

---

| RESEARCH ARTICLE

## City and Socio-cultural Situation of Contemporary Man in African Films

Claude Giscard Makosso

Theorist and specialist of African cinema, Marien Ngouabi University, Congo

Corresponding Author: FAMOUS OGHOGHOPHIA IMU, E-mail: [makfetik@gmail.com](mailto:makfetik@gmail.com)

---

| ABSTRACT

The phenomenon of urban violence among young people in need of direction, nostalgic, affected by lack of employment, is a major concern of filmmakers who display it in their works. A precise target which allows us to treat and problematize this phenomenon in African cities (which have become dangerous) on four supports including: *Twist* in Bamako by Robert Guédiguian, *Bakmatore* by Grâce Tongo, *Le Mandat* by O.Sembene, and *Samba Traoré* by Idrissa Ouédraogo. As they show, because of stillborn independence, failed dictatorships or democracies and endemic unemployment, the development of safe cities advocating living together has proven to be utopian. This led to an escalation of violence. In the African city now managed by the natives in the aftermath of independence in *Twist*, this violence takes several forms: exclusion from the political party, arrest and incarceration of the strikers, rejection of the paternalistic figure of the colonist and identification with the figure of the double identity by the *Twist* dance. Rival gangs organize themselves into armed bands in *Bakmatore* to pillage, rape, assault and racketeer from populations. The street becomes the place of exposure to all dangers. And scenes of fraud and corruption are legion in *Dakar* in *Le Mandat*, thus depriving the illiterate of receiving his money. When the thieves organized themselves and robbed a gas station in the city of Ouagadougou, they were shot as they fled by the military. One hit, dies and the other, on the run, takes the loot. A whole isotopia of urban violence is readable in the works. These film texts therefore show the excesses of a sick society and the metaphor of permanent danger. Cinematographic language is tainted with every possible disaster. It is the place par excellence of mimesis and catharsis. Which allows the viewer to identify, wonder and question themselves.

| KEYWORDS

violence, double identity, phenomenon, corruption, robbery

| ARTICLE INFORMATION

ACCEPTED: 13 September 2023

PUBLISHED: 08 October 2023

DOI: 10.32996/ijllt.2023.6.10.12

---

### 1. Introduction

Parler de la ville et de la situation socioculturelle de l'homme africain dans les films, revient à réfléchir sur l'interaction entre l'acteur et son milieu urbain mais également sur les mutations citadines en cours et leurs conséquences. C'est justement de ce lien fonctionnel que vont surgir des courants de cinéastes dont l'ambition militantiste a favorisé l'éveil des consciences sur la problématique du citoyen immergé dans la ville voire de la gestion de cet espace urbain. Cette étude propose donc une exploration de quatre films francophones : *Twist*, *Samba Traoré*, *Bakmatore*, *Mandat*. Ces films montrent des images-tableaux sur l'obituaire, les situations socioculturelles auxquelles des personnages sont confrontés dans la ville africaine devenue décadente, violentée politiquement et socialement. Ils montrent une jeunesse désespérée et oisive qui est prête à tout. Aucune ville fait office de fleuron d'une ville qui progresse et en plein dans l'ère du temps comme on en voit avec l'image de Kigali du Rwanda. Un pays qui a connu pourtant le génocide à une large échelle. La facette des villes à l'écran offre l'image des villes fatiguées par un quotidien miséreux et fade, qui suffoquent sur des tas d'immondices et autres insalubrités urbaines avec un taux de criminalités urbaines qui explosent.

Au détour de leurs œuvres filmiques, les réalisateurs laissent éclater des questions fondamentales et nous font découvrir l'image des villes avec des acteurs affairistes comme on ne l'a jamais vu. Par exemple, l'engagement cinématographique prométhéen (axé sur la condition humaine et la défense des droits et libertés) qui a conditionné l'écriture filmique des réalisateurs de *Twist*, *Mandat*, *Samba Traoré*, *Bakmatore*, a consisté parfaitement en ce réveil porté par une volonté existentialiste de postuler le changement, le progrès dans les villes africaines. L'art se démarque ainsi du simple divertissement pour être un creuset de développement moral, spirituel et intellectuel. L'intention didactique est encore plus affirmée dans les représentations scéniques des textes filmiques où l'impact thématique se laisse directement sentir. Notre corpus filmique est constitué donc des œuvres qui sont comme le miroir de la *ville désacralisée*. Le sens de l'éthique humaine étant bafoué, dans une société qui renie ses propres valeurs ancestrales. Il présente des faits et des réalités cruciaux qui écorchent et dévergondent l'image de la ville. Les habitants de la cité opèrent une transmutation portée par le changement d'espace, du cadre de vie, la modification des comportements et l'occupation anarchique de l'espace public. Avec quels critères doit-on regarder la configuration actuelle de la ville africaine? Ce nouveau regard est porté sur l'ouverture des perspectives nouvelles à savoir: l'amélioration des modes de vie des citoyens et sur le modèle sociétal urbain qu'il faudrait inventer. Mais également, la possibilité même de penser l'avenir des sociétés, de rêver l'autre et l'espace social, de repenser le vivre-ensemble ou l'art d'être ensemble. Aussi, ont-ils permis au travers du « matériau-ville » et dans une sorte de volonté archétypale de montrer avec amertume, souffrance, nostalgie : le renouvellement, le prolongement, le dépassement, la résurgence, la recrudescence, mais aussi, la controverse, du point de vue conceptuel, épistémologique ou scientifique de cette notion urbaine. Ainsi, l'articulation de cette étude tient premièrement compte de la question insurrectionnelle et engageante dans les œuvres choisies, avant de la considérer comme une quête ontologique, du bien-être social, faisant découvrir un certain humanisme révolutionnaire. Deuxièmement, c'est donc *la problématique de la perte des repères du citoyen dans le déclin de la ville* sous l'angle de l'observation et de l'analyse des images et de leurs significations que nous allons traiter dans ce texte. L'esthétique de la révolte, est le cheminement vers des nouveaux paradigmes sociaux. Il s'agit de réfléchir sur la notion du personnage immergé dans la ville et sur le bien-être collectif, puisque le cinéaste à ce moment-là en s'attaquant à ces nouvelles urbanités, s'engage au profit des autres, les plus défavorisés surtout. Ces écritures filmiques insurrectionnelles comme « arme miraculeuse » d'après Césaire, outil d'un combat, message-image, enclenchent donc un fort désir de justice et de rétablissement de l'équilibre social dans la ville. Aussi, il convient de souligner que cette notion du personnage suivant une perception structuraliste, notamment la sémiotique structuraliste de Philippe Hamon montre : « qu'en tant que concept, le personnage peut, en une première approche, se définir comme une sorte de morphème doublement articulé, morphème migratoire manifesté par un signifiant discontinu (un certain nombre de marque) renvoyant à un signifié discontinu (le « sens » ou « la valeur du personnage »). L'enjeu de la sensibilisation par l'écriture est fait à partir de la description de cet objet d'étude.

Ce travail est collaboratif, au carrefour de plusieurs thèmes tous reliés à la ville (ville et dédoublement, ville et anti-valeurs, puis ville et déshumanisation dans les films africains) dans le champ onirique, de la métamorphose du personnage voire de l'expression identitaire, du refoulement, de l'éthos et de la construction des représentations évaluatives de soi ou de sa société, puisqu'elles donnent à lire les perceptions, les sentiments, les actes et les attitudes élaborées par les personnages filmés vis-à-vis de leurs corps ou de leurs actions (M. Bruchon-Scheitzer, 1990). A l'orée d'une nouvelle culture urbaine africaine, les rapports du sujet humain à lui-même et au monde ont évolué (E. Godard, 2016). Les nouvelles voies de son moi et des actions posées par des personnages pour s'exprimer parfois par la violence, se prêtent à une lecture critique. Les images tirées des films inscrivent également le corps du sujet filmé dans la poétique de la ville dont elles magnifient, disqualifient ou dévaluent les anneaux de la mémoire (monuments, places historiques et points de repères dans *Twist*). La présente contribution se veut une lecture à la fois socio-sémiotique et textanalytique des logiques identitaires, mémorielles, guerrières (koulounas) en jeu avec les phénomènes (ville désacralisée) étudiés. En quoi les personnages filmiques montrés participent-ils à la dynamique ou à la régression constatée de la ville africaine? En empruntant la théorie de la sémiologie (étude du signe) ou de la sémiotique de signification pour comprendre ces phénomènes balisés, l'analyse filmique s'avère nécessaire pour renforcer notre méthodologie. L'objectif visé étant de montrer que le recours aux images reflétées est une propédeutique à la (re)construction du rapport entre la ville et les jeux du dédoublement et l'esthétique de la métamorphose d'un côté. Et de l'autre côté, démontrer en quoi l'espace urbain dévergondé participe (en tant que cause, conséquence ou catalyseur) des phénomènes (anti-valeurs, gangstérisme des jeunes) décriés dans les films.

## **2. Les jeux du dédoublement et l'esthétique de la métamorphose dans *Twist* à Bamako**

Ce film s'inscrit ainsi dans un paysage naturel et intemporel sur fond de révolution socialiste avec le Président Modibo Keita, oscillant entre tradition et modernité, mais aussi urbain et contemporain. Il s'insurge contre l'impérialisme occidental. Cette superposition géographique fait de ce film mi-fictif, mi-historique un lien entre le passé colonial et le présent post-colonial. D'ailleurs, en parlant du présent, la ville de Bamako connaît aujourd'hui de fortes turbulences politiques. Des sortes de dissensions, réminiscences, résurgences, atavismes du passé qui surgissent mettant en mal les relations fortifiées par les épreuves entre le colon et le colonisé. Ce dernier s'est rebellé en exigeant le départ sur ses terres du Mali, de l'armée française, (La Force Barkhane) installée depuis des lustres, pour traquer les terroristes dans le désert du Sahara. Le mécanisme de la victime émissaire survient lorsque deux pays ici désirent la même chose. Et donc la rivalité avec l'ancien colon sur la problématique du terrorisme débouche sur la *crise mimétique* (R. Girard, 1972, p. 215).

Le rejet du modèle occidental français justifié officiellement à la tribune de L'O.N.U en Septembre 2022 par la junte au pouvoir menée par le Colonel Assimi Goïta aux motifs sécuritaire, contradictoire et mercantile, conduit les autorités maliennes à coopérer désormais avec la Russie de Vladimir Poutine. Ce nouveau dirigeant vient d'ailleurs d'annuler 8 des 11 accords coloniaux de 1959 signés entre son pays et la France, en émettant également des nouveaux billets en francs maliens. Ce revirement de politique a été souligné en prélude dans le film *Twist à Bamako* comme si, le réalisateur avait prophétisé il y a quelques années, ce qui allait se produire. Ce film amorce les réflexions autour d'une rénovation de la ville de Bamako. Un clin d'œil au film *Bamako* (2006) d'Abderrahmane Cissako qui lance un procès contre le FMI et la Banque mondiale responsables de la paupérisation aggravée des villes africaines. Mais ces films évoquent surtout un changement de paradigme sur la politique du pays initiée aux lendemains des indépendances, par le Président Modibo Keïta qui tranche de facto avec l'idéologie coloniale (couper avec le père fouettard), pour emprunter la voie du Marxisme Léninisme. Le lien intime paraît évident entre rénovation de la capitale *Bamako* et changement de mentalités, pour laisser éclore le génie créateur qui sommeille en chacun des maliens. La notion du *changement* s'amplifie davantage certes en ce qu'elle exprime l'engendrement du développement, l'acquisition du savoir libérateur et la volonté d'harmoniser ou d'unifier la société. Aussi, les autorités maliennes évacueront l'économie libérale au profit de l'économie sociale et solidaire voire la pratique des coopératives comme à l'époque des Kolkhozes. De là, l'on voit apparaître des jeunes leaders scotomisés et formés à la solde de l'État dans des officines politiques du Parti Socialiste au pouvoir qui partent à leur tour déverser jusque dans les milieux ruraux, cette idéologie ou « bible » politique. Par effet mimétique, on pense directement au *livre rouge* du parti communiste et aux communistes qui s'étaient investi de la même mission : convaincre les indécis sur la « voie royale » empruntée par le Parti-État.

Aussi, le jeune leader parti évangéliser les ruraux dans un village proche de Bamako, croise la trajectoire d'une jeune fille rebelle, mariée de force à un marchand villageois, contre une forte dot. Le jeune leader *Samba Touré* organisera l'évasion à *Bamako de Lara*, la jeune dame dont il tombera amoureux jusqu'à l'enfermer. De cette idylle naîtra un amour pur et sincère entre les deux tourtereaux qui sera réprimandé par le sang et la mort du héros. L'héroïne accomplira son *rêve diurne ou éveillé* d'émancipation. Ce rêve à portée visionnaire devient le moment d'une prise de conscience et de la clarté de ce qui suivra. Un rêve qui se donne à lire comme un état psychologique désabusé et perturbé. C'est là la cause même de la fugue de celle-ci du village vers une localité urbaine inconnue dans *Bamako* où elle finira par se métamorphoser en femme mûre. Cette image du mari villageois violent qu'elle vient de quitter par la fuite et qui la poursuit, avec son nouveau copain, pour leur faire la peau est effrayante. Finalement, l'héroïne sera initiée par une copine au *twist* dans les boîtes de nuit de *Bamako* où sexe, drogue et alcool coulent à flot dans un pays musulman. Cette ville va permettre l'éclosion et l'expression de la femme devenue adulte. Pour Dominique Bourdin (2001, p.18) « l'interprétation symbolique vise le rêve comme un tout et y décèle une intentionnalité. L'interprétation cryptique décompose le rêve en éléments dont chacun est interprété isolément en fonction d'une clé d'interprétation.»

Les motifs de la gémellité, du mimétisme et celui de la mutation des personnages qui mobilisent leur énergie, s'expriment par le *twist*. Une danse puisée aux confins des USA (Nouvelle Orléans) qui convoque une certaine *liberté* acquise par les noirs, au détriment des théories esclavagistes voire contre un racisme primaire et structurel consubstantiel à l'esclavage. Doit-on y voir une rêverie plus générale à propos de la peinture sociale que l'auteur dresse de cette ville ou de la satire sociale qu'il tire et, jouant comme dans *X-Files* de Scully et Mudler, des frontières entre le réel et l'imaginaire ? Par ce film, l'auteur suggère une lecture en miroir de la ville de Bamako. Flou et perçant, il traverse le temps, les métamorphoses, les révolutions, les mondes, les transformations, pour converger dans l'âme du spectateur. Cet ancrage historique fait découvrir certes la grande problématique de l'esclavage et ses répercussions en Afrique noire. Mais évoque aussi de facto, les questions de résistance, des luttes de libération et d'émancipation, voire de la décolonisation, des indépendances, de la démocratie ou des égalités humaines. La matière brute abondante permet des agencements et respecte des règles de continuité narrative. Son style subversif caractérisé par la diversité et la polyphonie des voies narratives, décrit *le sens* de la vie et des êtres, fouille les archives historiques et les souvenirs. Ce qui n'est pas sans rappeler le néo-réalisme italien, par l'aspect portraitiste et pictural et l'école soviétique par l'usage de la foule avec des plans proches du Cuirassé Potemkine.

## 2.1 Le complot et la mort programmée des héros ou leaders

Une jeune fille nubile, mariée au plus offrant contre son consentement est un marqueur de réussite sociale pour la famille et ce, par la dot importante que cela rapporte. Une pratique courante en Afrique de l'Ouest, Éthiopie et à Madagascar. Donc pour l'héroïne, fuir ce mariage arrangé où elle a été *violée* par son mari dès le premier jour de vie commune constitue un crime de lèse-majesté. Car, elle inflige un affront à ses parents. La représentation de la femme infidèle marque le nœud du problème et le motif d'assassinat plus tard du leader par son rival. Poursuivie donc dans la ville de Bamako par son riche mari villageois et son grand frère, L'héroïne (enceinte) tentera en vain de quitter Bamako pour se réfugier à Dakar. Elle sera aidée dans cette évasion par son amoureux, leader des jeunes du parti. Finalement, c'est au pied du train qui la conduira à Dakar que son copain leader (déjà jugé, sacrifié, renié et radié du Parti) est rattrapé par les deux traquenards. Celui qui sublimait le projet collectif des jeunes maliens sera assassiné au couteau par le grand frère de sa dulcinée, au grand dam, du mari cocufié. La ville de Bamako devient alors un territoire de chasse avec des événements qui s'y enchaînent plus absurdes les uns que les autres. La symbolique du sang versé par le héros, garant des valeurs collectives, revêt une connotation symbolique (sacrifice du christ). Par cet acte, l'auteur nous fait revivre

*in fine* le passé colonial en une présence-absence et le *Twist* a une portée cathartique. Un *construit social* (Pierre Bourdieu, 1992, p.480), susceptible d'accompagner l'éducation et transformer les inégalités économiques ou politiques.

Tout en convoquant la distanciation cinématographique au cœur des drames personnels, l'auteur-réalisateur nous offre une résilience par le rire caustique et sarcastique à travers l'image. Les intellectuels qui ont voulu l'indépendance et l'émission du franc malien à l'abandon du franc CFA ou franc des colonies, déchantent. Les choses se corsent. Les commerçants avec le changement de monnaie perdent leurs économies (plus de commerce avec le Sénégal) et protestent contre l'imposition du franc malien. Ils veulent un retour au franc C.F.A. et à l'économie libérale. La marche tourne à la répression. Les politicards eux, parlent de tentative de coup d'état : les commerçants sont manipulés et la France est mise aux bancs des accusés. La musique occidentale est une incitation des jeunes à la débauche. La question de la France et du colonialisme est alors soulevée : « *Sans français sur nos terres, nous ne serions pas comme ça.* » Ils attaquent avec véhémence l'image paternaliste du colon, qui leur offre un reflet compassé et ridicule, des valeurs occidentales devenues obsolètes. Le bouc émissaire donc est tout désigné lors d'un procès public le 24 Décembre. Et le Parti socialiste prononce l'exclusion officielle du jeune leader Samba Touré. Cependant, Modibo Keita est un dictateur qui n'abdique jamais, il doit réprimer les traites de la nation.

Ainsi, l'image pathétique de l'arrestation de l'intellectuel opposant (riche commerçant), en l'occurrence, le père du jeune leader avec les 95 autres commerçants, dans les geôles de la prison de *Bamako*, en dit long. Tout un symbole de ce changement de paradigme qui s'écroule ou s'effondre. La métaphore de la contestation et de la rébellion face au régime politique mis en place, exprime de ce fait un modèle de blocage économique, politique et social. En effet, à la suite de la grève des commerçants qui protestaient contre la baisse abusive des prix des denrées alimentaires et des produits manufacturés dictée par l'État (grignotant de surcroît leurs marges de bénéfices et appelant de leurs vœux le retour à l'économie libérale), le père de Samba Touré a été enlevé dans *la nuit*. Cet opposant à la politique du Parti-Etat a été arrêté pour des motifs fallacieux puis est « passé à tabac » par les militaires au pouvoir. L'opposant devient le pharmacos (R. Girard, 1972, p.25) c'est-à-dire, le bouc émissaire choisi et ostracisé par le Parti/État lors de la grève. Dès la poésie homérique, *la nuit* cache tout ce qu'il y a de plus merveilleux et de plus terrible : l'amour et la mort. Dans le film, la nuit complexe encore appelée la *ténébreuse*, la *redoutable* ou la *sacrée* devient complice. Et la nature hostile le jour par la grève ne joue plus la nuit son rôle protecteur, puisqu'elle livre aux militaires l'opposant politique. L'art dans ce cas de figure a pour fonction de sublimer la réalité pour évaluer les conséquences traumatiques de la tragédie. Car, faire intervenir la coercition ou la force aveugle de l'ordre étatique : police urbaine, police secrète, tribunaux aux ordres, militaires prêts « à casser » du dissident ou des manifestants, est *Une dérive* autoritaire qui est légion dans la plupart des métropoles africaines. La griserie du pouvoir est telle qu'elle conduit les hommes politiques africains à poser des actes vicieux (enlèvements répétitifs d'opposants dans la nuit) qui sont contraires à leur éthique culturelle, au point où ils n'éprouvent aucune culpabilité, aucune honte. Dans ce film militant, l'engagement du héros dans la nouvelle configuration politique, pour impulser une action collective, est porteur de valeurs nouvelles. Cependant, on voit aussi que les garde-fous qui séparent les partis d'opposition ont littéralement volé en éclat. Malheur à celui comme le jeune leader qui ne s'alignera plus sur le « modèle standard du pouvoir » ou du parti au pouvoir ou qui complotera comme son père contre l'Etat. Il peut périr dans la folie de sa marginalité (rébellion du jeune leader qui jette le tablier du Parti lors d'une réunion cruciale), dans sa revendication pour le « droit à la différence ». En revanche, s'il coopère, on lui accorde des droits savamment dosés, moyennant l'abandon de son potentiel de réflexion et d'action. *Tout est mis en place pour une manipulation de masses et les rouages complexes du conditionnement sont très efficaces et insidieux. On voit naître ainsi une classe (d'hommes) robotisée soumise aux ordres d'une « caste » avec concentration de pouvoirs, manipulation des individus* (C-G. Makosso, 2014, p.70).

L'esthétique de la violence est encore figurée dans *Fynié* (Le vent, 1982) du malien Souleymane Cissé ; une révolte d'étudiants et de lycéens contre les militaires qui gouvernent le Mali des années 80. La répression dans les campus universitaires de *Bamako* est sévère et exacerbe les mécontentements. Mais *Fynié* par ricochet, est aussi l'histoire d'un jeune couple d'étudiants qui décide de s'unir contre la volonté de leurs pères (Idem couple héroïque du film *Twist*), brisant ainsi tous les tabous. La scène de nu de Bah et Batrou qui se baignent et s'embrassent dans la rivière est similaire à celle du couple héroïque, bravant l'interdit en inversant la coutume. Ce thème de l'érotisme dans les œuvres africaines est tabou y compris chez les écrivains, exception est faite pour Sony Labou Tansi et William Sassine.

## **2.2 L'éclairage sur la notion du double dans le film**

Le dédoublement est esquissé à travers l'appropriation des identités insolites et le problème de la ressemblance qui participe d'une esthétique narratologique. Il se fait dans le film sur la base d'un acte inconscient, puis par le jeu traduisant d'une esthétique de création filmique à travers les traits de convergences entre personnages. Le personnage immergé dans *Bamako*, ville métamorphosée par les changements en cours, est considéré comme élément d'analyse filmique dans ses fonctions à la fois référentielle, d'embrasseur et métaphorique. Dans le *Dictionnaire des symboles* (1982, p.419), le dédoublement « apparaît encore dans la connaissance de soi, le jeu connaissant et conscient et le moi connu et inconscient. Le moi des profondeurs, et non celui des perceptions fugitives, peut paraître comme un archétype éternel. » Comment savoir à travers ces drames urbains quand l'imaginaire et la réalité sont en jeu ou se rejoignent ? Quand la fiction devient réalité ? Le cinéma de l'auteur de *Twist à Bamako*

raconte par un questionnement les destins insolites des personnages et le sens à donner à leurs existences, face aux adversités inattendues. Vouloir regarder davantage la pratique scripturale et filmique sous le prisme des signifiants du dédoublement témoigne, à coup sûr, l'esprit de recherche et de créativité du réalisateur. Le double *totémique* par transfert symbolique à travers la danse *du twist*, ou représenté par un objet (l'idéologie marxiste), ayant une histoire (passé colonial ou vision prophétique du passé (E. Glissant, 1998, p.10) et s'inscrivant dans le cadre des croyances (tradition africaine), de la dépendance (cordon ombilical du colon), ou de l'obsession (coupure, césure du Parti-État avec le système colonial, changement radical, séparation avec l'ordre colonial) renvoie à un référent culturel ou une mémoire transculturelle.

Cependant, *la question du double* est aussi étudiée dans une dynamique de similitude, d'analogie (histoire bis répété : passé colonial du Mali-passé esclavagiste des afro-américains), d'adaptation (la transfiguration de l'héroïne à Bamako), de ressemblance (liberté acquise/affranchissement des noirs américains et indépendance des noirs maliens), de copie, de mimétisme (new-look des jeunes maliens avec coiffure afro centriste et cheveux crépus comme les afro-américains), de déguisement, de transformation (port des pantalons pattes d'éléphant avec cigarette à la bouche pour les jeunes) ou de métamorphose (changement radical du leader) voire de double littéraire et fictionnel. Ce qui nous fait aussi découvrir les différents traits de ressemblances et de divergences entre les personnages et leurs missions au sein de la ville de Bamako. Nous apprenons toutes ces choses par le narrateur du récit filmique qui use des stratégies ou mécanismes d'interprétations psychanalytiques, en rapport avec le symbolisme ou les cultures traditionnelles africaines. Par exemple, la question du respect de la dot versée renvoie à la coutume et à la tradition en milieu rural mais également soutenu en ville par les membres du Parti État qui, tous condamnent le jeune leader de les bafouer du fait de séquestrer la femme du riche paysan. C'est une représentation matérielle de l'âme et du peuple malien et de ses traditions malgré le changement. Nous voyons comment la culture urbaine se confronte à la culture traditionnelle du village qui continue à exister malgré le caractère moderne. Il est question de saisir le jeu de la ressemblance, en ce qu'il peut servir d'élément de confusion. Le double actorial plonge ainsi le spectateur dans certaines considérations stéréotypées des Africains, à propos de l'omniprésence de certaines entités jugées mythiques, de la logique de l'invisibilité, du double fantomal ; et nous rappelle la pratique du déguisement courant dans le cinéma. Le glissement temporel dans l'univers historique nous renvoie à un rappel de la situation de départ. Il est manifeste dans la célébration du jour de l'indépendance dans *Indépendance Day* joué par l'acteur noir Will Smith qui correspond, par rapprochement, aux fêtes des indépendances des pays africains. Césaire dans *La Tragédie du Roi Christophe* exprime l'indépendance par le refus de la situation coloniale. Le thème du double est l'un des plus fascinants de la littérature, en général, peut-être même celui essentiel, ontologique puisque l'auteur vit une sorte de dédoublement lorsqu'il écrit. A partir du moment où l'individu se prend lui-même comme objet de réflexion, il se dédouble : « je me pense », c'est-à-dire *le je* se transforme illusoirement en un objet, en un autre. Contrairement à la pensée de Descartes in *Métaphysiques* (2009) : *je me conçois comme une chose seule et entière qui pense*. Il y a également le caractère double de l'instance qui parle ; « le moi se répète » nécessairement comme objet de ma parole. On pourrait également saisir la double jonction entre l'auteur et ses personnages à partir de l'instant où le texte filmique devient vecteur d'une idéologie. C'est un glissement inconscient dans le texte. Un éclairage que C. Achour et S. Rezzoug (1995, p.207) estiment : « *Le personnage est le vecteur privilégié de l'idéologie du sujet producteur et aussi en raison de l'importance du pré-construit et de l'idéologie trans-individuelle. Il est également un support privilégié de l'investissement idéologique du sujet récepteur.* » Ce qui nous situe dans la compréhension de cet engagement militant du réalisateur dans la restauration des valeurs humaines et sociales.

Dans le film, le lien également entre la représentation du double et le fantastique est visible. Le double s'avère le motif par excellence de la littérature fantastique, laquelle explore l'espace entre le monde visible et le monde invisible, les deux composantes d'une même réalité. Il aurait été judicieux d'étudier les effets de ce fantastique, notamment l'effet de surprise et l'effet de suspens qui caractérisent la littérature de l'inconfort. Que disent ou pensent les ancêtres de cet écart avec l'ordre colonial ? Quelle est la parole des anciens sur la politique du Parti-État ? Mais une fois la vague d'espoir (suscitée par les indépendances) tombée (à l'image du héros et de son père opposant), la question devient lancinante : que reste-t-il de *Bamako* ? Avec la junte au pouvoir et l'embargo, faut-il migrer ou rester ? C'est la problématique actuelle des jeunes soudanais poussés au départ par la crise économique et les conflits politiques de leur pays. A Mogadiscio, les étudiants cumulent des années de retard sur leurs programmes académiques. L'intérêt du film comme spectacle, représentation, laisse une place en creux, celle de la démocratie qui doit advenir dans ce pays malien continuellement totalitaire. Dans ce sens, l'œuvre, l'esthétique et l'artiste sont inséparables. Par cette sorte de transposition et transcription de la ville post-coloniale, le réalisateur procède par une chirurgie de l'âme en inscrivant à jamais son œuvre dans la mémoire collective ; tout en *psychanalysant* par des images-chocs de *Bamako*, le peuple. Le double ou la métamorphose des personnages nous a permis de comprendre le discours en filigrane que véhicule le réalisateur, dans le jeu de dévoilement des inégalités sociales, de l'injustice et des pouvoirs tyranniques et dans la prise en otage de *la ville*. Un cadre de la transfiguration qui traduit la métaphore de la dérision. Dans une perspective qui évoque à la fois Freud (Éros et Thanatos, force de rassemblement ou force de dispersion) et Héraclite, qui pourrait aussi songer à Empédocle, le réalisateur ne cesse d'opposer et de relier dans son film deux mouvements fondamentaux : l'un militaire et politique qui agrège, unit, rapproche, relie et sévit ; l'autre civil, dissocie, défait, disperse, sépare, délie, se révolte. Ces mouvements, à l'œuvre dans la formation même du cosmos, dans la genèse de la matière et des galaxies, se retrouvent dans les psychismes individuels comme dans les relations entre les

communautés urbaines. Présent depuis l'antiquité, le double littéraire permet de parler de la complexité de l'identité individuelle en creusant l'intériorité du sujet. Et la ville africaine apparaît ici comme un écosystème littéraire voire le terrain/terreau privilégié pour cette étude en raison justement de sa complexité identitaire. Nous avons examiné *la ville* comme prétexte pour développer les thèmes de la restitution du double identitaire, de la métamorphose et de la révolte dans *Twist à Bamako*. Une sémiotique d'une reconstitution visuelle du patrimoine culturel et de l'identité du peuple malien. Nous avons vu comment la vision du monde propre au réalisateur transparait dans son choix esthétique, c'est à dire dans la manière de ré-présenter le réel, l'antipathie à travers l'image filmique. Et, paradoxalement la manière de rêver le bien-être social. Ce qui nous a permis également de pointer la réciprocité des relations sémiotiques entre le texte et l'image, et surtout leur contribution dans l'élaboration du sens. Mais aussi d'évaluer l'impact positif de l'usage des images-archives afro-américaines (références explicites) sur les personnages filmiques, dans leur rapport avec la ville. Après ce détour sur l'esthétique de la révolte et la réactivation de la mémoire sociale, analysons les dispositifs images-pédagogiques proposés par les autres cinéastes pour renforcer le concept « déclin de la ville », vu sous le prisme de la situation défavorable des personnages filmés.. Les réalisateurs ici insèrent dans leur texte filmique, des images quasi-photographiques de la ville puis celles des personnages, dans leurs actions ou déplacements, au sein de cet espace urbain. Les héros de *Bakmatore* sont jeunes, des êtres larvaires, objets de dédain et de rejet, des rébus de la société. Et d'emblée, leur rôle se réduit à leur seule présence dans une société de « merde ». Entre l'absurde et la réalité sociale, l'atrocité devient la règle par excellence des braqueurs. Il est bien connu, les mauvaises conditions créent le banditisme, mais on peut leur montrer le miroir pour se mirer et peut-être que, dans une prise de conscience effective ils s'éveilleront pour se ressaisir. Tel est le pari du réalisateur consacré à l'éducation à l'image. Quoi que l'oeuvre montre le triomphe scandaleux de l'injustice ou du pouvoir d'argent, la principale idée éducative que l'on dégage est qu'aucune dictature politique ne peut asseoir la démocratie, et par ricochet le développement moral et social. Pour les cinéastes de cette trempe, l'art devient même un refuge, le lieu vers lequel il part en quête d'un idéal et d'un bonheur perdus. La métaphore du danger permanent affleure dans ces oeuvres, en sus de *La rue*, des institutions comme *l'hôpital*, *la police* etc. deviennent des endroits d'insécurité permanente. Les images donc restantes dans ces deux parties du texte stimulent l'imaginaire du destinataire/spectateur qui découvre une cartographie administrative corrompue (*Le Mandat*) voire une violence inouïe (*Samba Traoré*, *Bakmatore*) et l'incitent à visualiser le texte filmique. Ce qui créé par ailleurs, au niveau pragmatique de la compréhension et de l'interprétation de l'univers de l'autre, un espace d'échanges virtuels avec le spectateur-apprenant, devenu le médiateur de cette interaction (Philippe Ortel, 2008, p.18). Le film devient ainsi ce médium par excellence de la mimésis et de la catharsis, cet autre lieu qui expose nos vies, nos manières d'être, tourments et déboires et, permet au spectateur de s'identifier, se mirer, se questionner et de se remettre en cause.

### **3. Les antivaleurs dans les villes africaines, une arme de destruction massive des citoyens**

C. Vidrovich (2006, p. 1087-1119) souligne d'emblée que : *le « biais urbain » (urban bias) faisait de la ville en Afrique un mal social, une espèce d'aberration invivable qu'il fallait combattre en entravant autant que possible la migration rurale alors effectivement accélérée vers les métropoles nationales.* » Ces récits filmiques des personnages immergés dans les villes africaines éparses devenues par leur propos fantomatiques et fantasmagoriques, sont l'expression de la vie et de la mort lente du citoyen, mais aussi d'un continent qui se cherche une voie pour son développement, paradoxalement dans un système d'autodestruction et d'extraversion éhontée. Les sujets mis en avant légitiment une farouche envie de vérité et d'équité humaniste. D'images insolites en images surprenantes, se dévoile un pan du regard des cinéastes sur leur époque. Ce cheminement raconte parfois avec tristesse, des antivaleurs qui gangrènent les villes, des épreuves insurmontables comme celles de Dieng dans *Le Mandat*, un film de Sembene Ousmane ou de *Samba Traoré* d'Idrissa Ouédraogo. L'image du héros épique ou tragique est investie dans *Le Mandat* d'un modèle imaginaire, mystérieux et sacré, où l'homme (Dieng en l'occurrence) puise sa force et sa raison d'être. Cette image du héros est donc le symbole de la reconquête de soi, d'un mieux-être, dans l'imaginaire. Cependant, le désir des cinéastes de filmer les situations socioculturelles inédites de l'homme contemporain et d'aller vers l'émerveillement, ne tarit pas.

Un chômeur polygame reçoit un mandat de la part de son neveu installé en France et travaillant comme éboueur dans la ville de Paris. Le mandat dont une partie du butin est destinée à la mère du neveu sera volatilisée. Dieng se fait « arnaquer » d'abord par l'administration, puis par son cousin intellectuel, tandis que ses femmes ont anticipé un crédit alimentaire de produits vivriers, auprès du boutiquier. Le système de corruption aggravée mis en place par les politicards, pour détourner les deniers publics et l'argent du contribuable, reste terrifiant. Si *Bienvenu au Gondwana* (2017), un film de l'humoriste et caricaturiste Mamane joué par Michel Gohou et Digbeu Cravate raconte la manière dont les chefs d'État africains pillent leurs pays en plongeant le peuple dans la misère, il montre aussi comment ils se créent des paradis fiscaux grâce à la corruption et la dictature. Cette pratique a des conséquences néfastes sur les économies africaines et pousse certains citoyens, avec la loi de survie, à commettre des délits graves. Malgré l'apport d'organismes comme le Pnud, qui éduquent les organes d'État à mieux gérer les ressources publiques pour atteindre les objectifs de la G.A.R (Gestion axée aux résultats), tout en condamnant la mal-gouvernance, les faits sur le terrain restent têtus. Comme le souligne G. Dulac (1994) : « Avec le cinéma, plus de barrières entre les choses et nous, plus de barrières entre notre esprit et la vérité dans sa subtilité psychologique et visuelle. » Le cinéma de Sembène avec sa caméra-vérité dévoile ces mécanismes de la corruption généralisée, dans les couloirs de l'administration.

### 3.1 Les dialogues révélateurs & instruments/outils d'information du spectateur

Le supplice de Dieng qui boit le calice jusqu'à la lie, n'est pas montré explicitement. Il n'est que suggéré par l'image des mécanismes et des instruments insidieux de corruption. Le visage de Dieng est filmé en gros plan car il n'a pas de vision d'ensemble du plan qui se referme sur lui. On ne nous montre que ce qu'il peut voir avec ses yeux avant qu'il ne s'aperçoive de l'entourloupe dont il est victime. Dépité par les pratiques irrévérencieuses et corruptibles qui se déroulent dans la ville de Dakar, le héros malheureux ne trouve aucune solution à son problème. Et ce sont les dialogues qui ont une fonction de commentaires, d'information, d'action et d'exposition des scènes qui renseigneront davantage le spectateur sur la gravité des faits. A la question que Dieng pose à un ami maçon croisé dans les dédales de l'administration à savoir : comment retirer le mandat ou trouver des stratégies de retrait de l'argent? Ce dernier lui répond : « *Cela dépend si tu es connu ou si tu as des relations sinon, il y a qu'à ne pas se décourager, mais si tu as de l'argent, alors là, ça va vite (...) sinon trouve quelqu'un d'influent.* » Le maçon accompagnant la parole au geste lui mit un billet de 100 francs à la main. Et, c'est avec cet argent que Dieng va corrompre l'un des agents de la Poste et ce, pour se faire payer d'urgence voire gagner du temps. L'agent en retour lui soutire dans le Mandat 300 francs tout en lui recommandant ceci : « *Je te prie de penser aussi à mon collègue, car c'est grâce à lui que tu as ton argent.* » Au final, Dieng ne touchera pas le reste du mandat. Il se rend compte qu'avec l'évolution de la société, il fallait avoir quelqu'un de haut placé afin de résoudre ses problèmes. C'est ainsi qu'il contactera un autre neveu intellectuel qui viendrait à son tour bousculer l'administration et empocher le reste d'argent. Ce neveu roublard à l'accent européen, le « tournerait en bourrique » en racontant des mensonges éhontés, à la barbe de l'oncle médusé. Lassé par les malencontreuses vicissitudes de la vie et des déboires dans la capitale sénégalaise, Dieng lâchera à la fin : « **Une ville de voyous...**...Non seulement, il y avait tes 25.000 F, mais soixante autres...Non, non, mon fils voilà que je chôme, en plus cet argent n'est pas à moi. »

Tidiane Diakité cité par P. Merlin (2001, p.335) in *La corruption dans les villes africaines* pense que : « *la corruption se pratique partout, à tous les niveaux, dans tous les services et secteurs publics et même privés y compris dans les foyers.* » Tout comme Jean Baptiste Tati Loutard dévoile dans l'intégration, extrait *des chroniques congolaises*, la façon dont les ministères congolais sont corrompus. Le thème de la corruption est largement exploité dans les films africains. Dans *Bal-Poussière* d'Henri Duparc, Demi-dieu, le héros, riche paysan polygame qui épousa six femmes comme six jours de la semaine (le septième pour se reposer) et ce, pour satisfaire son appétit sexuel insatiable, visite son futur beau-père et lui donne de l'argent pour payer son tabac tout en lui offrant des présents : 4 boîtes de viande de singe, 10 sacs de riz, 10 gros savons, 10 boîtes de lait, et 10 bouteilles d'huile. C'est avec humour, dérision et gravité qu'Henri Duparc peint dans son œuvre cette antivalence qui dévergonde les sociétés africaines. De même, les couleurs et les existences fantasmagiques brisées sont montrées dans les documentaires sur les églises de réveil qui, affluent dans les grandes agglomérations des villes africaines et dans chaque quartier. La théologie de la prospérité délivrée par les révérends Pasteurs séduit les pauvres en avoir qui, se jettent à corps perdu dans des activités illicites de corruption pratiquées ouvertement au sein des églises. L'exemple de la ville de Libreville est patent. Dans cette ville, les Pasteurs, Bishops, Prophètes se remplissent la panse contre des miracles et la délivrance des paroles bibliques, en profitant de la détresse des fidèles. On remarquera en guise d'intertextualité dans *Le Mandat* un comportement incivique, dictateur, chez le fonctionnaire, auprès de qui, il devrait récupérer le mandat envoyé par le neveu parisien. Ce cadre de l'administration lui assène des paroles d'intimidation : « *Il ne faut pas indisposer les bureaucrates. Ils font la pluie et le beau temps.* » De plus, la manière dont on traite les petites gens dans l'administration est traduite, par ce passage de Dieng dans le commissariat de Police où il est allé réclamer sa pièce d'identité. L'agent qui est censé le recevoir lui interdit d'entrer d'emblée dans le commissariat, en hurlant d'un ton sec : « *Dehors ! (Hurle le gars) : Attia cibiti.* » Quand Dieng insiste en lui présentant son acte de naissance, l'agent réplique : « *Fous le camp ! Bon sang (le rabroua l'agent en français et en oulof) ...Tu es là, matin et soir à nous casser les tympanes.* » Ce trafic d'influence est révélateur dans les rapports conflictuels et délictuels que les simples citoyens peuvent avoir avec les agents de l'État dans les villes ou capitales africaines. Les citoyens aisés ou présentant une apparence vestimentaire « bon chic-bon genre » se verront mieux accueillis et traités parce qu'ils (leur) laissent un jeton ou déposent un gros billet de banque. Le « kopeck » sonne mieux qu'une apparence clochardisée de Dieng. La senteur de l'argent attire l'attention de l'interlocuteur qui affiche des airs de responsable lorsqu'il s'agit d'instruire ou de renseigner un citoyen nanti qu'un chômeur. C'est la loi de la jungle, les gros croquent les petits.

### 3.2 La ville de Brazzaville, théâtre du phénomène Koulounas dans *Bakmatoire*

#### Contexte et justification

La relation qui unit un texte littéraire et territoire habité ou étudié nous permet par la « géocritique » de cerner d'abord la dimension littéraire des lieux et de dresser une cartographie des espaces humains. Pour mémoire et rappel historique, Brazzaville est la capitale oubliée de la France Libre. Comme l'affirme dans ses écrits, l'historien canadien Éric Jennings : « *De 1940 à 1943, Brazzaville est le lieu où le général De Gaulle, pour la première fois, s'est comporté en homme d'État, où il a créé l'Ordre de la libération, là où s'est dénoué le destin de la France.* » Brazzaville donc a joué un rôle crucial dans la seconde guerre mondiale puisque la France a choisi de venir y engager sa reconstruction. Et c'est dans ce haut lieu « sacré », mythique, chargé d'histoire, qu'on assiste impuissamment, dans un rire tonitruant (comédie de Molière), au théâtre du phénomène koulounas. Un constat amer quant à la montée en puissance de ce phénomène urbain inquiétant : « Les koulounas » ; phénomène qui attire l'attention des spécialistes et des auteurs. Le phénomène des koulounas littéralement appelés des coupeurs de route, tire sa source dans le génocide de 1994 entre les tutsis

et hutus au Rwanda et connaît une expansion dans les deux rives Congo. Le livre de Boris Diop *Murambi, le livre des ossements*, a le mérite de mettre comme le souligne Catherine Coquery la famille au cœur du génocide. Cornéluis découvre que l'assassin de ses frères et mère, n'est autre que son propre père. Nous avons été témoin d'une scène ubuesque lors de notre passage récent (06 Octobre 2022) dans la ville de Kinshasa en R.D.Congo pour la pose d'empreintes biométriques au consulat canadien, quand un koulouna, tentant d'opérer en plein jour dans le quartier Yolo, Province de kalamaye, s'est fait tirer une balle sur la jambe droite par des militaires. Le reportage de ARTE intitulé RDC (2022) : *les gangs de kinshasa* montre qu'ils prospèrent avec l'urbanisation incontrôlée de la capitale. Des dizaines d'écuries imposent leur loi et chaque quartier est touché. Deux autres reportages tournés au Congo-Brazzaville cette fois-ci par TV5 Monde (2022) intitulé République du Congo : *les bébés noirs sèment la terreur* et par *Africanews* (2022) montrent que *les bébés noirs* terrorisent les quartiers périphériques de Brazzaville et d'autres villes congolaises. Ces jeunes souvent drogués volent, violent, poignent pour trois fois rien. Et la Police est accusée de passivité. Le gouvernement pense qu'il faudrait aller au-delà de la répression, puisque le phénomène s'étend en milieu scolaire où les gangs rivaux s'affrontent en plein jour dans les écoles.

Ce phénomène consiste donc pour des jeunes en mal de repères et manquant de travail à former dans les grandes villes de groupuscules, de gangsters pour commettre des actes de barbarie à des heures indues. Et ce, à l'endroit de toute personne qu'ils rencontrent sur leur chemin. *La rue* de Brazzaville devient un défouloir, un Far West, lieu où les hors la loi règlent les comptes et expriment leur colère, en s'attaquant à tout citoyen susceptible de leur payer une rançon. La rue devient aussi ce lieu de résistance et traduit métaphoriquement le lieu de la liberté, de la justice, de la paix, du ressourcement traditionnel voire de la révolte. Cette réclusion permet de s'apercevoir des figures consacrées de l'opposition. La révolte de ces « koulounas » tire sa source dans leur victimisation arbitraire, désacralisant leur humanité. En réalité, la métamorphose de ces jeunes en « chien-loups » naît d'un conflit psychologique insupportable, considéré comme une menace à leur propre survie, au point de s'assimiler de par leurs actes criminels à l'espèce animale. Il s'agit comme le souligne R. Loemba (2021, pp.313-324) d'une métamorphose qui révèle l'aspect chaotique et sadique du régime politique en place. Ce qui donne lieu à des inégalités sociales blâmables qui finissent par corrompre certaines consciences et réduire totalement au néant certains citoyens dignes. On compte plus d'une vingtaine de gangs : repris de justice, élèves-étudiants, malfaiteurs, têtes brûlées avec une inclination à des drogues dures (comme le bombé : mélange de carburant, de résine et fond de teint) et aux fétiches, des distinctions vestimentaires et des appellations différentes : koulounas, bébés noirs, arabes, américains, dragons rouges, abeilles, kata-kata, écurie Lolo, chopi-show etc. Une sorte de bandes armées incontrôlées qui braquent et tuent arbitrairement des civils à l'aide des machettes, en cas d'infortune. Si pour Philippe Mokoko le Congo passe pour l'un des pays d'Afrique les plus violents avec une classe politique versatile, la littérature congolaise, elle, reste la contribution la plus importante de ce pays à l'histoire générale de l'Afrique. En tout cas, elle apparaît le seul remède susceptible d'aider les congolais à surmonter le cauchemar politique que vit leur pays. En marge de ce constat, il y a eu *l'affaire d'Etat ou affaire Mère Alice* qui a défrayé la chronique durant tout le mois de Septembre 2022 à Brazzaville. Des jeunes gens délinquants armés à la machette et aidés par des policiers (officiers véreux) ont cambriolé et braqué dans une nuit de Septembre 2022, la maison de Mère Alice. Une femme qui tient un restaurant de prestige et qui s'avère être de la famille présidentielle. Les dégâts humains et matériels occasionnés sont énormes et le butin emporté conséquent. Avant cette affaire, il y eut d'abord le scénario *Bakmatoire* écrit depuis quatre (4) ans par l'étudiant Grâce Tengo formé par nous au Parcours Arts du Spectacle. Un scénario qui retrace dans les mêmes termes *l'affaire Mère Alice* comme si les délinquants s'étaient inspirés de ce texte pour commettre leur forfait. Pourtant, ce texte si négligé dans les tiroirs des organismes et ministères, Primature y compris à la Présidence (à la recherche des fonds pour le tournage du film) aurait pu par son message fort alerter déjà les consciences. Comme dans *Delwede* de Pierre Yamego sur l'affaire des femmes « sorcières » accusées à tort dans un village burkinabé et, qui a eu un impact certain sur les citoyens. La nature a horreur du vide et l'artiste Grâce Tengo ici est un visionnaire des temps modernes puisque la réalité a rejoint son art. Ce jeune cinéaste avait reçu pour *Bakmatoire*, le prix Kambas du meilleur scénario en 2021.

### **3.3 La force du film Bakmatoire**

Cette étude propose donc une lecture du scénario *Bakmatoire* (*vient du verbe Kongo kubakama : se faire prendre*) de Grâce Tengo (scénario publié et consultable sur le site des Ateliers Saham : [www.les-ateliers-saham.org](http://www.les-ateliers-saham.org) ; ) qui traite de la problématique de la violence chez les jeunes par le biais d'une fiction-réalité. Ce thème générique coiffe une série de sous thèmes comme *l'exil intérieur*, *la marginalité sociale*, *l'amour*, *la question du genre*, *la révélation*. Le mal-être n'est pas uniquement la manifestation d'une névrose privée, due à notre histoire personnelle ou familiale, mais le reflet du sentiment de désespoir à l'égard de la société congolaise. Tel est le message que véhicule en substance le réalisateur, vis-à-vis, de la jeunesse égarée. Par-delà tout, les accusations adressées aux protagonistes du film, participent de l'indignation collective et mettent en lumière le type de combat qu'ils mènent. D'où l'urgence de tourner ce film pour donner un regain d'espoir à la jeunesse congolaise. Ce scénario élaboré en cent pages comme support d'étude filmique reflète l'image d'un Congo dénudé, violenté politiquement et socialement. L'œuvre fait converger en son sein une image mortifère latente, une folie-suicide maniaque dans laquelle s'expriment les passions les plus extravagantes. Le spectateur est ainsi placé au cœur des actes insensés que posent les personnages délinquants qui, tous, versent dans l'alcool, la drogue, le vol, le sexe, le braquage, la violence aveugle, la tragédie, le sacrifice. En choisissant une approche qui se situe entre la fiction et la réalité, le jeune réalisateur nous plonge au cœur du monde adolescent, dans sa complexité et sa légèreté, tout en



motivant une véritable réflexion sur la violence, avec toute l'incompréhension et l'effroi qu'elle provoque. Ce potentiel film soulève de nombreux points à aborder, que ce soit au niveau formel avec par exemple l'utilisation du *son* (comment le réalisateur va travailler le *Son* pour figurer les enfants dans le plan-séquence avec M. Éric), du *travelling*, du *hors-champ* ou encore d'un parallélisme avec les jeux-vidéos, notamment dans la séquence finale de la tuerie en chaîne. On pourrait également s'interroger sur un thème qui parcourt tout le film : *le mal et son origine*.

Le réalisateur suggère la circulation du mal dans son œuvre en le faisant passer par des porteurs ou passeurs potentiels, sans omettre l'idée de son origine, en l'occurrence la société, le manque d'emploi. Cependant deux aspects mériteraient d'être approfondis : le travail des figures, prégnant dans l'œuvre du cinéaste (figure du jeune Clark amoureux, délinquant, gangster qui renvoie au phénomène bien connu de la société congolaise : *le Koulouna, le bébé noir*. Comme dans *Twist à Bamako*, le réalisateur utilise aussi les notions de *dédoublement* et *du sacrifice* du personnage principal car, M. Éric, dans un processus d'*altérisation* de la folie, est à la fois le jeune Clark (chef de gangs) qu'on découvre après assassinat à la fin du film. A titre de comparaison, ce personnage dans sa noirceur, nous renvoie à Arthur Fleck (Joaquin Phoenix) dans *Joker* (2019) de Todd Phillips un comique minable sombrant dans la folie. Quand le malade mental devient Joker dans un déferlement d'actes violents, il ne s'en prend qu'à ceux qui lui ont nuï. Sa folie l'isole du monde et lui fait atteindre un point de non-retour. Ses scènes de danse, trances aussi fascinantes que flippantes comme celles de M.Éric dressent un portrait très sombre qui tient plus, là aussi, du film d'auteur que d'un festival d'action à la Marvel. Le film dénonce les mauvaises pratiques régnant en milieu jeune, notamment la consommation des stupéfiants, le braquage...Il met aussi en lumière le comportement insensé des autorités des forces de l'ordre qui, profitant de la naïveté de cette jeunesse, les incitent à des actes inciviques pour couvrir leur cruauté. La force de ce film en symboles réside aussi dans son rythme, avec l'usage des faux-raccords, la présence d'un personnage ambivalent, mystérieux et énigmatique. Il présente également un récit dans un récit, un cadre dans un cadre avec des histoires qui s'emboîtent. Bien entendu que ce film est avant tout une révision des notions apprises par l'auteur, il ne reste en dernier ressort qu'une pure et simple fiction. Dans *La violence et le sacré*, Girard (R. Girard, 1972, p.18) montre que le sacrifice dans les sociétés primitives revêtait une fonction de polarisation de la violence, visant à préserver l'équilibre du corps social. L'unité sociale est préservée quand on fusille Clark et sa bande à la fin du film ou qu'on rejette sur les victimes les fautes ayant entraîné le déséquilibre au sein de la société : « *C'est la communauté entière que le sacrifice protège de sa propre violence, c'est elle qu'il détourne vers des victimes qui lui sont extérieures* »

### 3.4 La pratique du cambriolage dans les villes, une déshumanisation des jeunes dans *Bakmatore* et *Samba Traoré*

Les cinéastes Grâce Tengo (*Bakmatore*) et Idrissa Ouédraogo (*Samba Traoré*) s'attachent à nous révéler, le *quotidien* de ces jeunes adolescents et les personnages sur scène acquièrent alors une présence et une réalité physique très forte. Ils ne sont pas réduits à être les outils d'une machination ou dramatisation, ils ne sont pas que de simples véhicules servant à faire avancer les événements d'une intrigue. Au contraire, la dramatisation s'inscrit à même leur corps, à travers la gestualité, leur façon d'être. Le sens et l'émotion émergent de la simple présence à l'image de ces jeunes adolescents, et non pas de leur intégration dans une histoire qui prétendait les expliquer. Que racontent alors les corps ? Ils actualisent la période adolescente, jeunesse caractérisée par le passage d'un état à un autre et où le corps apparaît comme signe tangible du changement. Mais outre le fait qu'ils portent en eux leur propre histoire qu'ils racontent par le simple fait de s'afficher, ils n'en produisent pas moins un mystère, comme une énigme. La perspective de l'échec, la honte de rentrer le soir sans travail, de revenir auprès des siens sans espèces sonnantes et trébuchantes, la mort dans l'âme, dans le chaos complet, pousse ces jeunes désœuvrés à se marginaliser et en se mettant hors la loi, tout en adoptant un comportement déviant qui les *déshumanise*. La foule est attirée à la grande ville par des mirages et la majorité est réduite à la mendicité ou à d'autres expédients peu avouables. C'est une population qui erre de rue en rue sans réelle occupation. Ainsi l'image sécuritaire et pourvoyeuse de débouchés dans la ville se trouve invalidée, écorchée. Enfin des types psychologiques ou comportements auxquels font ces exilés de l'intérieur en milieu urbain, permettent de caractériser une *psychologie collective et individuelle régressive*. Le cas de ces jeunes délinquants est très éloquent en matière d'agressivité verbale ou physique. Leur apparence ou tenue vestimentaire dit leur refus des usages sociaux convenus et se singularise par une indifférence. La misère dans ce milieu urbain est telle qu'elle déshumanise les gens au point de les rendre méchants et agressifs. C'est la conséquence de leur non-conformisme social (langage grossier, absence de crainte et de respect, inclination à l'alcool et au sexe, planification des casses...) qu'on voit se développer, de plus en plus, dans les grandes métropoles africaines qui, conduit à des actes de vandalisme et crimes crapuleux. Cependant, dans *Kini et Adams* (1997) d'Idrissa Ouédraogo, les motivations des jeunes qui émigrent en ville sont différentes mais leur ambition personnelle s'accompagne aussi d'imprévus et d'une certaine rivalité. Au point où l'on se demande si cette amitié cultivée depuis le village pourrait survivre en ville face à des réalités qui les dépassent. La tragédie dans *Bakmatore*, est montrée comme le fait de M. Le bourreau incarnant l'autorité des forces de l'ordre formé pour l'éthique et la probité morale, qui instrumentalise les jeunes cambrioleurs, les piège et les élimine par la suite, tour à tour, lors d'un ultime « *diémar* » (braquage) dans un guet-apens ; ceci pour effacer ses traces et paraître plus blanc que neige. L'acteur du siècle désigné par ses pairs, Denzel Washington, dans un même rôle de flic véreux effaçant les traces, avait été débusqué puis « liquidé » par ses supérieurs hiérarchiques dans *Man fatal*. Le même acteur pourtant dans *Equalizer* se démarque dans le rôle d'un flic justicier. Pour (A. Douaire, 2004, p.53) cité par Yolande Helm (2014) le héros présente un nouveau visage de

la tragédie, une « *tragédie de la latence* » où le héros meurt de ses blessures dans « le champ profond du jamais refermé » (Césaire) :

« *Le héros doit donc affronter des adversaires réels et non des chimères. La tragédie ne se rend pas compte de la société dans laquelle elle a été créée, mais de l'idéal de cette société.* »

Dans *Samba Traoré* la tragédie s'exprime au travers du personnage attachant qui a cambriolé avec son copain une station-faso à Ouagadougou. Lors de la course poursuite avec les agents de l'ordre, son copain touché par une balle s'écroule tandis que Samba récupère le pactole et se cache dans son village natal. Trahit par son rival, il sera arrêté et placé en prison en laissant un bébé et une femme. Pour avoir enfreint les règles communautaires en ayant à sa possession des fonds acquis de façon frauduleuse, il sera exclu du village. Mais son père qui l'a exposé lavera cet affront par le feu en brûlant tous les biens mal-acquis ; il réintégrera la communauté villageoise au sortir de la prison après avoir purgé sa peine. Dans les deux cas, il y a dé-liaison sur le plan narratif pour rendre compte de l'incapacité des réalisateurs à expliquer le drame, la tragédie, mais aussi surtout leur refus à porter un jugement et à imposer un point de vue.

#### **4. Conclusion**

Il s'est agi donc de montrer dans cette contribution en quoi les films (*Twist à Bamako*, *Mandat*, *Samba Traoré*, *Bakmatoire*) sont grâce à leur articulation thématique (Le double dans *Twist*), didactique (*Mandat*), instructive (*Bakmatoire/Samba-Traoré*) très engagés dans la valorisation de l'espace urbain qui, se trouve désacralisé, dénaturé au point de ne plus offrir une réponse ou une couverture sociale à l'homme africain. La dimension didactique pour Sembene est le fait de montrer « la nudité » du héros Dieng au spectateur; en lui enseignant que l'illettrisme est un danger pour le citoyen. L'image étant un langage, ils montrent aussi au travers du phénomène « koulounas » comment les jeunes constitueraient leurs propres pertes à partir de leurs actes. Les images des personnages immergés dans les villes africaines disent la rage du cri et la conscience (blessée à vif) du refus, exprimées par les réalisateurs. Au demeurant, les œuvres filmiques étudiées soulèvent par ricochet la problématique du développement moral, économique et social voire la configuration du pouvoir africain (monarchie de faits) qui s'accompagne d'une faillite de l'État, responsable non seulement de la paupérisation galopante dans les villes, des conditions de vie médiocre, du taux élevé des malades, des fous errants, des chômeurs de masse, du manque des infrastructures de l'État ; de l'absence d'une armée du peuple, mais aussi d'une corruption généralisée et d'un effondrement de valeurs morales et spirituelles. Cette Afrique-là peut-elle prétendre au développement et à la création des richesses au cours du XXI<sup>ème</sup> siècle si, une frange de la population est laissée au bord de la route ? L'écriture poétique filmique donne ici un retentissement lunaire et inaugural qui s'inscrit dans le sillage d'implantation des signaux paradigmatiques, de décroissance et d'instauration systématique des valeurs humaines. Il s'est agi finalement d'une révolte dans *Twist à Bamako* de Robert Guédiguian, en partant des « blessures originelles » dont parle Antoine Yila (2011, p.1), à l'assomption des libertés confisquées, à la révolte des commerçants et l'afflux des consciences révoltantes ou révolutionnaires (jeune leader du Parti, syndicaliste). L'actualité en cours au Gabon avec le renversement ou prise du pouvoir par le Général Brice Olligui Nguema est parlante. Une lecture contextualisante du film montre que le réalisateur aborde la thématique du *désenchantement* éprouvé par le peuple malien au lendemain des indépendances. Le génie du réalisateur est celui des dialogues d'une brillante qualité et d'une vivacité sans pareille; celui d'une mise en scène sobre et ciselée, toute entière tournée vers la vie des personnages et la vitesse de leurs pensées et de leurs répliques, la subtilité de leurs émotions. La poésie lyrique des images dans ce film se révèle dans cette même dynamique de l'engagement ou de la parole volcanique qui accuse et dénonce. Le cinéaste questionne la ville de *Bamako* sur la base d'une interrogation personnelle ou d'un lyrisme personnel qui se préoccupe simultanément des causes et des réalités collectives. Il aborde par ricochet la question du *doublement* onirique des personnages et l'univers symbolique. Nous avons vu comment et par quels mécanismes s'effectue ce processus du dédoublement actorial dans le texte filmique. Cette interrogation semble suggérer deux hypothèses suivantes : dans un premier temps, cette problématique du dédoublement serait due à une pression psychologique, notamment en la perception du rêve de liberté avorté aux lendemains des indépendances dans le film; comme l'accomplissement d'un désir achevé ou inachevé, selon la conception de Freud. Autrement dit, le dédoublement participerait dans un second temps, à l'expression ou à la manifestation de la révolte ou grève des commerçants réprimée dans le sang ou ; à propos de la métamorphose des personnages voire d'une simple stratégie d'écriture filmique qu'utilise le réalisateur. Cet engendrement métaphorique et symbolique du double, à travers les mots-images ou mots-messages, comme « *Twist* », « *coiffure afro, jackets, vestes et pantalons patte d'éléphant* », « *cigarettes* », « *mémoire* », « *embrassades* », « *nuit* », « *totems* », semble résumer la sémantique de l'oeuvre filmique, à savoir cette quête de la rationalité ou de toute logique humaine, ainsi que l'appel vers l'altérité, le progrès, et ce, après avoir organisé ou opéré une rupture systémique politique. C'est ce que nous remarquons dans cette démarche de restitution historique, grâce à laquelle nous percevons, principalement le positionnement de l'auteur par rapport à l'indépendance du Mali et revisitons les icônes des résistances et de la libération des noirs. La dimension cathartique que prévoyait Artold Brecht avec la fameuse distanciation c'est à dire, instiller la réflexion sur les questions sociales fondamentales pour une prise de conscience de l'individu, y est suggérée.

Nous nous sommes intéressés donc plus particulièrement ici aux notions de *désœuvrement* et du *double* dans les récits filmiques, ainsi qu'aux logiques de *perte de repères*, *du sens*, et *processus de déshumanisation* sinon de *dégradation* dans l'échelle du capital

humain des personnages. Si l'homme contemporain n'est plus au centre des préoccupations de l'organisation de la cité, il y a donc là une problématique qui attire l'attention et, alimente l'imaginaire et la réflexion de bien des auteurs. Par ailleurs, qu'est-ce qui peut apaiser une âme tourmentée dans un espace de troubles permanents? Toute une isotopie du danger de la ville est étalée dans les films. L'oeuvre ne raconte plus mais se donne à voir. Le lien social s'effiloche pour laisser éclater au détour de nos multiples vies réelles et virtuelles des liens éphémères. Les réalisateurs africains engagés pour la cause humaine se saisissent de la « materia prima » qu'est la ville, qui au lieu de protéger marginalise socialement une catégorie de citoyens, pour disséquer au travers des images cette problématique de la dislocation et exprimer ainsi leur ressenti. Ils filment le spectacle c'est à dire, ces nouvelles formes d'urbanité qui surgissent et s'organisent dans *La rue africaine* faisant naître parfois des souffrances, frustrations, déchirements, de la colère, de la nostalgie mais aussi des joies, des rires, des fêtes, des rites. Ils montrent la ville pour exprimer aussi un désir, celui du changement a-t-on souligné, mais de voir enfin les gouvernants changer de politique administrative dans les métropoles pour le bonheur des citoyens. C'est le cas dans *Le Mandat* de Sembene Ousmane. Là où certains occidentaux pensent au confort du citoyen ou à végétaliser les murs d'immeubles de leurs villes pour offrir une réponse écologique par exemple, les oeuvres africaines font écho au monde urbain dans lequel nous vivons, où les êtres faibles et différents sont ignorés et bafoués. Le manque d'instruction, d'inculcation de la culture entrepreneuriale au détriment de l'esprit de « fonctionnariat » a favorisé l'émergence des chômeurs dans les villes africaines. Et le taux de criminalité augmente de façon exponentielle. Dès lors, comment lutter contre le désœuvrement et le cynisme ambiant dans les villes africaines ? Comment lutter contre le gangstérisme politique (*Twist à Bamako* de Robert Guédiguian), les antivaleurs (*Le Mandat* de O. Sembene), les violences collectives (Samba Traoré d'Idrissa Ouédraogo et Bakmatore de Grâce Teng) qui outragent les cités urbaines ? La question pertinente que posent les cinéastes africains dans leurs oeuvres est celle de savoir si les villes ou cités urbaines africaines post-coloniales constituent encore de communautés ouvertes à tous, sûres, résilientes et durables ? C'est d'ailleurs là, un thème de réflexion des olympiades du Cames en 2023. Est-ce que le citoyen rural nouvellement débarqué ou issu de la diaspora y trouve encore sa place dans ce micmac urbain ? L'on remarque surtout une forte prégnance de *la rue* sur la ville. *La rue* cabossée avec ses caniveaux béants, sans trottoir, truffée de nid de poules qui tue les passagers sert également de lieu de refuge à certains personnages, de consolation et de liberté. Un espace urbain de fuite, occupé et envahi contre des politiques meurtrières. Certains acteurs de la ville ont fait de la rue leur espace de déambulation et d'exhibitionnisme, en même temps leur mode de vie et de subsistance. Ce lieu des inégalités croissantes et vulnérabilité des espaces habitables où ils rançonnent les populations en les terrorisant (guerre du pauvre), et où ils trouvent de quoi survivre, est de l'avis de Albert Kimbembé (2022, p.109) *contre la ville*. Les risques et les conséquences de cet envahissement de la rue sont réels sur le devenir des citoyens lambda.

Finalement, après observation d'images, *La ville africaine* ne demeure-t-elle pas un épice de phénomènes urbains ? Phénomènes de dangerosité qui hantent des populations comme celui des *koulounas, bébés noirs ou kata-kata* (couper-couper le corps), c'est-à-dire une activité criminelle des jeunes désœuvrés qui braquent avec des machettes les citoyens de tout bord ; relayée dans les scénarii des films *Bakmatore* et *Samba Traoré* ? Ces réalisateurs réclament la place de la jeunesse dans l'évolution des sociétés. Les jeunes restent entre eux socialement : paupérisés, ghettoisés, délaissés par les politiques. Au demeurant, ils n'ont pas d'autre solution que *cet entre-soi*, peu importe leur condition. Ce qui les réunit, c'est la pauvreté. C'est à ce titre qu'ils ont pris d'assaut la rue. La République proclame haut et fort le *vivre-ensemble* mais la réalité offre un spectacle désolant en nous montrant une société désarticulée qui vit en vase clos et où le repli sur soi prime sur la solidarité. Dans ce sens, les cinéastes soulignent dans leurs oeuvres respectives la problématique de *la victimisation des jeunes* qui s'énonce à travers la métaphoricité des phénomènes cités supra que nous avons découvert. La ville africaine dicit Mongo Beti dans *Ville cruelle* n'est-elle pas, en dernier ressort, devenue une pieuvre qui séduit, attire, par ses tentacules lumineux comme un leurre, les populations rurales, pour les phagocyter par la suite ou les manger symboliquement? Pour les réalisateurs s'attaquer à ces récits urbains, c'est amener le spectateur à se demander : « qu'aurais-je fait à leur place ? » dans un contexte de ville comme boule puante ? Les auteurs des films étudiés ont semblé poursuivre au travers de l'échantillon ville, une visée unique, à savoir *la vérité sur le réel* c'est-à-dire la *situation socioculturelle* de l'homme contemporain ou comme dirait Robert Bresson (1975) : « un éclair de vérité sur le réel ». Pour lui, le cinématographe est un moyen d'aller à *la rencontre* de cet éclair, même si c'est difficilement et fugitivement saisissable puisque *la vérité du réel* que l'on ne peut connaître directement n'a ni garant, ni signifiant précis. En racontant la réalité populaire dans les villes, les réalisateurs dressent des portraits psychologiques. Les villes africaines ne se visitent plus, mais se racontent au travers des destins croisés et fracassés. L'oeuvre cinématographique se situe alors à la conjoncture de la pulsion intérieure et la pression extérieure. A l'instar d'Edipe, le héros qui incarnait l'avatar du mal est banni de la cité pour préserver son unité. Pour (E. Glissant, 1997, p.197) : « *Le héros assume la force collective et, c'est de son terrassement que naît la concorde finale, c'est à partir de son choix que point la liberté.* » *La phalène des collines* de Koulsy Lamko marque une méditation sur le statut de la mort. Et dans ces films, les personnages s'abîment dans leur quête de richesse et d'une meilleure vie et connaissent une fin tragique. Dans cette optique, l'individu n'est plus qu'un mirage de la mémoire, un souvenir circulaire qui tourne autour de la mort. Mais Paul-Valéry prévient : « l'ère du monde fini commence ». Les images des villes bien pensées des réalisateurs viennent panser ces maux de cœur qui écoèrent. Il faudrait bien que le citadin vive et que la ville remarque comme le suggère Tchicaya UTam'si (1978, p.51) dans une promesse féconde : « *Un jour il faudrait se prendre/Marcher haut les vents/Comme les feuilles des arbres/Pour un fumier, pour un feu/ (...) /Gare à la soif/gare à l'amour/Gare au temps.* »

**Références bibliographiques**

- [1] ARISTOTE (2006, texte original numérisé par J.P. Murcia) *La Poétique*, remacle.org, l2 chap.
- [2] BRENEZ, Nicole (1998) *De la Figure en général et du corps en particulier- L'invention figurative au cinéma*, Bruxelles-Paris, De Boeck Université, « Art et cinéma », p.10.
- [3] BRESSON, Robert (1975) *Notes sur le cinématographe*, Paris, Gallimard, coll. Cahiers du cinéma, 144 p.
- [4] BURGOS, Jean (1982) *Pour une poétique de l'imaginaire*, Paris, Seuil, 410 p.
- [5] COQUERY VIDROCH, Catherine (2006/5) « De la ville en Afrique noire », in *Annales, Histoire, Sciences sociales* (61<sup>e</sup> année), Cambridge University Press, p.1087-1119.
- [6] CHION, Michel (2003) *un art sonore, le cinéma, histoire, esthétique, poétique*, Paris, Cahiers du cinéma, « Essais », 200 p.
- [7] DELEUZE, Gilles (1983a) (1999b), *L'image mouvement*, Paris, Editions de minuit, p. 25.
- [8] DOUAIRE, Annie (2004) *Contrechamps tragiques. Contribution antillaise à la théorie du tragique*, coll. Lettres francophones, dirigée par Beïda Chkhi, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, p.53.
- [9] GIRARD, René (1972) *La violence et le sacré*, Paris, Grasset, p.18-215.
- [10] GLISSANT, Edouard (1997) *L'intention poétique*, Paris, Gallimard, p.197.
- [11] MAKOSSO, Claude, Giscard (2014) « Pour une refondation intégrée nécessaire, en vue de la croissance équilibrée de l'Afrique centrale » in *collectif, De l'exception négative à l'émergence*, Editions Panthéon, p.70.
- [12] MERLIN, Pierre (2001a) « La corruption dans les villes africaines », in *L'Afrique peut gagner*, Le Monde, p.335.  
i. (1991b) *Espoir pour l'Afrique noire*, Présence Africaine, Paris, p. 35.
- [13] VALERY, Paul (1961) « Poésie et Pensée abstraite », in *Œuvres*, T.1, Paris, Gallimard, p.153-156
- [14] TCHIKAYA U Tam'Si, 1978, *Feu de brousse*, Paris, P.J. Oswald, p.51.