



Le mythe et la création cinématographique : réutilisation des codes autochtones dans la pratique d'un art mondial

Konan Freddy KOUAKOU

Université Félix Houphouët-Boigny, Côte d'Ivoire

kouakou.freddy@gmail.com

Résumé : Le mythe se vit et le réitérer au cinéma, c'est le fait vivre à des milliers, voire des millions de spectateurs, comme s'ils étaient tous présents au moment où se produisait l'action. En considérant cet atout majeur, Dani Kouyaté est parvenu à intégrer des mythes africains dans la conscience collective du grand public. Ce faisant, il développe une technique de la répétition fondée sur la figure mythique du griot et sur l'oralité ou la parole poétique négro-africaine. Etant à la fois griot et cinéaste, l'auteur de *Keïta ! L'héritage du griot* et *Sia, le rêve du python*, crée ainsi un lien entre la tradition orale et les moyens modernes de communication. Alors, à travers la double fiction historique, comment Dani Kouyaté s'approprie l'héritage culturel traditionnel, comme thématique et comme technique de narration ? Cette volonté de porter des récits négro-africains à la connaissance du monde obéit à une vision, celle de faire des films pour exprimer l'identité nègre dans la civilisation de l'universel. Ainsi, au moment où la globalisation gagne du terrain, cet article fait ressortir les particularismes au niveau de la création cinématographique africaine.

Mots clés : réitération, recyclage, réutilisation, filmagriotique

Abstract: Myth is something we experience and integrating it in cinema is bringing it to thousands, even millions of viewers, as if they were all present when the action was taking place. Based on this major asset, Dani Kouyaté has succeeded in integrating African myths into the collective consciousness of the general public. In doing so, he developed a technique of repetition based on the mythical figure of the griot and on Negro-African orality or poetic speech. As both griot and filmmaker, the author of "*Keïta! L'héritage du griot*" and "*Sia, le Rêve du Python*", thus creates a link between oral tradition and modern means of communication. So, through double historical fiction, how does Dani Kouyaté appropriate the traditional cultural heritage, as a theme and as a storytelling technique? This desire to promote Negro-African stories to the world obeys a vision: making films for Negro identity to have a say in the civilization of the universal. Thus, at a time when globalization is expanding, this article highlights the very special aspects of African movie creation.

Keywords: reiteration, recycling, reuse, filmagriotique

Introduction

Avec l'avènement du cinéma en Afrique noire francophone, contrairement à toute attente, il y a eu en termes d'adaptation cinématographique une préférence pour les textes écrits par rapport aux sources orales. Pourtant, les sociétés africaines ont toujours reposé sur la culture de l'oralité. En effet, les productions des cinéastes africains ont leurs sources dans la tradition orale. Cependant, Haffner (1996, p.82) affirme : « Le Sénégal, [...], bien au-delà de la personnalité d'un Sembène Ousmane, a utilisé plus que d'autres pays

francophones les textes écrits ». D'ailleurs, quelques exemples de films viennent corroborer cette assertion. N'diougane (1965), de Paulin Soumanou Vieyra s'est inspiré d'un texte de Birago Diop –La malle de Maka Kouli Karim (1969), de Momar Thiam est une adaptation du roman de Ousmane Socé –Kodou (1971), de Babacar Samb-Makharam est tiré de la nouvelle d'Annette Mbaye d'Erneville. Ce constat dépeint le paradoxe qui nécessite de faire cette contribution, concernant la réflexion sur un cinéma authentiquement africain à partir de la réitération du mythe, et de la réutilisation des codes narratifs du griot. Alors, partant du fait qu'aucune production cinématographique n'est créée ex nihilo, au Burkina Faso quelques films s'inspirent de vieilles histoires de la tradition orale. Cependant, il faut réaffirmer la nature du problème, parce que les obstacles sont prégnants quand il s'agit de l'adaptation cinématographique des mythes. Car le récit mythique passe d'un registre sémiotique à l'autre. Ainsi, la difficulté réside dans le transfert de signes, puisque le cinéaste doit signifier visuellement des significations orales. Alors, là où certains cinéastes sénégalais ne se hasarderont pas à raconter en images et en sons, ce que jadis, les griots ont transmis exclusivement par la parole, Dani Kouyaté offre un avis différent. Il faut noter que la spécificité au niveau de la cinématographie du cinéaste burkinabè Dani Kouyaté, dépend de sa capacité à intégrer sur le plan de la narration filmique, le procès narratif du griot et quelques éléments de la griotique¹. Mais comment Dani Kouyaté s'approprie le mythe comme thématique et technique de narration? Par conséquent, cette contribution vise à élucider la manière de raconter d'un cinéaste atypique. En d'autres termes, la filmagriotique chez Dani Kouyaté porte les marqueurs d'une création hybride alliant : tradition/modernité ; oralité/cinéma ; parole/images ; griotique et films, etc. En considérant la superstructure du corpus, la double fiction historique est analysée à l'aide de la sémiotique narrative. D'ailleurs, comme le précise Jullier (2012, p.324) : « *N'importe quelle théorie peut se voir convoquée pour parler de n'importe quel film, mais avec plus ou moins d'efficacité heuristique* ». Autrement dit, les approches sont diverses et variées pour analyser des films. Ainsi, le caractère opératoire de la sémiotique narrative, est son aptitude en tant que méthode du structuralisme, à traiter le signe et à le décrypter de manière systématique. L'univers diégétique

¹La griotique se présente comme un néologisme conceptualisé par Aboubakar Cyprien Touré, à travers son ouvrage éponyme. Quand la griotique a été créée en 1972 par Niangoranh Porquet, c'était dans le but de satisfaire son ambition littéraire. Dans sa quête littéraire, Porquet ne l'imaginait pas comme un concept scénique qui formalise la parole poétique négro-africaine. Cependant, la griotique a occupé la scène grâce à la dynamique que lui a insufflée Touré. Aujourd'hui, ce concept s'exporte vers d'autres espaces (Burkina) et s'étend à d'autres arts (cinéma).

représenté est examiné à l'aide d'outil sémiotique. Par ailleurs, pour rendre compte des relations conflictuelles des personnages, le schéma actantiel et le carré sémiotique ont été mobilisés. Cette utilisation du carré sémiotique montre les clivages sociaux représentés par les protagonistes. Auprès de la sémiotique narrative, une seconde approche permet d'établir cette fois-ci, des liens entre le cinéma et la société. D'ailleurs, les films de Dani Kouyaté portent au grand écran des histoires mythiques négro-africaines, notamment celles des cultures mandé et soninké.

De plus, selon Boka (1991, p.105), le mythe « est consubstantiel à la société des hommes ». Ainsi, l'étude sociocritique des œuvres cinématographiques conduit inéluctablement vers la saisie idéologique et axiologique, tout en proposant de faire attention au contexte social qui entoure l'œuvre et l'auteur.

1. Réflexion sur le mythe à partir de l'orientation théorique

Pour répondre à la question « Qu'est-ce que le mythe ? », le recours aux travaux de l'ethnologue Mircea Eliade s'avère indispensable. Il avance à ce sujet :

Il sera difficile de trouver une définition du mythe qui soit acceptée par tous les savants et soit en même temps accessible aux non- spécialistes. D'ailleurs, est-il même possible de trouver "une seule" définition susceptible de couvrir tous les types et toutes les fonctions des mythes, dans toutes les sociétés archaïques et traditionnelles ?

Eliade (1963, p.14)

La plupart des théoriciens ne tarissent pas d'éloge au sujet du mythe. D'ailleurs, Eliade (1963, p.14) insiste sur le fait que ce concept revêt de multiples aspects, parce que de tout temps, les mythes « fondent et justifient tout le comportement et toute l'activité de l'homme ». Par ailleurs, le mythe est un produit culturel certes, mais aussi une production humaine à l'instar du cinéma. Ainsi, le cinéma rencontre et raconte le mythe, parce qu'ils ont en commun l'imaginaire d'une part, et la mémoire collective, d'autre.

Toutefois, à l'intérieur du mythe il y a l'âme des peuples, voilà pourquoi il y a des mythes spécifiquement rattachés à des ethnies ou à des tribus. De plus, tout mythe correspond à une réalité sociologique, car le mythe répond à une question au sein de la collectivité. En revanche, le cinéma se résout à être une pure fiction, lorsque le film ne s'inscrit pas dans le registre du documentaire. En ce qui concerne les mythes africains systématiquement rattachés aux ethnies, l'on peut être édifié par l'exemple que propose Gbodjè (2014, p.32) sur les origines Krobou : « Selon la légende, ils seraient descendus du ciel. Le sondage des archives ne leur attribue aucune origine migratoire ; ils ne sont venus de nulle part et donc, ont toujours vécu à Akrobô [...] ».

Cet exemple illustre bien la position défendue par Eliade qui soutient que les mythes sont le produit des sociétés archaïques qui remontent au temps sacré des commencements avant toute ère historique. Dans le même temps, pour montrer le caractère ambivalent du mythe, Eliade (1957, p.22) n'hésite pas à citer des chercheurs du XIX^e dont l'Histoire n'a pas retenu les noms : « *Dans le langage courant du XIX^e siècle, le mythe signifiait tout ce qui s'opposait à la réalité* ».

Pourtant, pour qualifier le mythe, Eliade (1963, p.19), reprenant les termes de Rafaele Pettazzoni l'appelait, l'« absolument réel ». Par ailleurs, comme l'affirmait Fanoudh-Siefer (1980, p.12), c'est « *un compromis entre le vrai et le faux, il se constitue à partir d'un tri opéré dans l'histoire vraie ainsi vidée de sa substance* ». Autrement dit, le mythe s'inscrit dans une posture médiane par rapport aux histoires vraies ou fausses. En tenant compte des différentes conceptions attribuées au mythe, il faut retenir une qui facilite l'accès à la compréhension de ce concept :

En Afrique, les mythes sont le plus souvent basés sur des histoires d'ancêtres ou d'animaux ; ainsi à la différence des contes qui ne sont que des inventions, le mythe est reconnu comme vrai par la société qui la diffuse. Il remplit de ce fait une fonction indispensable qui est celle du rappel et du partage d'un vécu social qui maintient, en tant que lien fondamental, les individus ensemble.

Koffi (2016, p.36)

Toutes ces définitions s'appuient sur l'imaginaire qui est la chose la mieux partagée par le mythe et la création cinématographique. Considérant les fondements théoriques du mythe à travers les différents points de vue des intellectuels, l'on est tenté d'établir un rapprochement pertinent avec les films de Dani Kouyaté.

Il faut noter que le mythe dans sa complexité recouvre aussi le septième art². En clair, les piliers sur lesquels repose tout mythe ancien ou moderne, c'est d'abord le récit. Ensuite, ce récit fait intervenir l'imaginaire. Enfin, ce récit imaginaire suscite l'adhésion de toute une communauté.

1.1 L'importance de réitérer des mythes au(x) cinéma(s)

D'ores et déjà, il faut noter qu'il y a plusieurs manières de pratiquer le cinéma en Afrique noire. D'ailleurs, dans la même Communauté économique des Etats de l'Afrique de l'Ouest, sur le plan technique, artistique et économique les cinémas diffèrent. Ainsi, le cinéma sénégalais ne ressemble pas au cinéma

² Musicologue, essayiste, romancier et poète Canudo Ricciotto, père fondateur de la théorie du cinéma, est l'auteur de l'expression 7^e art. Dans son « *Manifeste des sept arts* » paru d'abord sous le titre de *La Naissance d'un sixième art*, le 28 mars 1911, il situait le cinéma dans la configuration des arts, entre les arts de l'espace (architecture, sculpture, peinture) et les arts du temps (musique, danse, poésie). Le 7^e art appartiendrait ainsi aux deux ordres.

burkinabè. En effet, concernant l'adaptation cinématographique, ces deux pays d'Afrique de l'Ouest sont de traditions différentes. Les cinéastes burkinabè puisent leurs histoires dans les sources orales, tandis que les cinéastes sénégalais sollicitent plus les textes écrits. Ceci étant, Ouoro (2011, p.210) apporte plus de précisions sur la question du rôle du mythe au cinéma : « *il s'agit d'insuffler une âme africaine au récit filmique par le biais de la réutilisation de mythes traditionnels* ».

A travers les productions filmagriotiques de Dani Kouyaté, le mythe est perçu grâce à son caractère hybride. En effet, le mythe a toujours été un noyau formé de composantes disproportionnées que sont : la réalité et la fiction ; la logique et la déraison ; les émotions et la raison. En somme le mythe est un savant mélange de matériaux opposés. Autrement dit, c'est un arrangement, une sorte d'accord entre la fausseté et la vérité à l'intérieur d'un même récit qui a pour unique but de relater des faits auxquels le public n'a pas pu y prendre part. Les films *Keïta ! l'héritage du griot* (1995) et *Sia, le rêve du python* (2001), représentent chacun à sa manière, des mythes africains issus de la tradition orale, avec des personnages réels fixés dans l'imaginaire collectif. Leur mise en scène se situe au seuil, entre le recyclage et la réutilisation des événements mythiques. D'ailleurs, le mythe ne se commémore pas, il se réitère.

Réitérer le mythe, ce n'est pas juste se souvenir d'un événement ou d'une personne. Mais, l'on revit les instants mythiques comme si la personne qui reçoit le récit était présente dans le déroulement de l'action. A cet effet, le spécialiste de l'étude comparative des mythes qui s'est emparé du sujet est parvenu à cette conclusion :

On "vit" le mythe, dans le sens qu'on est saisi par la puissance sacré, exaltante des événements qu'on remémore et qu'on réactualise... Il ne s'agit pas d'une commémoration des événements mythiques, mais de leur "réitération". Les personnes du mythe sont "rendues" présentes, on devient leur contemporain

Eliade (1963, p.31)

C'est pour cette raison que le film *Sia, le rêve du python*, plonge chaque spectateur au cœur de ce passé barbare et douloureux pour exhumer la responsabilité du mythe. Ainsi, la réitération s'appuie sur deux concepts clés pour avancer. Il s'agit du recyclage et de la réutilisation. Cependant, il faut noter qu'il existe une nuance entre ces deux termes.

1.2 La démarcation entre le recyclage et la réutilisation du mythe

Le recyclage s'apparente au bricolage et se rapporte plus aux arts plastiques qu'aux arts du spectacle. Par ailleurs, s'agissant du recyclage, il faut préciser que ce régime nie le passé de l'objet, car il fait abstraction de la spiritualité pour ne s'intéresser qu'à matière.

Par contre, la réutilisation indique de faire une autre utilisation et par là un nouvel emploi de l'objet. Cette opération ne vise pas la destruction de l'objet. Mais, elle consiste plutôt à le renouveler sans soustraire ni la matérialité, ni la spiritualité, c'est-à-dire l'âme ou l'histoire qui enveloppe l'objet qui est réutilisé. En se référant aux travaux de Paré, et Ouoro, réitérer revient à réutiliser et non à recycler. Ainsi, la réitération du mythe équivaut à la reprise de la parole traditionnelle. Dans la revue scientifique *Erudit*, il est mentionné : « Le film de Dani Kouyaté *Keïta ! L'héritage du griot* (1995) s'inscrit dans cette mouvance de l'esthétique de la réutilisation » Paré (2000, p.47). De plus, ces universitaires soutiennent que la parole est au service de l'image, chez Dani Kouyaté :

Plus que les autres films qui s'inscrivent dans ce registre, celui de Dani Kouyaté radicalise cette réutilisation de l'esthétique traditionnelle : le personnage du griot permet au réalisateur de rendre complémentaires les possibles narratifs, authentifiant du même coup l'esthétique de la réutilisation.

Paré (2000, p.47)

S'inscrivant dans la même logique, Ouoro se fait plus précis dans son propos sur la reprise de la parole traditionnelle au cinéma :

A l'instar du discours romanesque, ce qui apparaît dans la discursivisation filmique semble, a priori, relever du régime de la réutilisation. La reprise de la parole traditionnelle, notamment l'épopée de *Soundiata* dans *Keïta !...*, la légende de *Sia* dans *Sia*, le rêve du python de Dani Kouyaté, montre clairement qu'il s'agit là de la réutilisation de la mémoire africaine.

Ouoro (2011, p.210)

2. Traitement sémiotique des personnages Kerfa et Sia

Si l'on veut formaliser les forces agissantes, y compris les pressions exercées sur les quêteurs de vérité, il faut nécessairement avoir recours aux six (6) rôles d'actants qui expliquent l'histoire. Chaque personnage étant construit sur la base de cette approche sénaire, cela implique le sujet, l'objet, le destinataire, le destinataire, l'adjuvant et l'opposant. C'est clair que Kerfa et Sia ne déroge pas à cette règle. Ce qu'il faut comprendre, c'est qu'à l'intérieur de tout récit filmagriotique ou non, l'action est bâtie sur ce nombre limité de fonctions.

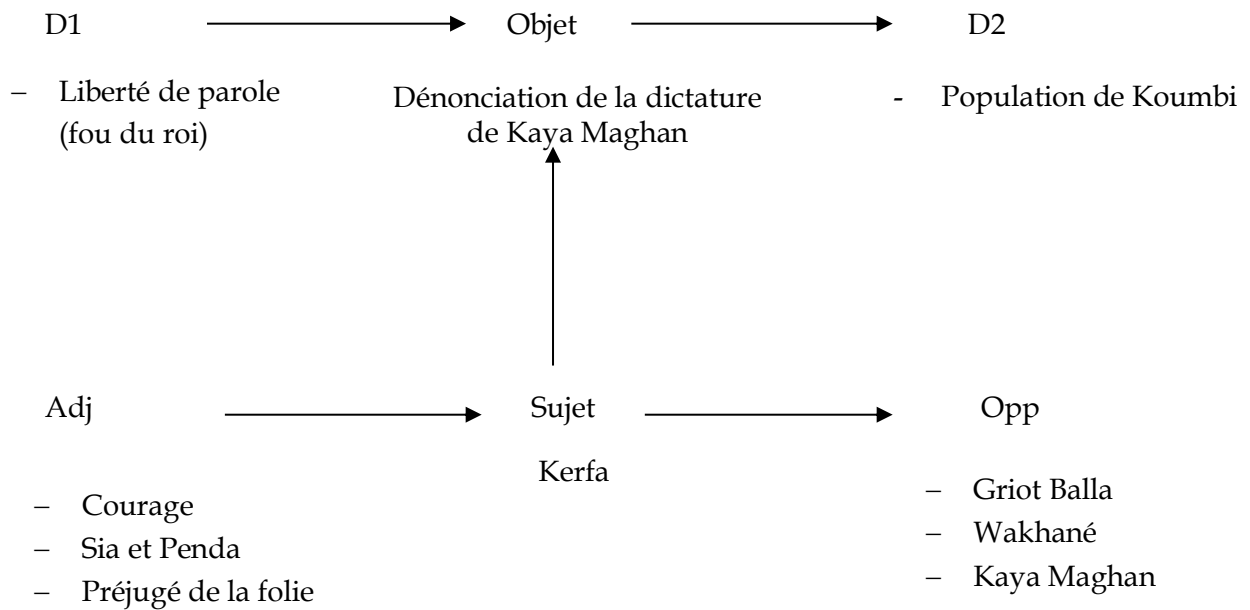
Il existe une force ou un être nommé destinataire (D1) qui guide par l'action, le sujet (S) à la recherche de l'objet (O) dans l'intérêt abstrait ou concret, d'un être qui est le destinataire (D2). Dans le récit, le sujet (S) encore appelé héros et souffrant d'un manque entreprend une quête et affronte une série d'épreuves. Les objets, les personnages ou même les traits de caractères qui aident le héros à aller au bout de sa quête sont les adjuvants (Adj). Pendant ce temps, ceux qui constituent des entraves et des obstacles, sont appelés les opposants (Opp). Ce schéma appliqué au récit filmagriotique, permet d'obtenir ce résultat :

Le fou Kerfa (S) est en quête de la chute de Kaya Maghan (O). Dans cette quête son action est facilitée par Sia, Penda et sa folie qui lui permet de dire tout

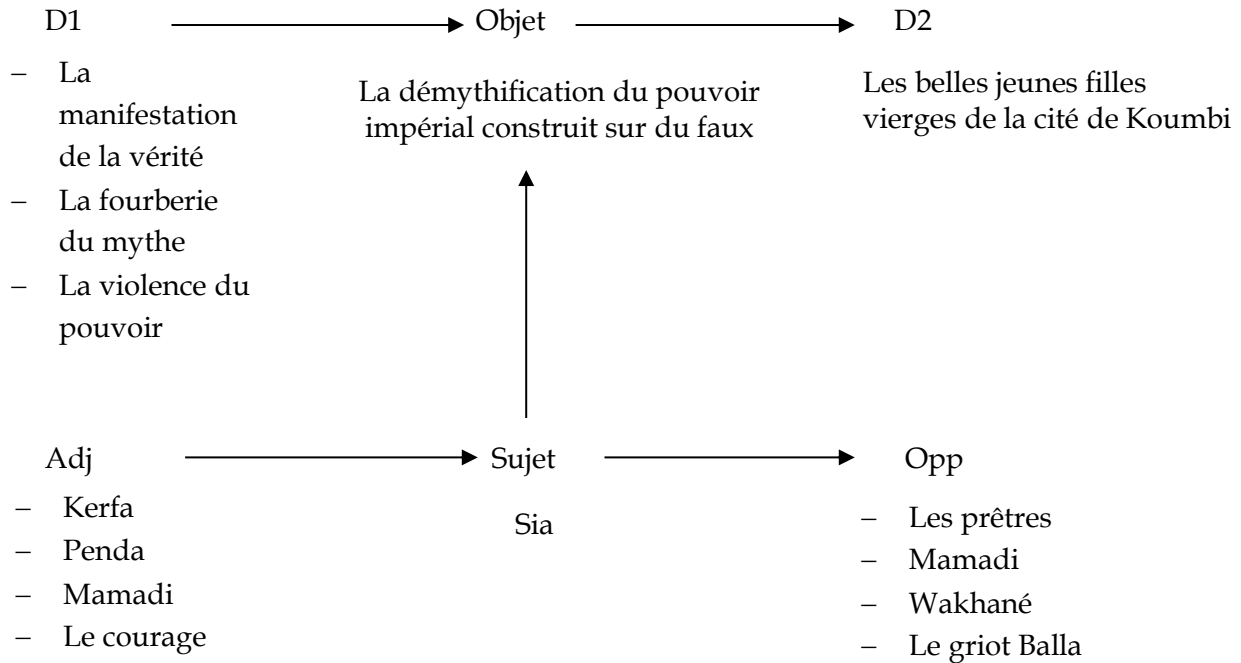
ce qu'il veut (Adj). Par contre cette quête est compliquée par Balla qui ne tolère pas la contradiction, Wakhané qui voit le fou comme un être subversif et Kaya Maghan (Opp). C'est la dictature de l'empereur Kaya Maghan et la souffrance des populations de Koumbi (D1) qui fait que Kerfa lutte pour rétablir la justice et la vérité dans la cité de Koumbi (D2).

2.1 Schéma actanciel du personnage Kerfa

2.2



2.2. Schéma actancier du personnage Sia



SiaYatabéré (S) est en quête de la démythification du pouvoir impérial (O). Dans cette quête son action est facilitée par Kerfa, Penda, Mamadi et son courage qui lui permet de dire non au complot et à la mascarade (Adj). En revanche, les prêtres, Mamadi, Wakhané et le griot Balla (Opp) s'opposent vivement à cette quête. C'est la manifestation de la vérité face à la fourberie du mythe et à la violence du pouvoir impérial (D1) qui détermine Sia à mener la lutte au profit des jeunes filles vierges de Koumbi (D2).

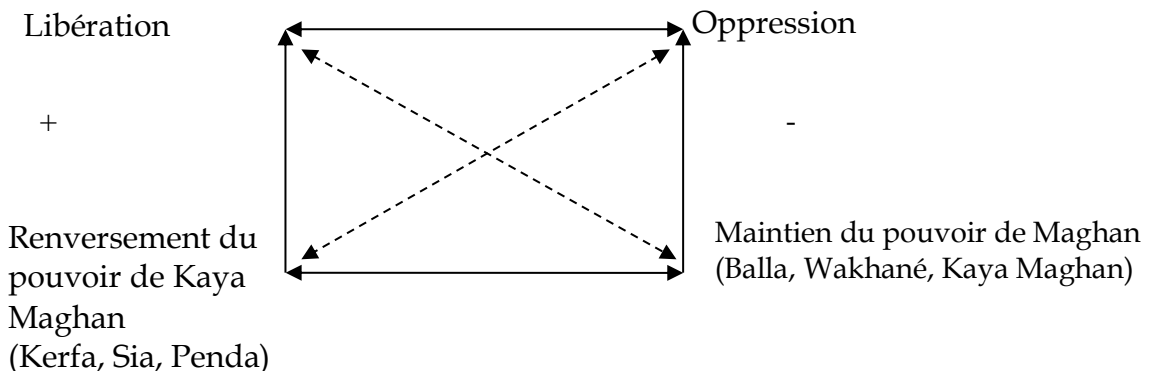
Au terme de cette seconde interprétation du schéma actancier selon Greimas, il faut noter que ce schéma s'applique au personnage Sia dans ses rapports avec les autres personnages. Ainsi, le constat qui est fait indique que : le Destinataire (D1) et le destinataire (D2) sont sur l'axe de communication ; le Sujet (S) et l'Objet (O) sur l'axe du désir ; les Adjuvants (Adj) et les Opposants (Opp) sur l'axe du combat.

2.3 Le fou Kerfa vs le griot Balla

Kerfa est sans aucun doute auprès de Sia, le personnage central de la filmagriotique, Sia, le rêve du python. Car, c'est autour de cette figure loufoque de la résistance, sinon de ce personnage en tandem avec celui de Sia que va se nouer l'intrigue. Mais mieux encore, Sia apparaît comme la réincarnation de Kerfa, parce que c'est sur elle que se dénoue l'intrigue.

Il faut préciser que les rapports entre le fou Kerfa et le griot Balla, sont strictement conflictuels. En effet, leurs propos au sein du palais et même en dehors sont qualifiés d'incendiatoires. En raison des intérêts antagonistes défendus de part et d'autre, cette rivalité met les protagonistes en compétition. Kerfa, comme un guetteur mène au moyen de la parole des actions pour tenir éveillée la conscience du peuple. Dans ces conditions, il épouse la fonction du poète qui selon Senghor (1990, p.369), est : « *d'éveiller [le] peuple aux futurs flamboyants [...] de créer des images pour le nourrir, ô lumières rythmées de la parole* ».

Dans une joute oratoire, le duel entre le griot et le fou Kerfa atteint son paroxysme au moment où le griot Balla qui lutte pour des intérêts personnels, reconnaît à son interlocuteur les qualités. En clair, Balla se rend compte que Kerfa est meilleur que lui, s'agissant d'impacter les masses par la parole. Pour montrer la différence entre Kerfa et Balla, et rendre manifeste la portée idéologique du film, il est mieux indiqué de recourir au carré sémiotique qui met en exergue le combat entre oppression et libération. La représentation schématique de cette opposition entre Kerfa et Balla est la suivante :



3. L'usage de la langue locale dans le processus d'africanisation du cinéma

La langue occupe une place prépondérante dans la production filmique de Dani Kouyaté. D'ailleurs, le constat global est que tout cinéaste africain de la zone francophone qui connaît et maîtrise sa langue maternelle échappe à l'enclave des langues européennes. Ces derniers ont le choix, soit de réaliser leurs films en langue maternelle, soit dans une langue étrangère. Mais toujours est-il que la langue internationale, c'est-à-dire française ou anglaise etc., se propose comme une alternative aux langues maternelles africaines. Le seul souci des langues africaines, c'est qu'elles offrent moins de visibilité aux films quand ils ne sont pas suivis de sous-titres.

Les films de Dani Kouyaté soumis à l'analyse sont tous deux tributaires de la langue d'origine du cinéaste. Ainsi dans *Keïta ! L'héritage du griot*, il est donné d'observer des interférences linguistiques entre malinké et français. À l'ouverture du film, le griot s'exprime en malinké. Puis dans un monologue en français, Mabo lit un livre d'histoire indiquant que ses ancêtres ressemblaient à des gorilles. Dans les séquences qui suivent, le griot Djéliba commence à échanger avec Mabo en malinké et lui apprend que son véritable ancêtre serait un roi appelé Maghan Kon Fatta Konaté. Ce genre d'exemples est récurrent tout au long de la trame du film.

Le griot, les parents de Mabo et Mabo lui-même, sont mis à contribution pour relever le problème de la langue qui est très important dans les œuvres des cinéastes africains. Tantôt le film donne l'impression de s'adresser directement aux usagers du malinké, tantôt à un large public qui ne parle pas forcément cette langue. Aussi, est-ce un moyen pour le cinéaste Dani Kouyaté de conserver son identité à travers ce renvoi de langues.

Dans *Keïta ! L'héritage du griot*, Dani Kouyaté jongle entre les deux langues. Cependant, il s'approprie la langue française, dite internationale et lui imprègne une couleur locale. Cela n'est pas le cas pour *Sia, le rêve du python*, où la langue malinké est uniquement parlée et accompagnée par les sous-titres. Selon Mabana (2013, p.106), « il arrive que des séquences entières – chansons, proverbes, devinettes, onomatopées, dits – soient reprises sans même être traduites ». D'un autre point de vue, la délicatesse de la traduction peut orienter ou dérouter le spectateur non initié au malinké.

Hama (1988, p.9) souligne ici cet aspect délicat du rôle du sous-titrage. Car, les sous-titres ont pour fonction première de traduire les dialogues des personnages. « Toutefois, la traduction reste un exercice difficile qui suppose une double transposition linguistique et culturelle, laquelle peut conduire à de nombreux errements ». Par ailleurs, Dani Kouyaté tient compte de tous ces paramètres pour réaliser ses films, lesquels reflètent l'âme de tout un peuple.

Conclusion

Pour conclure, il faut noter que Boa (2009, p.22) soutient que la griotique est un « *art total* », par voie de conséquence la filmagriotique l'est aussi. En tant que telle, la splendeur qui se dégage de la filmagriotique la distingue du cinéma occidental. Et *Keïta ! L'héritage du griot* comme *Sia, le rêve du python*, ne manquent pas de se démarquer dans le paysage cinématographique africain, sur le plan culturel (par l'utilisation de la langue locale et la mise en relief des us et coutumes) et sur le plan de la création, (par le jeu des acteurs, les mises en scène et la réalisation).

Par ses réalisations, Dani Kouyaté veut attirer l'attention du public africain sur un fait. Il est question pour le cinéaste de tirer la sonnette d'alarme, afin

d'éviter la perte d'une partie de soi, ou la méconnaissance de sa culture, de son histoire et même de ses mythes. C'est pour cette raison que le cinéaste combine le Malinké qui est une langue locale et le sous-titrage en version française.

En ce sens, Mabana (2013, p.145) fait remarquer le choc des cultures en ces termes : « Dans tous les cas, derrière les genres et les visées différents, se profile un même problème écrire pour qui, dès lors que l'on écrit dans la langue de l'autre, français, anglais ou portugais, dans la langue coloniale ? ». Cette remarque suscite une autre interrogation qui se rapporte aux films de Dani Kouyaté : À qui sont destinées les réécritures filmiques des mythes négro-africains ?

Ce choix de deux langues avec une préférence pour le malinké, peut paraître comme une échappatoire à la crise identitaire. En même temps que l'auteur montre qu'il a une ouverture d'esprit, il montre également sa sensibilité pour la culture et les langues africaines. Tout compte fait, le caractère universel des films de Dani Kouyaté va bien au-delà des langues.

En somme, La répétition des thèmes de la tradition orale, sinon la réécriture cinématographique des récits littéraires Ouest-africains dans laquelle s'inscrit Dani Kouyaté, est appareillée à la manière de dire et de faire du griot, c'est-à-dire à son mode narratif qui relève à la fois de l'oralité et du visuel. Le griot est un artiste au pluriel, il chante, danse, il est musicien et orateur.

Grâce à des films axés sur ce qui fait la singularité du cinéma négro-africain, Dani Kouyaté a très vite perçu l'enjeu que représentait cet art de masse pour le continent. Héritier de la littérature, le cinéma est désormais le moyen privilégié de revendication et de l'affirmation de soi. C'est ainsi que chaque peuple a aspiré à se reconnaître en un cinéma qui lui est propre. Cela dit, dans ce florilège des cinémas suisses, français, américains et autres, quel serait la place des cinémas d'Afrique noire ?

Loin de vouloir prendre un cas pour en fait une généralité, les films de Dani Kouyaté incarnent bien le rôle que devrait jouer le cinéma en Afrique, si les cinéastes eux-mêmes en avaient pleinement conscience. Car à l'instar des contes initiatiques, les films subsahariens ont la faculté d'être futile, utile et instructif.

Dani Kouyaté se présente lui-même comme un griot qui a eu la chance de naître au siècle du cinéma. Lorsqu'il relate un pan des histoires du Manden et du Wagadu, il ajoute à la puissance du verbe, la force des images. Dans l'esprit du cinéaste, le Wagadu et le Manden symbolisent l'exaltation des peuples d'Afrique de l'Ouest. Auprès des lieux de mémoire subsistent dans les films de Dani Kouyaté, des unités significatives (personnages, langues, proverbes, etc.) toujours en rapport avec un passé commun négro-africain issu de la tradition orale.

Références bibliographiques

- BOA Thiémélé Ramsès. 2009. « L'ivoirité entre beauté et laideur », *Actes du Colloque avec table ronde sur Esthétique et Politique : de la laideur à la beauté à l'Ecole Nationale de Statistique et d'Economie Appliquée (ENSEA) et organisée par l'Institut de Littérature et d'Esthétique Négro-africaines de l'Université de Cocody (ILENA). Revue de littérature et d'Esthétique Négro-africaines, EDUCI, Abidjan, n°11, pp. 10-22*
- BOKA N'da Marcellin. 1991. « Le mythe, élément dynamique de la narration dans le roman ». *Colloque international sur le mythe dans la littérature traditionnelle orale négro-africaine du 11 au 12 avril à Abidjan. Quattroventi, Abidjan, pp. 97-107*
- ELIADE Mircea. 1957. *Mythes, rêves et mystères*, Gallimard, Paris
- ELIADE Mircea. 1963. *Aspects du mythe*, Gallimard, Paris
- FANOUDH-SIEFER Léon. 1980. *Le mythe du nègre et de l'Afrique noire : dans la littérature française de 1800 à la 2^e guerre mondiale*, NEA, Abidjan
- GBODJE Alphonse Sékré. 2014. *Abbé Barthélémy Gobou : mythe ou réalité sacerdotale ?*, CERAP, Abidjan
- HAFFNER Pierre. 1996. « Cinéma et littérature », *Notre librairie n°125, Clef, Paris, p. 82*
- HAMA Boubou. 1988. *L'essence du verbe*, CELHTO, Niamey
- JULLIER Laurent. 2012. *Analyser un film : de l'émotion à l'interprétation*, Flammarion, Paris
- KOFFI Gbaklia Elvis Emmanuel. 2016. *Du biomimétisme à la mimésis cathartique par les arts vivants*, Connaissances et savoirs, Saint-Denis
- MABANA Kahiudi Claver. 2013. *Du mythe à la littérature : une lecture de textes africains et caribéens*, L'Harmattan, Paris
- OUORO Justin. 2011. *Poétique des cinémas d'Afrique noire francophone*, PUO, Ouagadougou
- PARE Joseph. 2000. « Kéita ! L'héritage du griot : l'esthétique de la parole au service de l'image ». *Cinémas : Revue d'études cinématographiques*, vol. 11, n°1, pp. 45-59