

Keïta! L'héritage du griot : l'esthétique de la parole au service de l'image

Joseph Paré

Volume 11, Number 1, Fall 2000

Écritures dans les cinémas d'Afrique noire

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/024833ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/024833ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Cinémas

ISSN

1181-6945 (print)

1705-6500 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Paré, J. (2000). *Keïta! L'héritage du griot : l'esthétique de la parole au service de l'image*. *Cinémas*, 11(1), 45–59. <https://doi.org/10.7202/024833ar>

Article abstract

Dani Kouyaté's film *Keïta! L'héritage du griot* (1995) partakes of an aesthetics of reuse, that is, it reuses the traditional African aesthetic. Indeed, the figure of the griot enables the director to make the various narrative possibilities complementary. Our intention here is to emphasize how orality takes charge of the narration, as well as to bring out the narrative codes and the archaeology of discourse that inflect it. This orality being more than ceremonial, a mediation occurs between speech and image, which provides, in turn, an account of the effective power of the aesthetics of speech.

Keïta! L'héritage du griot: l'esthétique de la parole au service de l'image

Joseph Paré

RÉSUMÉ

Le film de Dani Kouyaté *Keïta! L'héritage du griot* (1995) participe d'une esthétique de la réutilisation, c'est-à-dire qu'il réutilise l'esthétique africaine traditionnelle. C'est que le personnage du griot permet au réalisateur de rendre complémentaires les possibles narratifs. Notre propos est de mettre en relief la manière dont l'oralité prend en charge la narration, de dégager les codes narratifs et l'archéologie du discours qui en sont le modulateur. Cette oralité n'étant pas simplement un élément d'apparat, il s'opère une médiation entre la parole et l'image, une médiation qui permet de rendre compte de l'efficace de l'esthétique de la parole.

ABSTRACT

Dani Kouyaté's film *Keïta! L'héritage du griot* (1995) partakes of an aesthetics of reuse, that is, it reuses the traditional African aesthetic. Indeed, the figure of the griot enables the director to make the various narrative possibilities complementary. Our intention here is to emphasize how orality takes charge of the narration, as well as to bring out the narrative codes and the archaeology of discourse that inflect it. This orality being more than ceremonial, a mediation occurs between speech and image, which provides, in turn, an account of the effective power of the aesthetics of speech.

Les productions littéraires et cinématographiques des Africains ont des traits communs tant sur le plan stylistique que

thématique, et ce, quoiqu'elles soient distinctes du point de vue de leur avènement.

Dans le sillage de *Batouala* (1921), premier véritable roman africain — pour lequel René Maran a reçu le prix Goncourt en 1921 —, les œuvres littéraires se sont présentées comme une contre-littérature. Il s'agissait de proposer une vision de l'Afrique autre que celle proposée par les romans coloniaux, dominés par des stéréotypes du nègre propres à soutenir la propagande coloniale. Il s'agissait de prendre le contre-pied d'un discours, d'une vision du monde qui infantilisait le nègre en lui attribuant le statut d'être inférieur. De la même manière, l'avènement du cinéma africain — le premier film, *Mouramani*, a été réalisé par Mamadou Touré en 1955 — s'inscrit dans la perspective de la contestation des images répandues par le cinéma colonial. Ce fut dès le départ un cinéma iconoclaste, qui se donna pour ambition la décolonisation des écrans et leur africanisation. Encore aujourd'hui, l'objectif des cinéastes africains est de produire des œuvres axées sur les réalités de l'Afrique postcoloniale, de réaliser des films qui constituent pour l'individu un moyen d'appréciation de sa situation.

La littérature et le cinéma sont donc devenus pour les Africains des armes miraculeuses pour la désaliénation après les années de « domestication ». L'enjeu a consisté en une indigénisation de ces productions artistiques afin de leur donner le visage de ceux à qui elles s'adressent prioritairement. Ainsi, tant du point de vue thématique qu'esthétique, la production artistique est devenue le lieu d'une épiphanie. Sur le plan esthétique, par exemple, les deux modes de production artistique recourent à l'esthétique négro-africaine. Dans la littérature, cela s'est traduit par une plongée dans l'aventure de l'écriture, ce dont témoignent des romans comme *Les Soleils des indépendances* de A. Kourouma ou *Le Boucher de Kouta* de feu Massa Makam Diabaté. Au cinéma, les réalisateurs ont produit des œuvres en usant des langues locales, les sous-titrant en français ou en toute autre langue non africaine. C'est le cas des films *Mandabi* (*Le Mandat*, 1968) de Ousmane Sembène et *Finyè* (*Le Vent*, 1982) de Souleymane Cissé. Ces convergences permettent de considérer que par la littérature et le cinéma, il s'est produit une réappropriation dont le dessein néguentropique est manifeste.

Le film de Dani Kouyaté *Keïta! L'héritage du griot* (1995) s'inscrit dans cette mouvance de l'esthétique de la réutilisation. Et en cela, la langue utilisée pour réaliser le film n'est pas seule en jeu ; il faut aussi considérer les codes esthétiques selon lesquels s'effectue la narration. 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. Concrètement, nous aborderons le film de Kouyaté en nous concentrant sur ce qu'on nomme la dimension auriculaire de la narration filmique (Casetti, 1999, p. 271). Notre propos est de mettre en relief la manière dont l'oralité prend en charge la narration, de dégager les codes narratifs et l'archéologie du discours qui en sont le modulateur. Cette oralité n'étant pas simplement un élément d'apparat, il s'opère une médiation entre la parole et l'image. Cette médiation permettra de rendre compte de l'efficace de l'esthétique de la parole.

La recontextualisation de l'oralité

Comment produire des films qui, tout en distrayant le public, soient l'occasion d'une prise de conscience des Africains faisant face aux difficultés de l'Afrique postcoloniale ? Comment faire en sorte que le riche patrimoine de l'Afrique ancienne puisse être réutilisé comme potentiel d'inspiration pour l'élaboration d'une esthétique qui spécifie le profil du cinéma africain ? Comment s'appuyer sur les leçons, les enseignements du passé des Africains pour explorer les voies de constitution d'une personnalité africaine aujourd'hui tiraillée entre l'attachement aux traditions et les exigences de la modernité ? Ce sont là quelques-unes des exigences auxquelles les cinéastes africains ont voulu répondre et en fonction desquelles leur projet cinématographique s'est structuré.

La résolution de ces équations s'est faite en explorant diverses voies. Néanmoins, de manière générale, on peut considérer que les cinéastes ont surtout adapté les techniques modernes du cinéma, les conjuguant avec des modalités d'organisation du récit s'inspirant largement des éléments de l'esthétique négro-

africaine. De la sorte, ils ont réussi à faire converger des techniques qui au départ relevaient de sphères distinctes. Les techniques du récit oral ne sont pas fondamentalement les mêmes que celles utilisées par le cinéma. Les moyens mis en œuvre par le conteur traditionnel ne sont pas ceux du cinéaste (mouvements de la caméra, différents types de plans, etc.) : « Tandis que le premier énonce son récit en incarnant un à un ses personnages, dominant la narration par sa présence, le réalisateur au contraire utilise les moyens techniques de reproduction pour donner forme à son récit. Là où l'oralité parle de la vie, le cinéma reproduit une impression de vie » (Diawara, 1996, p. 210). Comment le cinéaste africain réussit-il à conjoindre ces deux régimes ? Comment Dani Kouyaté recontextualise-t-il l'épopée de Soundiata dans son film ?

Par l'usage de l'image et du son pour raconter un récit oral, il s'opère comme nous l'avons mentionné précédemment un effet de décontextualisation, car dans cette tentative il faut sacrifier certaines modalités de production du récit propres à l'oralité tout en fusionnant les modalités orales retenues avec les techniques qu'impose le régime du son et de l'image. Par exemple, le narrateur traditionnel est obligé, dans le nouveau contexte, de devenir un méga-narrateur réunissant les fonctions de narrateur dans différents régimes sémiotiques qui se trouvent ainsi coalisés. La décontextualisation débouche donc sur une recontextualisation de cette épopée, qui trouve par l'intermédiaire du film un nouveau mode d'exister. Avant d'examiner l'ensemble de la stratégie qui permet la recontextualisation de l'épopée de Soundiata, il convient d'indiquer dans ses grandes lignes la manière dont Dani Kouyaté, après Djibril Tamsir Niane et feu Massa Makan Diabaté¹, reprend le récit dans son film.

Djéliba Kouyaté, après avoir fait un songe dans lequel réapparaît le chasseur qui avait annoncé la venue au monde de Soundiata, décide de se rendre en ville afin d'enseigner à Mabo Keïta, lointain descendant de l'empereur Soundiata, son origine. Ce voyage a donc pour objectif d'enseigner au jeune garçon son blason généalogique. En tant que griot au service des Keïta, Djéliba remet à l'ordre du jour une ancienne tradition, il ressuscite la mémoire du passé. Dans le même temps, il se rend

compte de la difficulté de l'entreprise puisque celui à qui il doit enseigner cette origine vit selon des normes qui sont distinctes des exigences de la société traditionnelle. En effet, lorsque Djéliba arrive en ville, il s'aperçoit au cours de son premier échange avec le jeune Mabo Keïta qu'on lui enseigne à l'école que ses ancêtres sont des singes ! Il lui dit alors sa véritable origine en lui contant l'épopée de son aïeul, Soundiata Keïta.

À cette initiation s'opposent la mère et l'instituteur de Mabo, qui allèguent que le jeune écolier en classe d'examen s'en trouvera perturbé. Contre toute attente, Mabo va se passionner pour ce récit concernant ses origines et négliger ce que lui enseigne l'école moderne. Grâce à Djéliba, il connaîtra une partie de ses origines mais il ne saura pas tout car, en raison de l'opposition de la mère et du maître d'école, le griot devra partir sans avoir achevé son récit. C'est à ce moment qu'apparaît de nouveau dans le film le vieux chasseur dont l'avènement dans le songe avait motivé la venue de Djéliba en ville. Mabo, qui veut connaître le sens du nom Keïta, demande au chasseur de lui raconter la fin du récit de Soundiata. Ce dernier refuse, arguant qu'il n'est pas un griot, c'est-à-dire maître de la parole comme Djéliba. Le film se termine sur des images symboliques où apparaissent un oiseau volant très haut dans le ciel (Djéliba ?), un gros baobab... Ce film est bâti sur l'opposition tradition/modernité mais, dans le cas présent, il ne s'agit pas d'une opposition irréductible. Au contraire, toute la mise en scène indique la possibilité d'une convergence. La recontextualisation s'inscrit dans cette perspective, comme on le constatera plus tard.

Dani Kouyaté redonne au maître de la parole son rôle et son statut en faisant de lui le régisseur de la narration. Ainsi, l'art de la parole se trouve mis au service de l'image et du récit pour imprimer au film une dynamique particulière, et ce, aussi bien sur le plan de la narration que de la mise en scène.

L'épopée de Soundiata est décontextualisée : dans la tradition malinké, il s'agit d'un récit dit par les griots suivant un protocole de narration bien précis que le film ne reprend pas. Dani Kouyaté se contente de mettre en scène les aspects essentiels du récit épique, notamment tout ce qui a trait à la prédiction sur le devenir de Soundiata. Mais en même temps, en reprenant cette

épopée et en l'inscrivant dans la dynamique des films africains qui se focalisèrent sur les grandes figures de l'Afrique précoloniale, il la recontextualise, tant par les raisons qui font resurgir cette épopée dans le film que par la manière dont il remet à l'ordre du jour les aspects pertinents du récit de Soundiata pour la formation du jeune Mabo Keïta. Ainsi, on pourrait considérer que l'on va d'une situation de déterritorialisation à celle de reterritorialisation grâce à la conciliation de deux esthétiques (celle du cinéma et celle de l'oralité).

Djéliba commence l'initiation de Mabo en inscrivant son blason généalogique dans celle de cet empereur célèbre dont le mythe a certainement grandi exagérément les actions, mais qui resta célèbre dans l'histoire du Manding comme celui qui procéda à l'unification des peuples du Soudan occidental pour former l'empire du Mali aux XIII^e et XIV^e siècles, empire englobant les actuelles républiques du Mali, de la Guinée, les hautes vallées du fleuve Niger et du Sénégal jusqu'à l'océan Atlantique.

Au-delà de ce que dit le mythe et de ce que les historiens retiennent de Soundiata, il reste que la dimension qui nous intéresse ici, c'est la manière dont la parole se positionne comme l'un des facteurs essentiels de la narration, la façon dont l'esthétique de la parole sert le mythe dans la perspective didactique. Elle permet de mobiliser un ensemble de symboles qui vont constituer des repères pour l'individu au sein de sa société. Ce faisant, elle permet d'enseigner à l'enfant son blason généalogique, mais aussi un certain nombre de valeurs : la bravoure, l'honnêteté, le respect de la parole donnée, la patience, le caractère irréversible de chaque destinée humaine. Ainsi, lorsque Mabo s'impatiente devant le retard que prend, avant de s'accomplir, la prédiction du chasseur sur la destinée particulière de Soundiata, Djéliba demande au jeune garçon de prendre patience, car toute chose annoncée finit par se réaliser. « Le grand arbre sort toujours de la graine », lui dit-il. Ici, la parole proverbiale semble seule capable de faire comprendre les vertus de la patience.

Cet enseignement articulé sur le verbe permet à l'enfant de prendre conscience de l'importance même de cette origine qui doit participer à la structuration de sa personnalité et lui permettre d'accéder au statut de « [...] mogo, c'est-à-dire d'être hu-

main conscient de ses assises » (Keïta, 1995, p. 40). Cette parole n'est plus comme les autres ; elle assume une fonction à la fois éthique et esthétique dans la narration. C'est une parole efficace, la « Grande parole », « [...] capable de donner vie à toute chose. Parole efficace dans la mesure où elle remonte à l'origine, parole transmise, issue d'une longue chaîne d'initiés ; elle crée, métamorphose, devient force et action... Réincarnée, elle est répétée afin de la rendre pleinement efficace » (Hourantié, 1990, p. 12).

C'est cette dimension de la parole qui rend possible la convergence entre le cinéma et l'oralité. De la sorte, l'épopée de Soundiata, restituée par le personnage du griot d'une part et, d'autre part, par la création d'un nouveau contexte qui justifie le rappel de cette épopée (la situation du jeune citadin Mabo), permet de faire affleurer deux objectifs poursuivis par le cinéaste. Premièrement, le griot renoue avec le rôle qui est le sien dans la société africaine où il est considéré, encore de nos jours, comme celui qui perpétue la mémoire collective. Du reste, Dani Kouyaté lui-même indique que sa démarche cinématographique s'inspire de celle du griot, de la « [...] technique qui permet au griot de jouer à fond sur l'imaginaire en mêlant réalité et fiction » (Kouyaté, 1995, p. 11). Deuxièmement, la rencontre de l'oralité avec l'image va constituer le moyen de légitimation même du film de Dani Kouyaté et, partant, celui du cinéma africain, dont l'un des enjeux est d'aider à la prise de conscience, d'indiquer les voies de la conciliation de la tradition et de la modernité.

En d'autres termes, le cinéaste à travers cette recontextualisation réactualise « [...] la mission éthique de sagesse du griot » (Barlet, 1996, p. 180). Mais pour rendre fonctionnelle l'épopée recontextualisée et lui permettre de servir le dessein du cinéaste, il lui a fallu recourir à des modalités particulières de narration, procéder par une esthétique de la réutilisation des codes narratifs traditionnels et d'une archéologie du discours.

L'esthétique de la réutilisation

Il faut signaler que l'oralité dans les films africains, contrairement à l'idée généralement répandue, ne relève pas simplement du verbiage ; elle a un impact sur l'*ethos* même du film. L'oralité

n'est pas conviée pour elle-même. Elle intervient comme moyen et fin. En prenant en charge la narration, elle permet à la mise en scène du film de dépasser le cinéma ethnologique. En dépassant les limites du cinéma de légende et celles de la fiction axée sur l'individu (comme le donne à voir le cinéma en Occident), le cinéaste africain couple dans le même espace une diversité de destins et produit des « énoncés collectifs » (Deleuze, 1985, p. 289) dynamogènes qui sont autant de prises de position, l'expression d'un vouloir-être des Africains à travers leurs productions culturelles. Le cinéaste africain, en « [...] donnant vie à la parole, [...] refuse la domination d'un passé figé mais il rejette aussi les diktats du néo-colonialisme culturel pour contribuer à l'invention d'un avenir pour le peuple » (Barlet, 1996, p. 181).

L'esthétique de la reprise fonctionne assez bien, dans le film de Dani Kouyaté en raison de la manière dont s'opère la narration, plus précisément en raison du recours à un certain code de la narration et à une archéologie du discours. Le cinéaste africain se réapproprie l'héritage culturel traditionnel à la fois comme thématique et comme technique. S'appuyant sur la tradition pour construire la thématique de son film, il rend cette thématique en usant du système narratif traditionnel. C'est ainsi, par exemple, que le griot est à la fois narrateur et personnage, que le récit est un avatar du récit initiatique traditionnel...

Examinons brièvement, à titre d'illustration, cette reprise du modèle du récit initiatique dans *Keïta ! L'héritage du griot*. Comme nous l'indiquions précédemment, le rôle de Djéliba est d'initier le jeune Mabo, de lui dire son blason généalogique. Pour ce faire, l'ensemble du récit se construit comme le récit initiatique traditionnel, du moins dans ses aspects fondamentaux (c'est-à-dire un avatar du récit initiatique). Généralement, le récit initiatique impose un parcours en trois temps : l'initié est conduit au camp d'initiation ; là, il est soumis à tout un ensemble d'épreuves qui constituent autant d'enseignements ; enfin, lorsqu'il a réussi toutes les épreuves, il revient dans sa communauté de départ muni d'un ensemble de connaissances.

Dans *Keïta !* l'initiation se fait par l'intermédiaire de l'épopée de Soundiata. C'est elle qui permet au maître initiateur, le griot,

d'indiquer à l'enfant sa véritable origine et, par voie de conséquence, de l'initier. Le séjour du griot auprès du jeune Mabo se traduit par l'acquisition d'un certain nombre de connaissances par ce jeune qui, au départ, ignorait tout de son origine. Comme dans le récit initiatique, le sujet à initier acquiert la connaissance qui lui permet de s'identifier. La personne à initier n'a pas quitté son milieu habituel, elle n'est pas allée dans un camp d'initiation, elle n'a pas subi les épreuves qui sont des tests. C'est ici la différence fondamentale entre le récit initiatique traditionnel dans sa forme canonique et celui qui en tient lieu dans le film. On peut expliquer cette différence par le contexte de production du film et aussi par la philosophie qui guide le cinéaste. Pour lui, il ne s'agit pas d'opposer tradition et modernité mais, au contraire, de les concilier. En indiquant son origine au jeune Mabo, celui-ci peut mieux se situer en tant qu'individu.

L'autre dimension qui rend fonctionnelle la reprise de l'esthétique traditionnelle concerne l'archéologie du discours. Celle-ci se traduit surtout par l'usage des proverbes, des devinettes, du discours allusif qui permet de dire à la fois une chose et son contraire. Dans *Keïta!* l'importance accordée à ces formes discursives dépend de la nature même des propos. L'usage des proverbes constitue le moyen de conférer à la parole son caractère majestueux, de la présenter comme un dit qui doit être retenu. Par l'usage du proverbe, il s'agit de pérenniser un événement, un fait afin que celui-ci serve de référence à l'individu. On comprend donc que dans ce film reprenant l'épopée de Soundiata le recours aux proverbes soit fréquent. Il faut parvenir à fixer, à travers les images que véhiculent les proverbes, l'histoire de celui qui a fondé l'empire Mandé. Ces formes spécifiques du discours induisent une émotion intense :

En termes d'esthétique, un observateur non-initié serait tenté de considérer que les mises en scène de nombreux films africains sont soit trop simples ou trop compliquées et hermétiques. Les procédures utilisées pour dramatiser ou pour la renouveler ne sont pas en tant que telles les objectifs visés. Néanmoins, étant donné qu'elles induisent une émotion intense, ces procédures impriment plus profondément leur message dans la mémoire du public (Ki-Zerbo, 1996, p. 78).

Ainsi, lorsque le griot dit : « Le grand arbre sort toujours de la graine », il faut comprendre que ce proverbe résume à lui tout seul ce que fut le parcours de Soundiata. Enfant paralytique qui marcha tardivement, exilé par son frère, il reviendra prendre le trône et formera l'empire Mandé sur lequel il régnera.

Cette archéologie du discours interagit également avec les types de jeu des personnages dans la mise en scène, eu égard à la nature des relations que ceux-ci entretiennent. Lorsque les rapports sont conflictuels, le jeu des personnages peut être dit stylisé, on assiste à un type de jeu qui se caractérise par son caractère « [...] hautement théâtral tourné vers un dramatisme tendu des dialogues. Chaque réplique dense et percutante, exprime (à travers les proverbes notamment) la pensée, l'état d'esprit, l'idée, le caractère » (Betton, 1990, p. 68). C'est dans ce type de jeu que s'inscrit par exemple la scène qui met en présence le maître d'école de Mabo (Drissa Fofana) et Djéliba Kouyaté. Voici le dialogue de cette scène :

« Je t'attendais, dit Djéliba. Je sais pourquoi tu es là : tu veux savoir pourquoi je retiens Mabo.
— Non vieux, répond le maître. Je sais pourquoi tu le retiens. Je viens juste discuter avec toi.
— Dis-moi d'abord ton nom.
— Mon nom ?
— Oui.
— Fofana... Drissa Fofana.
— C'est beau. Sais-tu le sens de ce nom ?
— Non, je ne sais pas.
— C'est triste. Tu ne sais pas ! Que peux-tu enseigner aux enfants sans connaître ton origine ? Je vais t'écouter. Mais avant, c'est toi qui vas m'écouter. Il y a cent vint quatre mille êtres entre le ciel et la terre qui respirent comme toi et moi. De tous ces cent vint quatre mille êtres, je n'ignore que l'origine de deux choses : le mouton et le sorgho. Alors, ne disons plus à Mabo que son ancêtre est un gorille ! C'est un roi, Maghan Kon Fatta, roi du Mandé... »

Dans cette séquence du film où le maître de Mabo veut discuter avec Djéliba afin que ce dernier reporte son initiation à la période des vacances scolaires pour permettre au jeune garçon

de passer ses examens de fin d'année en toute quiétude, c'est finalement le griot qui remporte la partie puisqu'il arrive à démontrer à l'instituteur sa propre méconnaissance des origines. Mieux, la scène indique la supériorité du griot sur le maître et elle apporte également la réponse à l'étonnement du griot lorsqu'il interrogea Mabo sur ce qu'on lui enseignait à l'école. L'enfant lui avait dit qu'on lui apprenait que son ancêtre descendait du singe. Djéliba prend donc le contre-pied de ce que l'école moderne enseigne aux jeunes. Ce faisant, il désaliène et restitue le véritable sens de l'histoire !

Quant au jeu dynamique, il régle toute la mise en scène, qui s'inscrit ici dans une perspective didactique et initiatique. Il s'agit, entre autres, de tout ce qui a trait à la reprise du récit de Soundiata, des rapports entre Djéliba et Mabo d'une part et, d'autre part, de ceux du griot et du père de Mabo.

Efficace de l'esthétique de la parole

L'analyse de l'esthétique de la réutilisation a mis en relief la contribution de la parole à la narration et à la mise en scène. L'impact de cette parole qui s'actualise à travers la reprise des codes de la narration traditionnelle et de l'archéologie du discours résulte du statut qu'elle occupe dans le milieu. Son intégration dans les films africains apparaît dès lors comme l'un des facteurs déterminants :

[La parole], en tant que pratique sociale, en tant que fondement culturel, en tant que mise en scène quotidienne, trouve dans le cinéma et plus particulièrement dans le cinéma de fiction, un nouveau terrain d'élection, elle trouve à se réinvestir dans une production artistique résolument tournée vers la modernité ; mais dans le même temps elle le nourrit et lui procure une large part de sa spécificité (Gardies, 1987, p. 41).

À quoi sert cette grande parole ? Dans la médiation parole et image, quel en est l'efficace ?

Du fait que la parole est une façon de s'affirmer comme être au monde, elle devient un moyen de reconquête de soi, de réaffirmation de soi et d'une culture. Cette dynamique qui fait de la parole ce moyen de réalisation de l'épiphanie, la désigne

également comme la matrice d'une médiation. Dans cette médiation, le cinéma acquiert une autre dimension. Il devient le moyen de sauvegarder par l'image et le son des éléments importants des cultures africaines tout en inscrivant ceux-ci dans la dynamique de l'incontournable évolution des sociétés vers la modernité. Le cinéma devient en quelque sorte un moyen de légitimation de cette parole qui, pour répondre aux nouvelles exigences de son mode d'actualisation, doit se plier à un certain nombre de contraintes.

Comme cela a été déjà mentionné, si dans *Keïta! L'héritage du griot* la parole sert l'image, il apparaît aussi que cette parole, qui quitte le cadre de l'oralité première pour entrer dans un autre système d'actualisation, est soumise à un certain nombre de contraintes relatives aux codes qui structurent le système de l'image au cinéma. Lorsque le griot, dans le contexte de l'oralité, dit le blason généalogique, la présence immédiate des personnes auxquelles il s'adresse induit une autre démarche que celle que l'on retrouve dans le film et qui sert en quelque sorte d'introduction au récit initiatique que fera Djéliba au jeune Mabo. Il s'opère une espèce de réaménagement du récit oral afin de l'adapter aux exigences du cinéma. Mais en même temps, les règles du cinéma sont revues afin de faire coïncider la dilatation du temps du récit, le choix des images avec le rythme qui est propre au récit oral. En gros, on peut considérer qu'il y a une sorte de contamination réciproque qui laisse supposer que l'art du cinéaste africain débouche sur une espèce de commodification.

Le film de Dani Kouyaté reprend le récit de Soundiata comme élément catalyseur, car c'est la geste à travers laquelle se reconnaît tout Malinké, le récit qui fait que chaque individu dont l'origine se situe dans l'ancien royaume du Mandé se « [...] voit rattaché à une grande force spirituelle et intégré dans une entité géographique » (Keïta, 1995, p. 50). Dans le film, la reprise de ce récit s'inscrit dans la perspective de la réappropriation culturelle, comme nous l'avons déjà signalé, avec un objectif avoué de réécriture de l'histoire afin que, dans cette nécessité d'aller vers la modernité, la claire conscience de l'appartenance au groupe traditionnel permette de ne pas totalement se renier en se perdant dans l'autre.

On peut considérer qu'il y a un processus de réécriture de l'histoire, car l'objectif du griot est de faire connaître au jeune Mabo sa véritable histoire. Autrement dit, la reprise du récit de Soundiata a une vocation à la fois initiatique et iconoclaste. Une dimension initiatique parce qu'il s'agit d'inculquer une autre vision de soi et de son origine et un objectif iconoclaste puisqu'il faut détruire une ancienne vision construite par une histoire imposée pour donner la véritable image. C'est dans ce sens qu'il faut interpréter le point de vue de Djéliba lorsqu'il dit à l'instituteur du jeune Mabo : « Alors, ne disons plus à Mabo que son ancêtre est un gorille ! C'est un roi, Maghan Kon Fatta Konaté, roi du Mandé. » En d'autres termes, même si les enfants doivent aller à l'école moderne, il ne faut pas que celle-ci tue en eux leurs propres valeurs, les aliène.

S'il y a une réécriture de l'histoire, c'est certainement pour corriger celle-ci, pour lui ôter une part importante d'erreur. Mais en même temps, cette réécriture s'inscrit dans la perspective d'une résistance. Résistance à une image fausse qui a été répandue dans le dessein inavoué de tromper, de mystifier, d'inférioriser. Sous cet angle, l'histoire qui s'élabore par l'intermédiaire de l'esthétique de la parole se positionne comme une contre-histoire qui n'est plus celle écrite par le dominant pour le dominé, mais par le dominé lui-même comme une exigence de désaliénation.

Parce qu'il remplit cette fonction de réappropriation culturelle, le cinéma africain peut être considéré comme un outil qui aide à forger la conscience de soi des Africains. C'est pour cette raison que Marie-Claire Ropars-Wuilleumier (1979, p. 291-292) le considère comme un art qui a rompu avec le système « [...] de persuasion clandestine et de fascination individuelle qui caractérise les films les plus diffusés sur le continent africain [...] » et qui a su « [...] par l'affirmation d'une écriture productrice, inventer un autre spectateur capable de retrouver au cinéma la conscience et l'aptitude au discernement que supposaient les modes narratifs de la tradition ».

Dans sa réflexion sur le cinéma africain, Frank Ukadiké (1994, p. 202) met lui aussi en relief cette fonction d'utilité :

Le cinéma d'Afrique noire s'est déjà consacré à une véritable refonctionnalisation de la culture du continent.

Le service le plus significatif rendu aux Africains est sa persistance à mettre en valeur les images de l'expérience historique, de l'identité culturelle, de la conscience nationale aussi bien dans le présent que le passé.

Un autre aspect de cette efficace concerne la dimension pragmatique de la parole. Dans *Keïta! L'héritage du griot*, la scène qui l'illustre le mieux se situe à la fin du film où apparaît le gros baobab devant la demeure de Mabo et aussi le chasseur qui était présent dans le songe de Djéliba. Mabo demande au chasseur de lui raconter la fin du récit ; celui-ci en guise de réponse lui conseille de trouver un autre griot pour le faire, car cette tâche ne relève pas de ses compétences. Cette scène attire notre attention sur ces deux dimensions de la parole que sont le faire et le pouvoir. Le faire, parce c'est à dessein que le griot n'a pas raconté tout le récit. Il reste à Mabo de connaître l'ensemble du récit, notamment le sens du nom Keïta, en usant des éléments de départ que le griot lui a livrés. Le pouvoir, parce que la possibilité d'élaborer le futur trouve son socle dans le passé, conformément à l'adage malinké qui dit que *le futur sort du passé*.

Conclusion

Comme le disait Pierre Haffner (1978, p. 49), « [d]ans le cinéma [africain], la parole est un élément réellement dramatique, elle entre dans l'action comme une couleur couvre une forme. Le mot est une sorte de valeur plastique [...] ». C'est sans aucun doute ce que l'analyse de l'esthétique de la parole a mis en relief dans *Keïta! L'héritage du griot* de Dani Kouyaté. Comme d'autres éléments de l'esthétique traditionnelle auxquels les créateurs africains ont recours, l'esthétique de la parole participe à la spécification du profil du cinéma d'Afrique. Une telle attitude du créateur n'est pas sans incidence sur des techniques du cinéma élaborées ailleurs, suivant d'autres normes. Cet effort des cinéastes africains traduit certainement une tentative d'autonomisation et de spécification de leurs productions, même si cette volonté de contourner les canons esthétiques établis contribue à les marginaliser dans un monde caractérisé par la standardisation des goûts et des valeurs.

Tout en évitant le piège du cinéma africain dans lequel ne

transparaît aucune trace d'africanité, il faut trouver le juste milieu entre les exigences de la vision africaine du cinéma (école du soir, objet de conscientisation, d'éducation, etc.) qui permettra au public africain d'y trouver ses attentes et celles qui font du cinéma une industrie dont les produits s'adressent à tous les individus. Autrement dit, il faut éviter de faire du cinéma africain un ghetto.

Université de Ouagadougou

NOTES

1. Djibril Tamsir Niane a écrit *Soundiata ou l'épopée mandingue* (Paris: Présence africaine, 1969) et Massa Makan Diabaté, *Le Lion à l'arc* (Paris: Hatier, 1986).

OUVRAGES CITÉS

- Barlet, Olivier. *Les Cinémas d'Afrique noire. Le regard en question*. Paris: L'Harmattan, 1996.
- Betton, Gérard. *Esthétique du cinéma*. Paris: PUF, 1990.
- Casetti, Francesco. *Les Théories du cinéma depuis 1945*. Paris: Nathan, 1999.
- Deleuze, Gilles. *L'Image-temps*. Paris: Minuit, 1985.
- Diawara, Manthia. « Popular Culture and Oral Tradition in African Film », dans Imrah Bakari et Mbye Cham (direction), *African Experiences of Cinema*. London: British Film Institute, 1996, p. 208-214.
- Gardies, André. « Les enjeux esthétiques de la parole », dans André Gardies et Pierre Haffner (direction), *Regards sur le cinéma négro-africain*. Bruxelles: OCIC, 1987, p. 38-47.
- Haffner, Pierre. *Essai sur les fondements du cinéma africain*. Abidjan-Dakar: Nouvelles Éditions africaines, 1978.
- Hourantié, Marie-Josée. « L'introduction de la technique du conteur dans le théâtre-rituel négro-africain », *Séminaire de méthodologie de recherche et d'enseignement du conte africain*. Abidjan: Nouvelles Éditions africaines, 1990.
- Keita, Cheick M. Chérif. *Massa Makan Diabaté. Un griot mandingue à la rencontre de l'écriture*. Paris: L'Harmattan, 1995.
- Ki-Zerbo, Joseph. « Cinema and Development in Africa », dans Imrah Bakari et Mbye Cham (direction), *African Experiences of Cinema*. London: British Film Institute, 1996, p. 75-81.
- Kouyaté, Dany. « Rencontre avec Dani Kouyaté ». *Le Film africain*, n° 18-19 (1995), p. 11.
- Ropars-Wuilleumier, Marie-Claire. « À propos du cinéma africain: la problématique culturelle de *La Noire de...* », *Colloque sur la littérature et l'esthétique négro-africaines*. Abidjan-Dakar: Nouvelles Éditions africaines, 1979, p. 283-295.
- Ukadidé, Frank. *Black African Cinema*. Bekerley / Los Angeles / London: University of California Press, 1994.