole », in *Regards sur le cinéma négro-africain*, Bruxelles, OCIC.

Gassama, Makhil (1995). *La langue d'Ahmadou Kourouma ou le français sous le soleil d'Afrique*, Paris, Karthala et ACCT.

KamSié, 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.

Lequeret, Élisabeth (2003). *Dossier n°136 : "Yaaba" d'Idrissa Ouédraogo*, Paris, Centre National de la Cinématographie.

Martine André (1970). *Éléments de linguistique générale*, Paris, Armand Colin.

Mateso, Locha (1986). *La littérature africaine et sa critique*, Paris, Karthala,

Midiohouan, Guy Ossito (1986). *L'Idéologie dans la littérature négro-africaine d'expression française*, Paris, L'Harmattan.

Ouédraogo, Mahamadou Lamine (2014). « Métissage culturel et syncrétisme discursif dans *En attendant le vote...*, Un film de Missa Hébié », in *Signes, Discours et Sociétés*, n°12, [En ligne].

Ouédraogo, Mahamoudou (2000). *Culture et développement en Afrique*, Paris, L'Harmattan.

Ouoro, Justin (2011). *Poétique des cinémas d'Afrique noire francophone*, Ouagadougou, Presses Universitaires de Ouagadougou.

Pacéré, Frédéric Tinting (1991). *Le langage des tam-tams et des masques en Afrique (Bendrologie)*, Paris, L'Harmattan.

Paré, Joseph (1997). *Écritures et Discours dans le roman africain francophone post-colonial*, Ouagadougou, Kraal.

Sissao, Alain Joseph (2002). *Alliances et parentés à plaisanterie au Burkina Faso. Mécanisme de fonctionnement et avenir*, Ouagadougou, Sankofa et Gurli.