



# La Cinémacité : une Modalité d'Analyse de l'Articulation de la Signification dans les Films Africains

---

**Toro Justin OUORO**

[justin\\_ouoro@yahoo.fr](mailto:justin_ouoro@yahoo.fr)

*Université Joseph Ki-Zerbo, Burkina Faso*

**Résumé** - Le présent article propose la cinémacité comme modalité d'analyse de l'articulation de la signification dans les productions cinématographiques africaines. La réflexion situe les fondements théoriques de la démarche en lien avec la spécificité du langage cinématographique et la dynamique perceptive qui donne sens à ce mode d'expression sur le continent. Elle inscrit la cinémacité dans le cadre de la sémiotique du sujet et de l'objet en interaction, suivant les schèmes culturels qui les façonnent et orientent le processus de signification. " Le cinématographique" et " le sémiotique" sont les deux concepts opératoires de la cinémacité.

**Mots clés** : Cinémacité, Perception, Schèmes culturels, Cinématographique, Sémiotique.

**Abstract**: This article proposes cinemacity as a modality for the analysis of the articulation of meaning in African film productions. The reflection locates the theoretical foundations of the approach in relation to the specificity of the cinematographic language and the perceptual dynamic which gives meaning to this mode of expression on the continent. It places cinemacity within the framework of the semiotics of the subject and the interacting object, following the cultural patterns that shape them and direct the process of meaning. "Cinematography" and "semiotic" are the two operational concepts of cinemacity.

**Keywords**: Cinemacity, Perception, Cultural Schemes, Cinematographic, Semiotic.

## INTRODUCTION

Les démarches critiques appliquées aux productions cinématographiques africaines sont, pour la plupart, partielles et disjointes. Empruntant leurs outils à la linguistique et aux sciences humaines, elles ne permettent pas de prendre suffisamment en compte la spécificité africaine de ce mode d'expression. Comment étudier le septième art africain en s'intéressant à la fois à son essence artistique et à l'imaginaire culturel qui le façonne et oriente son contenu

sémiotique ? Pour résoudre cette problématique, le présent article propose une approche globale capable de rendre compte des spécificités narratives et discursives des productions cinématographiques. Il se fonde sur l'hypothèse que la connaissance de ces cinématographies, et notamment l'articulation de leur signification, nécessite une démarche théorique cohérente informée des schèmes culturels auxquels ce mode d'expression africanisé se réfère ; cette démarche théorique peut être appelée « cinémacité ».

Pour mener cette réflexion d'ordre épistémologique, il importe d'évaluer la portée de la science sémiotique appliquée aux cinémas d'Afrique<sup>1</sup>, afin d'envisager une modalité d'analyse à même de permettre l'exploration du sens de ces films, en lien avec les cultures africaines dont ils émanent. Ce faisant, la « cinémacité » ne doit ignorer ni la spécificité du mode d'expression cinématographique, ni le substrat culturel qui le moule et lui confère son originalité. Dans cette optique, nous situerons tout d'abord les fondements théoriques de la « cinémacité »<sup>2</sup>. Nous indiquerons ses attaches cinématographique et sémiotique et examinerons, par la suite, les concepts opératoires qui articulent sa mise en œuvre.

## 1. Les fondements théoriques de la cinémacité

Pour mieux appréhender le concept de cinémacité, il convient de situer ses attaches théoriques, aussi bien en lien avec l'analyse filmique qu'avec la sémiotique. Mais avant, il sied de préciser, d'entrée de jeu, que nous ne sommes pas le premier à faire usage de ce néologisme formé du radical « cinéma », apocope du mot « cinématographie », et du suffixe « -ité » désignant la qualité, la propriété ou la fonction du radical auquel il est apposé. Ce lexique est apparu, pour la première fois, sous la plume de A. Barthélemy (1971). Il faut noter que les années soixante et dix ont connu l'entrée du cinéma en tant que matière d'enseignement dans les universités européennes. Cela s'est accompagné d'un foisonnement de théories et de concepts qui eurent des fortunes diverses. Il convient de noter aussi que dans l'effervescence de la même période, le concept de *littérarité* forgé par les formalistes russes était déjà d'usage. Cette période correspond également à celle du structuralisme triomphant. C'est dans ce sillage que le mot cinémacité a été évoqué par A.

---

<sup>1</sup> Entendons par ce vocable, les cinémas d'Afrique noire francophone en l'occurrence. Il existe, en effet, des nuances significatives entre les cinémas de l'Afrique du Sud, ceux de l'Afrique du Nord, de l'Est et ceux de l'Afrique occidentale. Les cultures, les langues et l'histoire coloniale divergent parfois de façon notoire.

<sup>2</sup> Nous écrivons désormais le néologisme de « cinémacité » sans italique pour ne pas le confondre avec les titres d'ouvrages et les mots empruntés.



Barthélemy (1971 :10) sans toutefois faire l'objet d'une élaboration conceptuelle. Dans l'avant-propos de l'ouvrage ci-cité, il écrit :

Transposant au cinéma la formule de R. Jakobson : « L'objet de la science littéraire n'est pas la littérature mais la "littéarité", c'est-à-dire ce qui fait d'une œuvre donnée une œuvre littéraire », nous pourrions écrire : « L'objet de la sémiologie cinématographique n'est pas le cinéma mais la "cinémacité", c'est-à-dire ce qui fait d'une œuvre donnée une œuvre cinématographique.

L'ouvrage organisé en six chapitres assortis d'un lexique est une réponse à la question : qu'est-ce que le cinéma ? L'auteur y décrit la nature du septième art, sa vocation au récit, les éléments de sa spécificité, son devenir, son rapport à la société. Même si A. Barthélemy se réfère à la littéarité pour lancer le mot « cinémacité » il n'en a pas fait l'objet d'une conceptualisation à l'instar de R. Jakobson. C'est cette ambition qui guide notre réflexion.

### *1.1. Les attaches cinématographiques de la cinémacité*

Calquée sur le modèle de la *littéarité*, de la *théâtralité* ou encore de la *musicalité*, la cinémacité renvoie à la nature ontologique de ce qui est cinématographique, Ainsi, à l'instar d'un travelling, le concept de cinémacité est homologable à celui de littéarité tel que le concevait R. Jakobson (1977 :16) :

Si les arts plastiques sont une mise en forme du matériau visuel à valeur autonome, si la musique est la mise en forme du matériau sonore à valeur autonome, et la chorégraphie, du matériau gestuel à valeur autonome, alors la poésie est la mise en forme du mot à valeur autonome (...). La poésie, c'est le langage dans sa fonction esthétique. Ainsi, l'objet de la science de la littérature n'est pas la littérature mais la littéarité, c'est-à-dire ce qui fait d'une œuvre donnée une œuvre littéraire.

Sous ce rapport, nous disons que la cinémacité est au cinéma ce que la littéarité est à la littérature. La cinémacité est donc ce qui fait d'une œuvre donnée, une œuvre cinématographique. Elle invite à aller au-delà des approches empruntées à d'autres disciplines comme la philosophie, l'histoire, l'anthropologie, la sociologie, la psychanalyse, la littérature, etc. pour mettre en avant le matériau cinématographique, en tant que mode d'expression autonome, un langage à part entière, perçu comme tel et informé par la culture qui l'a engendré. Elle est une approche frontale du fait cinématographique en lien avec la perception culturelle qui lui donne sens.

Faut-il le rappeler, le statut langagier du cinéma n'est plus sujet à débat depuis la parution, en 1919, du *Manifeste des sept arts* de C. Ricciotto. Accepté comme étant le septième des arts après l'architecture, la sculpture, la peinture, la musique, la danse et la poésie, le cinéma a fait l'objet de nombreuses études pratiques et théoriques. Pour F. Casetti (1999) les recherches théoriques sur le

septième art déclinent trois grandes orientations. Après les réflexions ontologiques portant sur l'essence du cinéma, à l'instar du monumental ouvrage De A. Bazin (1958, rééd. 2010), des travaux de E. Morin (1956), de J. Mitry (1963), etc. la deuxième orientation est celle qui regroupe les approches théoriques dont les outils d'analyse sont empruntés aux sciences humaines et sociales. Abordant le cinéma de l'extérieur, ces démarches ont certainement contribué à une meilleure connaissance de l'être du cinéma et de ses enjeux, mais elles n'ont pas suffisamment permis de mettre en exergue la spécificité du mode d'expression cinématographique en tant que langage.

En rupture avec les deux orientations précédentes que l'on pourrait qualifier de transcendantales, les démarches linguistiques et sémiologiques s'inscrivent dans le sillage des travaux de R. Bataille (1947), de C. Metz (1968 et 1972), de I. Lotman (1977), etc. et qui sont de l'ordre de l'immanence, observent l'objet cinéma de l'intérieur pour rendre compte des règles qui régissent son fonctionnement ainsi que des modalités d'articulation de ses significations. Ces dernières démarches ont eu le mérite de faire connaître les éléments constitutifs du langage cinématographique, leurs modes d'agencement, leur poétique. Elles ont permis par exemple de distinguer les matières de l'expression considérées comme essentielles et spécifiques au cinéma des matières non spécifiques. Ainsi, M. Martin (1962) énumère cinq matières de l'expression caractéristiques du langage cinématographique : l'image, la parole, la musique, le bruit et les mentions écrites. L'image qui en constitue le matériau premier doit son expressivité à l'action créatrice de la caméra à travers le cadre, le cadrage, les angles de prise de vue, les mouvements de travelling, de panoramique et de zoom. À côté de ces matières spécifiques, écrit M. Martin, il y en a aussi de non spécifiques comme les éclairages, les costumes, les décors, la couleur, le jeu d'acteur, etc. C'est l'articulation et l'interaction de l'ensemble de ces éléments qui fondent le langage cinématographique dont l'unité minimale de signification est le plan. La durée du plan et sa composition sont tout aussi expressives que les relations que les plans entretiennent entre eux. Ces deux dimensions paradigmatique et syntagmatique rappellent le point de vue de R. Jakobson (1963 : 220) selon lequel « la fonction poétique projette le principe d'équivalence de l'axe de la sélection sur l'axe de la combinaison. »

La cinémacités, dans un premier temps, s'inscrit dans cette immanence qui renvoie aux démarches langagières et sémiologiques. Elle souscrit à l'idée d'un langage cinématographique qui diffère des autres langages par son matériau et son mode de fonctionnement. Une œuvre est dite cinématographique lorsqu'elle manifeste les qualités du langage cinématographique, en tant que mode d'expression artistique par le biais de l'image et du son, On ne saurait ignorer dans cette perspective, ce qui est montré et la manière de le montrer.



C'est cet ensemble constitutif du langage cinématographique que nous appelons "le cinématographique" et qui est le point de départ de la cinémacité.

Comme tout langage construit, le langage cinématographique est une émanation sociale et donc le produit d'une culture. Ce faisant, il est l'expression d'une vision du monde, et en tant qu'œuvre d'art, il a une dimension métadiscursive. Cette double caractéristique implique l'activité d'un sujet percevant-émetteur et d'un sujet percevant-destinataire en vue d'une sémiotique qui ne peut s'affranchir des schèmes culturels qui façonnent tout langage à visée poétique.

C'est la non prise en compte de cette dimension relative et même subjective de la perception que l'on a reprochée, par exemple, au projet scientifique de la littérarité, et que l'on reproche à certaines démarches sémiologiques. La qualité de ce qui est littéraire est tributaire d'une perception qui est elle-même dépendante du contexte socioculturel qui légitime le discours. Fort de ce constat, la cinémacité, pour être une démarche plausible, se doit d'aller au-delà du cinématographique pour intégrer dans son dispositif le sémiotique. « Le but de l'art, écrit I. Lotman (1977 : 30) n'est pas de re-produire simplement tel ou tel objet, mais de le rendre porteur de signification. » Elle doit s'inscrire dans l'analyse des degrés d'immanence tels que décrits par J. Fontanille (2008).

## ***1.2. Les attaches sémiotiques du concept de cinémacité***

Nous avons précédemment noté, en paraphrasant R. Jakobson, que la cinémacité est ce qui fait d'une œuvre donnée une œuvre cinématographique. Autrement dit, c'est ce qui confère à une œuvre une qualité cinématographique. Or la qualité est une notion qui réfère, avant tout, à la perception. Dès lors, la cinémacité induit nécessairement la problématique de la perception dont les fondements philosophiques ont été clairement posés par M. Merleau-Ponty (1945) au milieu du siècle précédent. En effet, le déploiement actuel de la sémiotique, allant de la sémiotique du sujet définissant de façon univoque les relations du sujet au monde, à la sémiotique de l'objet où ce dernier n'est plus considéré simplement comme un élément du monde neutre, mais un agent factitif capable de modaliser le sujet, a été possible grâce à l'inscription de la perception au cœur de la théorie sémiotique, en référence aux travaux de M. Merleau-Ponty. Ce tournant décisif de la sémiotique avait déjà été amorcé par A. J. Greimas (1983) dans *Du Sens II*. L'important ouvrage de J. Fontanille, *Sémiotique du discours*, d'abord publié en 1999 et entièrement revu et actualisé en 2003, situera, encore plus nettement, le rôle de la perception dans le processus de la signification.

Désormais, l'univers de la signification est considéré comme une *praxis* et non comme des états et des transformations stables et figés. (J. Fontanille, 2003 : 13) Le glissement de la sémiotique du signe vers la sémiotique de l'objet, puis la sémiotique du discours, des ensembles signifiants verbaux et/ou non verbaux, des pratiques sociales et des formes de vie, a induit un dépassement progressif du discontinu vers le continu. La perception est ainsi devenue une question centrale en sémiotique, et qui plus est en sémiotique visuelle ; comme l'indique l'auteur de *Phénoménologie et perception*, « Le "quelque chose" perceptif est toujours au milieu d'autre chose, il fait toujours partie d'un champ. » (M. Merleau-Ponty, 1945 : 26). Cette observation de M. Merleau-Ponty n'est pas étrangère à la culture africaine. La perception qu'ont les Africains du monde et de ses réalités s'inscrit dans le continu, plutôt que dans le discontinu. Chaque élément de la nature figure dans un continuum et doit son existence à la relation de codépendance qui lie l'ensemble des éléments les uns aux autres. Contrairement aux termes du carré sémiotique d'inspiration cartésienne, fondés sur la discontinuité et l'opposition, c'est le principe de la continuité et de la complémentarité qui gouverne la perception africaine du monde. Suivant cette perception, l'homme et la femme, tout comme la vie et la mort ne sont pas en relation d'opposition ; ce sont des termes qui entretiennent plutôt une relation de complémentarité et de continuité. Du reste, il est connu que la sculpture négro-africaine est taillée en un seul bloc, et c'est cet aspect formel continu qui est l'un des critères morphologiques de son authenticité. Elle ne prend véritablement sens que dans un contexte où elle est perçue et vécue en tant qu'élément actif participant au fonctionnement de l'ordre social. Il en va de même du masque, du chant ou de la danse.

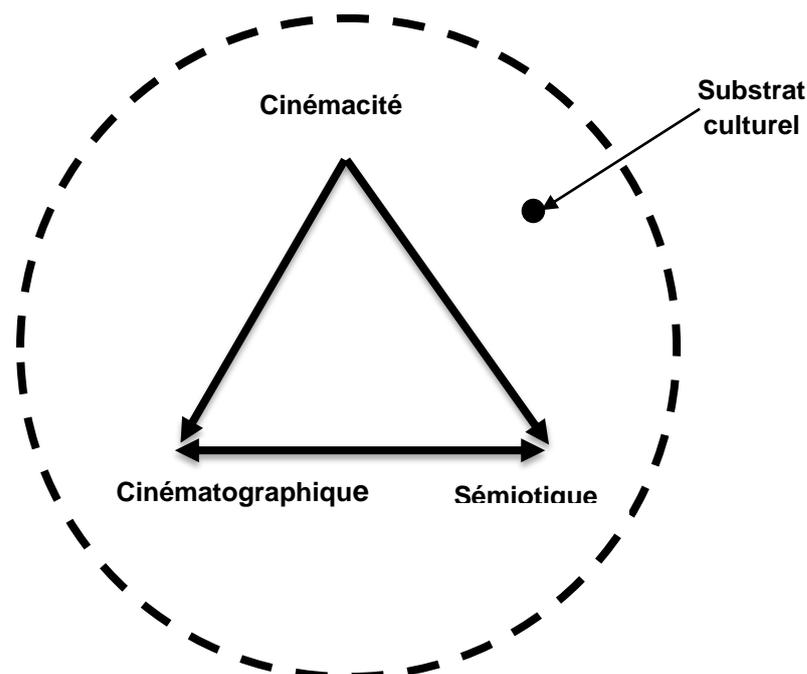
Les productions cinématographiques africaines ne se situent pas en dehors de ce constat. Elles obéissent aussi au principe de la continuité. La cinémacité qui ambitionne d'en étudier la qualité cinématographique ne peut non plus se soustraire à ce principe. Elle ne peut se contenter uniquement de la sémiotique narrative focalisée sur le parcours narratif du sujet, ni de la sémiotique discursive focalisée sur l'investissement figuratif du sujet, ni même de la sémiotique de l'objet centrée sur le pouvoir modalisant de celui-ci sur le sujet. C'est dire que la cinémacité ne relève pas seulement de la sémiotique du sujet, ni seulement de celle de l'objet. Elle relève, à la fois, de la sémiotique du sujet et de l'objet en interaction continue dans un contexte culturel précis. C'est ce présupposé théorique que postule, par ailleurs, M. Renoue dans son étude sémiotique des vitraux de P. Soulages exposés à l'église romane Sainte-Foy de Conques. Elle considère que pour exister :

L'objet (...) doit être investi par un sujet comme objet de connaissance, comme objet à regarder. Concomitant à cet investissement du regard du sujet, l'objet a prise sur le sujet qui l'investit, il le modalise, le redéfinit comme sujet performant et compétent. Plutôt que des sémiotiques du sujet ou de l'objet, il nous semble donc préférable de proposer pour notre étude de la perception esthétique une sémiotique du sujet et de l'objet. (M. Renoue, 2001 : 15)

En plus de la prise en compte de l'interaction nécessaire entre le sujet et l'objet comme modalité de production du sens résultant de la perception, la cinémacité, pour être plausible, doit également intégrer dans son dispositif le contexte d'énonciation qui est le *champ* ou l'ordre social qui produit le discours filmique. Dans le cadre de l'articulation de la signification dans les productions cinématographiques africaines, ce champ renvoie aux schèmes culturels qui façonnent l'objet filmique et qui constituent le substrat auquel se réfère le sujet percevant pour donner sens à l'objet perçu. C'est cette interdépendance du sujet et de l'objet informée du référentiel culturel que nous nommons "le sémiotique". En définitive, il apparaît, au regard des attaches cinématographiques et sémiotiques de la cinémacité, deux concepts opératoires que sont "le cinématographique" et "le sémiotique". Si "le cinématographique" renvoie à l'ensemble des éléments constitutifs du langage cinématographique, "le sémiotique" quant à lui, renvoie à la signification qui résulte de la dynamique perceptive qui met en interaction le sujet et l'objet suivant un référentiel culturel donné.

## 2. Les concepts opératoires de la cinémacité

La cinémacité, en tant que démarche théorique, pourrait être schématisée comme suit :



Le cercle formé de traits discontinus, non fermés, représente le contexte culturel dans lequel s'actualise l'art cinématographique. Ce cercle renvoie au monde africain, et le fait d'être constitué de traits discontinus traduit les possibilités d'influence d'autres cultures. En dépit des dynamiques culturelles, il demeure un substrat par lequel une culture se définit par rapport aux autres. Les productions artistiques en général ne peuvent s'appréhender convenablement en dehors de la culture qui les génère ; d'où l'inscription de la cinématicité à l'intérieur du cercle. Les deux versants de la cinématicité : le cinématographique et le sémiotique sont indiqués par les flèches unidirectionnelles du triangle, lequel symbolise l'équilibre et le construit, dans la mesure où le film est avant tout une re-création du monde. La base du triangle, bidirectionnelle, indique la co-relation entre le cinématographique et le sémiotique.

### *2.1. Le cinématographique*

Comme nous l'avons précédemment indiqué, "le cinématographique" est de l'ordre du langage en tant que système de signes caractéristique du septième art. Ce langage qui s'est développé au fil du temps consiste, pour l'essentiel, à raconter une histoire par le biais de l'image et du son. Plutôt qu'à l'histoire racontée, le cinématographique s'intéresse à la manière de raconter l'histoire. Il n'a pas pour objet l'énoncé, mais l'énonciation. Il n'est pas de l'ordre de la fable ni de la technique ; il est de l'ordre de l'expressivité. Se rapportant à la bande image, il en examine la plasticité, la composition et le montage. S'agissant de la bande sonore, notamment les paroles, les bruits et la musique, il porte l'attention sur leur interaction créatrice avec l'image. En d'autres termes, "le cinématographique" est la capacité que le créateur confère à la technique cinématographique d'être signe ; c'est-à-dire de renvoyer à autre chose que ce qu'elle est. Ce langage codifié est connu. Il a fait l'objet de nombreuses études et de publications. On pourrait citer, par exemple, les travaux sur l'analyse filmique de J. Aumont et M. Marie (1997, 2<sup>e</sup> éd.), de A. Gaudreault et F. Jost (2005, 2<sup>e</sup> éd.), de V. Amiel (2010, 2<sup>e</sup> éd.), de L. Jullier (2011, 3<sup>e</sup> éd.), de A. Goliot-Lété et F. Vanoye (2015, 4<sup>e</sup> éd.), etc. Ces ouvrages situent de façon intrinsèque, l'expressivité du langage cinématographique aussi bien au niveau de la mécanique narrative de ce langage qu'au niveau de sa dimension esthétique.

Cette expressivité porte essentiellement sur les aspects suivants :

- ◇ la durée du plan imprimant un certain rythme au film ;
- ◇ la composition du plan, notamment les éléments visuels qui y figurent ainsi que leur disposition les uns par rapport aux autres, elle intègre le décor, la couleur, la lumière et l'espace ;
- ◇ le cadre qui définit le champ visuel et dont l'interaction avec le hors-champ est expressive ;



- ◇ le cadrage qui spécifie la manière dont on donne à voir l'image, à savoir les angles de prise de vue (frontale, oblique, plongée et contre-plongée), les échelles de plan (du plan général au très gros plan), les mouvements de caméra (fixité, zoom, panoramique et travelling) ;
- ◇ le montage qui se rapporte aux modalités d'enchaînement et de transitions des plans, et qui assure la logique narrative du film ;
- ◇ l'univers sonore : les dialogues, les bruits et la musique, leur fonction narrative, leur relations aux images et au cadre ; etc.

Ces différents éléments relèvent du cinématographique. Ils sont indispensables pour dire d'une œuvre qu'elle est une œuvre cinématographique. Ils confèrent au cinéma son statut d'œuvre d'art, et partant, celui d'objet sémiotique. Certes, leurs effets de sens diffèrent d'un film à un autre, mais ils restent communément acceptés des critiques et ont même tendance à être universels. C'est justement cette tendance à l'universalité qui constitue une limite du cinématographique dans l'analyse des films africains. Ces derniers, à l'instar des autres productions artistiques du continent, ont, avant tout, une fonction sociale, une valeur sémiotique qui subjugue parfois leur dimension artistique. Ils sont l'expression d'un imaginaire culturel qui véhicule une perception du monde et pour lequel l'art transcende le signe pour être signifiante selon l'acception de J. Kristeva (1969). C'est cette deuxième dimension qui participe et confère à l'objet sa cinémacité.

## 2.2. *Le sémiotique*

"Le sémiotique" est le second concept opératoire de la cinémacité. Il renvoie à l'articulation de la signification résultant de la dynamique perceptive du sujet et de l'objet en lien avec le substrat culturel auquel ils se réfèrent.

Il faut rappeler que le projet cinématographique africain s'inscrit dans une perspective subversive, dans la mesure où il est né pour prendre le contre-pied du discours colonial sur l'Afrique. Ce désir d'autonomisation fondé sur le refus du déni identitaire va conduire à une réappropriation et à une reterritorialisation du mode d'expression cinématographique, en conformité avec l'être de l'Africain post-colonial (J. Ouoro, 2011) et avec ses aspirations à la liberté et au bien-être. En s'emparant de la caméra, les cinéastes africains vont porter à l'écran des sujets africains en prise avec leurs réalités quotidiennes. La problématique de la quête identitaire, de la dénonciation des abus de pouvoirs politique, traditionnel et religieux, l'écho des crises socioéconomiques et politiques contemporaines et leurs corollaires seront au cœur de cette cinématographie dont l'ancrage culturel constitue l'une des marques distinctives.

Au-delà des artefacts relevant de l'univers culturel africain, qui ne sont que la manifestation d'une vision du monde, il y a lieu de situer les schèmes qui structurent la spécificité de cette perception et qui en constituent le génotexte, c'est-à-dire, la matrice même de la pensée africaine. En effet, écrit N. Pignier (2020) : « Les schèmes constituent les intentionnalités propres à l'arrière-plan global de la perception ». Comme l'indiquent L. Hébert et L. Guillemette (2010 : 3-4) :

Les cultures et les formes culturelles (par exemple un mouvement artistique, un genre) naissent, se développent, atteignent leur apogée, déclinent et disparaissent. De nouvelles cultures (et formes culturelles) naissent sur les débris des anciennes, mais ces débris ne sont pas inertes et ils informent la nouvelle culture.

Cela étant, l'inventaire et l'interprétation des objets et formes culturels ne suffisent pas pour rendre compte de la dynamique interne qui génère ces artefacts. Après la disparition de ces objets et formes culturels, ce qui reste et informe les formes nouvelles, c'est bien l'esprit qui a présidé à leur existence, *les processus mentaux propres aux agents* (F. Rastier 1991) et que nous appelons les schèmes culturels. Ces schèmes structurant le mode d'existence africain se trouvent au fondement de la spécificité culturelle africaine et partant des produits techniques et artistiques issus de cette culture. La création artistique en général et les productions cinématographiques africaines en particulier sont les lieux de manifestation, par excellence, de l'imaginaire africain. Parce qu'il cristallise l'ensemble des modes d'expression artistique (l'architecture, la sculpture, la musique, la danse, la parole, etc.), le cinéma est fortement tributaire de ces schèmes qui le façonnent et au prisme desquels il est perçu et crédité de sens. Ces schèmes culturels ne sont pas de l'ordre de la discontinuité et de l'opposition. Comme nous l'avons souligné au sujet de la perception africaine du monde et de ses réalités, les schèmes qui gouvernent le mode d'existence africain s'inscrivent sur un axe sémantique de l'ordre de la continuité. Sans prétendre à l'exhaustivité, (tout étant fonction de l'orientation de la recherche) les schèmes qui nous paraissent essentiels et qui constituent les amarres du substrat culturel africain sont les suivants :

- *le ciel et la terre*

Le ciel et la terre sont considérés comme étant les deux pôles de l'existence humaine, hiérarchiquement disposés. Le ciel, renvoyant au haut, est le lieu où se noue et se dénoue tout ce qui se passe sur terre, laquelle renvoie au bas. L'existence terrestre est ainsi sous le contrôle du ciel, habité par un Être suprême, le Créateur. La volonté du Créateur ne doit souffrir d'aucune contestation de la part de ses créatures sur terre. Il est à la fois sujet du faire faire, sujet du faire être et sujet judiciaire. Sa présence étant en tout être et en



toute chose, tout ce qui existe sur terre est appréhendé comme une forme de manifestation céleste. Ce qui existe sur terre, existe par la volonté du ciel et retourne au Créateur après le passage sur terre. Il découle de cette perception une forte religiosité de l'Africain, empreinte de croyances multiformes qui codifient la vie sociale. Ce schème influence le rapport de l'homme à lui-même, à l'autre, y compris tous les vivants, faune et flore.

- *la vie et la mort*

L'axe sémantique de la vie et de la mort encadre l'existence terrestre. La vie est de l'ordre de la manifestation corporelle de l'individu sur terre. La mort apparaît comme étant la fin de cette manifestation corporelle et une transition qui ouvre la voie à la vie céleste, positivement axiologisée. La vie, arrimée au temps, est un don qui échoit à celui à qui le Créateur assigne une mission sur terre. La mort marque la fin de la mission et le retour à la vie céleste. La célébration de la mort sera fonction du temps plus ou moins long accordé à l'individu. Plus le temps est long, plus on a le sentiment que le missionnaire a reçu l'approbation du ciel et cela s'accompagne de réjouissance. Moins le temps est long, plus on a le sentiment que la mission a été écourtée ; la frustration et l'indignation deviennent les sentiments dominants. L'expression artistique est le prolongement de la vie ; davantage utilitaire que contemplative, elle participe de l'existence quotidienne en raison de sa charge sémiotique.

- *la nature et la culture*

Contrairement à la conception occidentale qui établit un rapport de domination et d'exploitation entre nature et culture, en Afrique, ces deux termes sont fortement imbriqués et entretiennent des rapports de dévotion et de complémentarité. La nature n'est pas simplement un réceptacle de ressources exploitables par l'Homme. Elle est la matrice de l'existence. Elle génère et transcende la culture qui compose avec elle et à laquelle elle donne sens. En tant que corps et esprit l'Homme est lui-même nature et culture et il a une claire conscience de la complémentarité et de l'interdépendance des deux termes. L'Africain voue une dévotion à la nature, mais il n'en est pas la victime résignée. Il respecte, par exemple, la faune et la flore, entre en dialogue avec le cosmos, mais il ne manque pas de jouer son rôle de médiateur ou d'exercer son autorité pour rétablir l'équilibre nécessaire à la coexistence des êtres et des choses. Comme le souligne J. Ki-Zerbo (2008 : 27), l'art africain est :

à la fois abstrait et réaliste sinon naturaliste, humain par excellence, puisqu'il se concentre sur le visage et sur les orifices vitaux ainsi que sur le sexe, orifices par lesquels l'Homme est ce qu'il est. Le sommet de l'art africain, c'est le masque médiateur de l'Homme à l'Homme et de l'Homme à la nature.

Ce rôle de médiation est le plus souvent assumé par la puissance de la parole et l'expression artistique.

- *l'être et la matière*

Entre l'animé et l'inanimé la hiérarchie est clairement établie. L'être est supérieur à tout point de vue à la matière. La matière est au service de l'être et non le contraire. Quoique respectueux de la nature en général et conscient de l'interdépendance des éléments qui y figurent, l'Africain considère la valeur humaine comme supérieure à toute autre valeur sur la terre. La vie humaine est sacrée. L'animal qui s'en prend à la vie de l'Homme est abattu sans autre forme de procès, et tout Homme qui se comporte comme un animal encourt les sanctions de la communauté. Cette sacralité de la vie humaine doublée de la religiosité fait qu'il est inconcevable de considérer l'avoir (l'argent et les biens du monde) qui relève de la matière comme supérieur à l'être qui relève du divin.

- *le masculin et le féminin*

Le masculin et le féminin ne sont pas non plus dans une dynamique oppositionnelle. C'est une relation de complémentarité qui les lie ; l'un ne pouvant exister sans l'autre. L'homme et la femme sont une seule entité rendue duo, et non duale, pour les besoins de l'existence dont on ne prend véritablement conscience que par le biais de la conscience de l'autre. A ce propos, J. Ki-Zerbo (2008 : 55) écrivait ceci :

De même qu'on a pu dire que l'homme est intelligent parce qu'il a une main, de même on peut affirmer avec autant de vérité que sans compagnon ou compagne, l'être humain serait resté une brute. Sans partenaire faisant écho, sans interlocuteur ou interlocutrice, l'être humain serait resté muet. Autant dire qu'il n'aurait pas été humain. Cette dimension sociale de la promotion au statut humain est un des fondements les plus profonds de l'égalité entre les sexes, puisque chacun des deux a été aussi indispensable que l'autre, non seulement pour la reproduction biologique et sociale de l'espèce une fois constituée, mais surtout pour la production même de la qualité d'être humain.

Contrairement donc aux idées reçues, la femme africaine n'est pas la bête de somme corvéable à merci que certaines croyances et traditions perverses lui donnent comme statut. Malheureusement, les intérêts égoïstes ont le plus souvent pris le pas sur la noblesse de la coexistence des deux sexes. L'inégalité présumée qui restreint les droits de la femme au plan social, économique et politique est une construction qui émane d'une conception erronée de la culture africaine, comme ce fut le cas en Occident. L'histoire africaine regorge en effet d'exemples de femmes ayant occupées des rôles de premier plan dans la société. Masculinité et féminité sont, en réalité, dans une forme de symbiose, de



réflexivité et d'interdéfinition. L'homme est le chef de la famille, mais cette autorité n'est pas une féodalité. Elle est l'expression de la responsabilité de l'homme à l'égard de sa femme. Cette responsabilité se mesure d'abord à sa capacité de protéger sa femme et d'en prendre soin.

- *l'individu et le collectif*

Élément du collectif, l'individu existe en tant que personne douée de conscience et de personnalité. Cette conscience et cette personnalité s'expriment au sein de la collectivité qui n'a pas pour projet d'anéantir le particulier. Les écarts sont autorisés dans la limite des balises dressées par la communauté. C'est dans le collectif que l'individu trouve son épanouissement, car la personne se définit avant tout comme un être relationnel. L'individu appartient à une famille au sens élargie du terme, laquelle relève d'un lignage qui, à son tour, s'intègre dans une communauté. Ces liens sont des motifs d'expression de la solidarité, du partage et de la redevabilité, toute chose contraire à l'accumulation et à l'érection d'un *Homo oeconomicus*. Cet ordre relationnel est fondé sur le respect des aînés indépendamment de leur avoir, le respect de la parole donnée, le respect des principes et valeurs édictés par le collectif.

- le jour et la nuit

Le temps n'est pas une matière à exploiter et à dominer, dans le sens du *time is money* des anglo-saxons. Il se définit par l'épaisseur de la vie qu'il contient, et loin d'être sans enjeu pour l'Africain, comme le laisse croire une certaine opinion, le temps se mesure par la densité que l'existence humaine lui confère. Le regard extérieur a pris du temps pour comprendre ce qu'il qualifie de lenteur dans les films africains. Les longues salutations, les silences, les circonlocutions qui paraissent alourdir le déroulement du récit filmique, participent de cette temporalité qui est l'incarnation de la vie. Le temps n'est-il pas aussi appelé saison ! Chaque saison est marquée par une manifestation particulière de la nature, y compris l'Homme. L'axe sémantique du jour et de la nuit obéit au principe de la continuité. Le jour appelle la nuit ; la nuit appelle le jour. Le jour porte la mémoire de la nuit ; la nuit, celle du jour. Le passé est dans le présent et le présent, dans le futur. Cette unicité temporelle n'occulte pas les spécificités du jour et de la nuit. Comme l'indique P.-A. Mabika (2006 : 31):

... la nuit sombre restaure les énergies ; c'est le moment propice aux interventions des ancêtres, des devins, des mystères, de la circulation des puissances à la faveur des ténèbres, des magiciens et des chefs investis. C'est aussi l'heure du repos, du sommeil qui, parfois, donne accès aux rêves. Les africains (sic), dans leur plus grande majorité accordent de l'importance aux rêves. Ceux-ci intègrent l'univers des rites, révèlent les situations présentes ou futures (la mort d'une personne, l'issue d'une chasse ou d'une pêche, la guérison d'un malade, les rencontres ou les

déboires avec sa dulcinée, les désirs des jumeaux) portent des renseignements sur des parents-défunts etc... (sic). Le monde des rêves marque la continuité vers le passé c'est-à-dire, avec les ancêtres, vers l'avant, avec l'avenir et le futur.

Le jour commence avec le lever du soleil et se termine à son coucher. On se lève tôt le matin, prend les nouvelles les uns des autres, se congratule pour le jour nouveau, se remercie pour les marques de solidarité d'hier. Le jour est le moment du travail, de l'édification de l'être, de l'exécution de la volonté du ciel.

### - *le verbe et l'action*

Société de l'oralité, le verbe est l'élément structurant de l'ensemble des schèmes que nous venons d'énumérer. Il structure les rapports de l'Homme au ciel et à la terre, son rapport à la matière, à ses semblables et aux autres êtres vivants, en somme son rapport au monde. Avant d'être « *homo faber* » et « *homo sapiens* », indique J. Ki-Zerbo (2008 : 55), l'Homme a d'abord été « *homo loquens* », « *homo communicans* ». « En d'autres termes, écrit-il, l'intelligence humaine a grandi à la croisée des techniques par lesquelles l'humain interpelle la nature d'une part, et d'autre part des techniques par lesquelles il acquiert, accumule et échange le savoir par la communication et la sociabilité. » Le verbe, par ailleurs, est action. Il est opératoire et créateur. C'est le verbe qui confère à certaines créations visuelles (sculpture, masques, statuts et statuettes...) leur sacralité. La parole donnée est un serment qui doit être respecté. Aussi l'être humain est-il appelé à maîtriser sa langue, à user de la parole avec parcimonie et grâce. Ceux qui sont détenteurs d'autorité parlent peu. Plus la parole est veloutée, parémiologique, plus le locuteur démontre qu'il en a la maîtrise, qu'il est sage.

L'actualisation de ces schèmes culturels dans et par les productions cinématographiques africaines est ce que nous appelons la cinématisation de l'orature (J. Ouoro, 2011 : 189). Nous référant à C. Hagège (1985) nous définissons l'orature comme étant « l'ensemble des savoirs propres à certaines sociétés qui fonctionnent selon le principe du style oral, en opposition à celles qui fonctionnent selon le principe du style écrit. » (J. Ouoro, 2011 : 189) Autrement dit, l'orature est l'ensemble des valeurs et des savoirs africains, mémorisés et transmis de génération en génération par le biais de l'oralité. Ainsi, en s'actualisant dans le mode d'expression cinématographique, l'orature est cinématisée et confère, du même coup, son sceau d'africanité au canal qui la reçoit. « La narration, comme l'écrit J. Bres (1994 : 6), est un acte par lequel le sujet construit et confirme son identité : *narro, ergo sum*. » De même, les stratégies de mise en discours sont culturellement marquées et rendent compte de la vision du monde des sociétés qui les engendrent. Ce faisant, l'orature



travaille le septième art africain aussi bien sur le plan paradigmatique que syntagmatique.

Sur le plan paradigmatique, les productions cinématographiques africaines sont traversées par les schèmes que nous venons d'énumérer. C'est à la lumière de ces schèmes culturels, responsables du profil spécifique de ces productions, guides de la perception que les Africains ont de leurs films, qu'il faut saisir "le sémiotique" qui signifie ce mode d'expression sur le continent, pour le moins en Afrique noire francophone. C'est là que se joue la problématique des valeurs y compris la problématique linguistique à laquelle le sujet africain postcolonial est confronté. Les productions cinématographiques réfractent en effet le mode d'existence africain, soit par la monstration d'un univers filmique conforme à la perception africaine du monde, soit par la mise en scène de situations choquantes qui interpellent la conscience des spectateurs sur les comportements déviants vis-à-vis de la culture collective. Il en résulte un double rapport de ces productions cinématographiques aux schèmes culturels. Le premier rapport est celui qui fait du cinéma l'écho et le lieu de valorisation de ces schèmes, et le second est celui qui invite à questionner l'opérationnalité de ces schèmes dans un monde dominé par les valeurs occidentales. Ce sont ces deux rapports qui constituent l'axe sémantique des productions cinématographiques africaines et qui articulent leur processus de signification.

Sur le plan syntagmatique, l'écriture modalise aussi bien la narrativité des films que leur discursivité. Au niveau narratif, deux principales observations peuvent être faites : le rôle narratif de l'espace et le calque du modèle du conte traditionnel. L'espace n'est plus appréhendé simplement comme un lieu où se passe l'action filmique, encore moins comme un simple décor. Il est aussi actant dans le sens où il participe à la narration. Les espaces de la brousse en interaction avec le village, de la ville et de ses dynamiques entre centre et périphérie, l'espace outre-mer en référence à l'Afrique et à l'Occident, sont investis de sens, idéologiquement construits et générateurs de discours. *Borom Sarret* (1963) et *La Noire de...* (1966) de Sembène Ousmane, *La Pirogue* (2012) de Moussa Touré, etc. illustrent à souhait ce rôle narratif de l'espace filmique africain.

L'ossature narrative des films, jugée simple et linéaire, tient au modèle du conte traditionnel dont ils s'inspirent fortement. Cette linéarité du récit s'explique par la vocation éducative conférée au conte et, partant, au cinéma depuis son appropriation par les Africains. Le rôle premier des productions cinématographiques africaines est de conscientiser, sensibiliser, éduquer, dénoncer. Un tel rôle s'accommode moins avec des schémas narratifs complexes. Les films comme *Wend Kuuni* (1982) et *Buud Yam* (1997) de Gaston Kaboré, *Guimba, un tyran, une époque* (1995) de Cheikh Oumar Sissoko, *Kéita !*

*l'héritage du griot* (1995) de Dani Kouyaté, etc. sont suffisamment représentatifs de ce modèle du conte traditionnel. En réalité, cette construction narrative reproduit le cycle ternaire de la conception africaine de la vie : naître, vivre et mourir, non pas comme des éléments distincts (discontinus) mais complémentaires (continus). Il en va de même du passage de l'enfance à l'âge adulte, ponctué par l'initiation. La narration, dans les productions cinématographiques, s'inscrit dans la même logique ternaire qui peut être considérée, en quelque sorte, comme le fondement de la philosophie africaine de l'existence.

La simplicité narrative n'est pas synonyme de naïveté. L'espace discursif est caractérisé par un symbolisme qui tire sa source de l'orature. Le décor, les objets qui y figurent, le jeu de langage ont parfois une dimension symbolique dont le décryptage exige du spectateur une connaissance approfondie de la culture africaine. L'actorialité ne relève pas seulement de *l'individuation* et de *l'identité* du sujet, deux opérations majeures de la construction de la fonction d'actant dans le processus de la discursivisation selon A. J. Greimas et J. Courtès (1979). Le sujet filmique africain s'inscrit dans le collectif. Il n'est pas le déploiement d'une volonté individualiste tendue par un désir excessif qui le pousse à la radicalité. S'il lui venait un tel désir de s'affranchir du collectif, l'issue fatale de son parcours est évidente. Plus qu'une identité, il est une identification à un groupe. Au-delà du personnage, il renvoie à l'esprit du spectateur une configuration sociale dont il n'est que le prototype. Il est à cet égard un sujet symbolique.

## CONCLUSION

Les approches critiques uniquement transcendantales ou celles qui abordent le cinéma seulement de l'extérieur présentent des limites quant à la prise en compte de la spécificité langagière du septième art et de la dynamique perceptive qui fonde son ancrage culturel à partir duquel il prend sens. L'objectif de la présente réflexion a été alors de proposer une perspective théorique à même de saisir les productions cinématographiques africaines notamment, en tant que fait de langage et émanation d'une culture. Pour ce faire, nous avons eu recours à la cinémacité comme fondement heuristique. En référence à la *littérarité* de R. Jakobson, elle examine *ce qui fait d'une œuvre donnée une œuvre cinématographique*. Toutefois, la cinémacité telle que nous l'avons envisagée induit un dépassement des reproches formulés à l'endroit de la position jakobsonnienne, pour envisager l'interaction du sujet percevant et de l'objet perçu suivant les schèmes culturels qui orientent l'articulation de la signification. La cinémacité transcende l'immanence et prend en compte le contexte culturel de production. Elle porte à la fois sur "le cinématographique"



et "le sémiotique" qui en sont les deux concepts opératoires. Elle postule que l'articulation de la signification résulte de la perception ; une vision du monde qui modalise aussi bien le sujet et l'objet. Au-delà donc de la sémiotique du sujet ou de l'objet, la cinémacité repose sur une sémiotique du sujet et de l'objet, tous deux (sujet et objet) façonnés par les schèmes culturels qui constituent une sorte de génotexte auquel ils se réfèrent. En s'actualisant dans et par le cinéma, ces schèmes travaillent le septième art africain au plan paradigmatique et syntagmatique et sont responsables du processus de signifiante.

## REFERENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- AMIEL, Vincent, 2010 (2<sup>ème</sup> édition), *Esthétique du montage*, Paris : Armand Colin.
- AUMONT, Jacques. et MARIE, Michel, 1997 (2<sup>ème</sup> édition), *L'Analyse des films*, Paris : Nathan.
- BARTHÉLEMY, Amengual, 1971, *Clefs pour le cinéma*, Paris : Éditions SEGHERS, Coll. Clefs.
- BATAILLE, Robert. 1947, *Grammaire cinématographique*, Paris : Taffin-Lefort, coll. Savoir filmer
- BAZIN, André. 1958, (rééd. de 2010), *Qu'est-ce que le cinéma ?* Paris : Editions du CERF.
- BRES, Jacques. 1994, *La Narrativité*, Louvain-la-Neuve : Éditions DUCULOT.
- CASSETTI, Francesco. 1999, *Les Théories du cinéma depuis 1945*, Paris : Nathan.
- FONTANILLE, Jacques, 2003, *Sémiotique du discours*, Limoges : Presses universitaires de Limoges.
- \_\_\_\_\_, 2008, *Pratiques sémiotiques*, Paris : Presses universitaires de France.
- GAUDREAU, André. et JOST, François. 2005 (2<sup>ème</sup> édition), *Le Récit cinématographique*, Paris : Armand Colin.
- GOLIOT-LÉTÉ, Anne. et VANOYE, Francis. 2015 (4<sup>ème</sup> édition), *Précis d'analyse filmique*, Paris: Armand Colin.
- GREIMAS, Algirdas. Julien. et COURTÉS, Joseph. 1979, *Sémiotique, dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris : Hatier.
- HAGÈGE, Claude. 1985, *L'Homme de paroles*, Paris : Fayard.
- HÉBERT, Louis. et GUILLEMETTE, Lucie. (dir.), 2010, *Performances et objets culturels. Nouvelles perspectives*. Québec : Presses universitaires de Laval.



- JAKOBSON, Roman. 1963, *Essais de linguistique générale*, Paris : Les éditions de Minuit.
- \_\_\_\_\_, 1977, *Huit questions de poésie*, Paris : Éditions du Seuil.
- JULLIER, Laurent., 2011, (3<sup>ème</sup> édition), *L'Analyse de séquences*, Paris : Armand Colin.
- KI-ZERBO, Joseph. 2008, *Regards sur la société africaine*, Dakar : Panafrika/Silex/Nouvelles du sud.
- KRISTEVA, Julia, 1969, *Sémiotikê. Recherches pour une sémanalyse*, Paris : Éditions du Seuil
- LOTMAN, Iouri. 1977, *Sémiotique et esthétique du cinéma*, Paris : Éditions sociales.
- MAKIBA, Pie-Aubain. 2006, *Regards sur l'art et la culture en Afrique noire*, Paris : L'Harmattan.
- MARTIN, Marcel. 1962, *Le langage cinématographique*, Paris : Les éditions du CERF.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. 1945, *Phénoménologie de la perception*, Paris : Gallimard.
- METZ, Christian. 1968, *Essai sur la signification au cinéma*, Tome I, Paris, Klincksieck.
- \_\_\_\_\_, 1972, *Essai sur la signification au cinéma*, Tome II, Paris, Klincksieck.
- MITRY, Jean. 1963, *Esthétique et psychologie du cinéma. Les structures*, Paris : Éditions universitaires.
- MORIN, Edgar. 1956, *Le Cinéma ou l'Homme imaginaire*, Paris : Minuit.
- OUORO, Justin. 2011, *Poétique des cinémas d'Afrique noire francophone*, Ouagadougou : Presses universitaires de Ouagadougou.
- PIGNIER, Nicole. 2020, « Le sens, le vivant ou ce qui nous relie à la terre », in *Interfaces numériques*, vol.9, N° 1, consulté le 7 décembre 2020, URL : <http://dx.doi.org/10.25965/interfaces-numeriques.4144>
- RASTIER, François, 1991, *Sémantique et recherches cognitives*, Coll. « Formes sémiotiques », Paris : Presses universitaires de France.
- RENOUE, Marie. 2001, *Sémiotique et perception esthétique*, Presses universitaires de Limoges.



## REFERENCES FILMOGRAPHIQUES

SEMBENE, Ousmane. 1963, *Borom Sarret*, CM, 20 mns, Sénégal.

\_\_\_\_\_, 1966, *La Noire de...*, LM, 65 mns, Sénégal.

KABORÉ, Gaston Jean-Marie. 1982, *Wend Kuuni*, LM, 1h15mns, Burkina Faso.

\_\_\_\_\_. 1997, *Buud Yam*, LM, 1h 37mns, Burkina Faso.

SISSOKO, Cheickh Oumar. 1995, *Guimba, un tyran, une époque*, LM, 1h34mns, Mali.

KOUYATÉ, Dani. 1995, *Keita ! L'héritage du griot*, LM, 1h34mns, Burkina Faso.

TOURÉ, Moussa. 2012, *La Pirogue*, LM, 1h 27mns, Sénégal.