



"TOULA OU LE GENIE DES EAUX" DE MUSTAPHA ALASSANE, UNE POETIQUE POUR LA PROSPERITE SOCIALE DES SONGHOY

Adamou SIDDO

oubandawaki2@gmail.com

Université de Zinder (UZ), République du Niger.

RESUME

Le présent article a pour objectif d'étudier certains aspects des pratiques de la tradition africaine qui, malgré leurs apparences violentes, se constituent comme des discours pour la prospérité sociale. Le travail interroge ces traditions et observe, en quel sens, ces pratiques peuvent être propices pour la promotion du bonheur collectif ? Mais en même temps, il soulève le problème de la contreperformance de ces mêmes valeurs dans l'optique d'aboutir éventuellement aujourd'hui à la refondation profonde des cultures pour promouvoir une meilleure attitude de certaines valeurs sociétales en Afrique. La principale interrogation qui préside à l'analyse de cet article, questionne le cinéma à travers, "Toula ou le génie des eaux" de Mustapha Alassane. Nous allons étudier ce film en nous appuyant sur la sémiotique du cinéma. Les résultats montrent que les traditions africaines refondées profitent encore mieux aux générations futures.

Mots clés: Mustapha Alassane; narrativité; poésie du bien-être social collectif; refondation des traditions songhoï; sémiotique du cinéma.

ABSTRACT

This paper aims to examine aspects of African traditional practices, which, despite their violent appearance, represent discourses of social prosperity. It questions these practices and notes that they can be propitious for the promotion of collective happiness. Meanwhile, it eventually envisages the re-foundation of these practices today with a view to giving them a more human face and promote a better attitude of cultures in Africa. This essential question guide the study that focuses on a movie entitled "Toula ou le génie des eaux" by Mustapha Alassane. The study draws on film semiotics. The findings show that re-founded African traditions are better beneficial to future generations.

Keywords: Mustapha Alassane; narrativity; poetic of collective well-being; re-foundation of Songhay traditions; film semiotics.

INTRODUCTION

Mustapha Alassane né en 1935 à N'Dongo, un village de l'actuelle République du Bénin, figure parmi les pionniers du 7^e Art nigérien. Initiateur du cinéma d'animation africain, il réalise également le film *Toula ou le génie des eaux*. À travers ce film, il met en branle la tradition et la modernité. Il veut démontrer dans cette production la possibilité de trouver des alternatives aux problèmes d'eau et ou à la sécheresse au Sahel. Nul ne doit être sacrifié pour rechercher le bonheur. L'être humain est sacré et en conséquence sa vie doit être protégée. Le discours de promotion du bonheur collectif ne devrait plus être alors l'alibi pour lequel des

humains peuvent être sacrifiés. La surpuissance des dieux ne peut se mesurer ainsi que par leur participation active au bonheur des hommes.

La sécheresse fait des ravages au Sahel et pour toute issue de crise, les dieux demandent du sang humain. La crucifixion de la belle Toula décidée comme l'acte suprême de la conquête du bonheur à jamais perdu du royaume prouve la surpuissance de la phallocratie. Celle-ci prime sur la matrilinearité des Songhoy, une société où pourtant beaucoup de pouvoirs de décision appartiennent jadis à la femme. Un discours mitigé fait de crainte et d'amour du sexe féminin s'affiche intégralement tout le long du film où le Songhay se débat face à une nature dangereusement inclémente. De ce fait, en quoi, Baharga Béri, roi des Baharga construit-il un discours pour la prospérité de tous par le sacrifice de Toula ? Pourquoi, la sécheresse ne peut plus être cependant l'alibi pour procéder à un sacrifice humain ? Comment peut-on refonder la tradition pour une réelle participation des femmes au processus de construction collective et réelle des sociétés africaines ? La démarche de la sémiotique du cinéma fondée essentiellement sur les théories de la quête du bonheur collectif, mobiles essentiels du discours du film *Toula ou le génie des eaux* de Mustapha Alassane sert de cadre à la rédaction de cet article. Ce dernier est structuré en trois grands points dont le premier étudie le rapport entre le littéraire et le cinématographique. Il s'agit de faire le rapprochement nécessaire afin de dégager les éléments sur lesquels, Mustapha Alassane s'est appuyé pour produire ce film. Ensuite, le travail a analysé le caractère du discours tenu par Baharga Béri, roi des Baharga pour justifier d'abord le sacrifice de la protagoniste Toula et établir ensuite le lien avec la prospérité sociale de son peuple. La troisième étape étudie les dimensions plutôt dichotomiques des traditions songhoy, communauté des Baharga relativement à leur tendance matrilinearité qui s'efface devant la phallocratie par le sacrifice de Toula à la fois, nièce du roi et unique fille pour ses parents.

1. "Toula ou le génie des eaux" ou de la double fiction : littéraire et cinématographique

"Toula ou le génie des eaux" est la résultante d'une double fiction. Du champ littéraire où il est adapté et conçu, il prend le sens d'une légende dans les récits de Boubou Hama. Ce dernier la présente comme une histoire qui retrace la condition d'une fille unique nommée Toula, sacrifiée par son oncle pour apaiser la colère des dieux. Ceux-ci se considèrent méprisés par Baharga Béri, un des tenants du pouvoir. Les dieux du panthéon des Baharga se sentent ainsi abandonnés par la négligence des clauses contractuelles signées depuis les ancêtres premiers. Ce sont ces différentes raisons qui vont imposer un sacrifice humain.

Mustapha Alassane s'inspire du même récit et attire l'attention des spectateurs vers une condition sahéenne faite de misère et de résilience. La sécheresse au Sahel a décimé le cheptel. Elle est aussi la cause de la misère des hommes. Ces derniers ne peuvent ni subvenir à leurs besoins existentiels encore moins aux loisirs puisque soumis à une nature inclémente. Les hommes et les bêtes meurent de soif faute de pluie.

Les nappes phréatiques aussi ont complètement tari. La terre, autrefois, fierté des populations, devient leur tombe où ils sont enterrés par milliers.

Par la magie de l'image, le cinéma propose alors une lecture de ce drame. Un royaume vit le drame d'une sécheresse inédite de son histoire. Tous les éléments de la nature se sont ligués contre les populations et les bêtes. La mort est au rendez-vous et ne concède rien aux membres de la société. Inquiet du sort réservé à son peuple, Baharga Béri, roi des Baharga, se réfère à son plus grand devin. Celui-ci est catégorique : "le sort des populations ne peut être sauvé que par le sacrifice d'un être humain, qui doit être très proche du roi". (Mustapha Alassane, 1974, 2: 15:43). Il est appelé pour cela à sacrifier sa fille ou à la limite sa nièce, Toula, qui est une fille unique. Cette situation accentue alors le poids du drame. Baharga Béri va tenter de résister à la décision. Son intentionnalité discursive oriente plutôt le choix vers sa propre fille. Mais le devin est catégorique : "le roi doit offrir la personne qui lui est la plus chère. Seul le sang d'une telle personne peut apaiser la colère des dieux abandonnés depuis fort longtemps par le roi". (Mustapha Alassane, 1974, 2: 18:31).

1.1. La légende de Toula, un autre destin du Sahel

Adapté des *Contes et légendes*, le Tome 1 d'une série de contes de Boubou Hama publiée en 1973 aux Éditions Présence Africaine, le film s'ouvre sur une discussion en ville entre un jeune homme, agent de l'aviation civile et un vieil homme de la terrible sécheresse qui sévit dans le pays. Le jeune explique les possibilités offertes par la science moderne pour produire la pluie en quantité dans le temps et l'espace. Il insiste en ce sens sur les principes de la technicité du monde moderne sans faire intervenir d'autres forces de la nature.

Mais, cette idéologie aussi pragmatique du jeune ne semble pas convaincre le vieillard. Pour ce dernier, l'homme ne pourrait aucunement se vanter de narguer les esprits encore moins oser les défier et ou vouloir se mettre aux diapasons des dieux. Il considère d'ailleurs l'eau comme un bien sacré dont la disponibilité ou non relève de la seule puissance de la providence. Il affirme : « *Personne en dehors de ces dieux ne doit donc supposer détenir sa disposition et sa possession sur terre* ». (Mustapha Alassane, 1974, 2: 21:51).

L'analyse du film *"Toula ou le génie des eaux"* fait apparaître plusieurs propositions narratives. Le film commence par le récit de l'ancien qui raconte la légende de Toula : « dans un village, la pluie ne tombait plus depuis plusieurs saisons/.

Le devin, consulté, expliqua que le serpent/, dieu de la mare, était en colère:/ il lui fallait un sacrifice / ». (Mustapha Alassane, 1974, 2: 23:15).

Après de nombreuses hésitations, le roi décide de lui offrir sa nièce Toula/. Mais un jeune homme du village amoureux de la jeune fille, entreprend un voyage pour éviter sa mort afin d'aller à la recherche de l'eau/. Il part et après un long voyage trouve enfin une source/, mais lorsqu'il revient, la jeune fille avait déjà été sacrifiée/ ! Une grande fête populaire a été organisée où tout le royaume était convié. Cette fête a lieu au bord de la marre de Yalambouli/. Toutes les jeunes filles s'étaient apprêtées pour la cérémonie.

Comme toutes ses autres amies, Toula s'était parée avec ses plus beaux atours/. Il y eut des danses populaires où toutes les musiques du terroir s'étaient invitées/. Au paroxysme des extases liées à la danse, tout le monde s'était retiré et avait laissé Toula seule au milieu de la piste/. Le génie de l'eau profita de cette occasion propice pour la happer au passage. Ce sacrifice est suivi aussitôt par l'arrivée d'une pluie abondante/. Finalement, le royaume retrouve le bonheur perdu et les populations ont repris leur quotidien/. Dès lors le bonheur des populations s'effectue par la vivification du culte du serpent de la mare de Yalambouli.

1.2. La prospérité du Sahel par la vivification du culte du dieu Serpent

Le Sahel subit des intempéries de toutes sortes. De l'insuffisance des pluies aux disettes, la vie n'a presque jamais été clémente en cette zone. Les caprices du climat font subir toute forme d'aléas. Les famines sont permanentes en ce sens et les hommes sont des victimes désignées. Le royaume des Baharga représente un espace où le mieux-être est dangereusement menacé.

Ayant initié toutes les formes de résilience, Baharga Béri, le roi, ne parvient toujours pas à trouver les réponses aux interrogations incessantes des populations. Ces dernières ont tous fini par quitter la terre des Baharga pour des horizons plus cléments. Le roi consulte le devin pour s'enquérir de la situation. Celui-ci ordonne de la part des dieux un sacrifice qui doit être fait sur la personne la plus chère au roi. La jeune fille choisie pour la circonstance est offerte en guise de compensation au dieu serpent, tutélaire de la mare de Yalambouli.

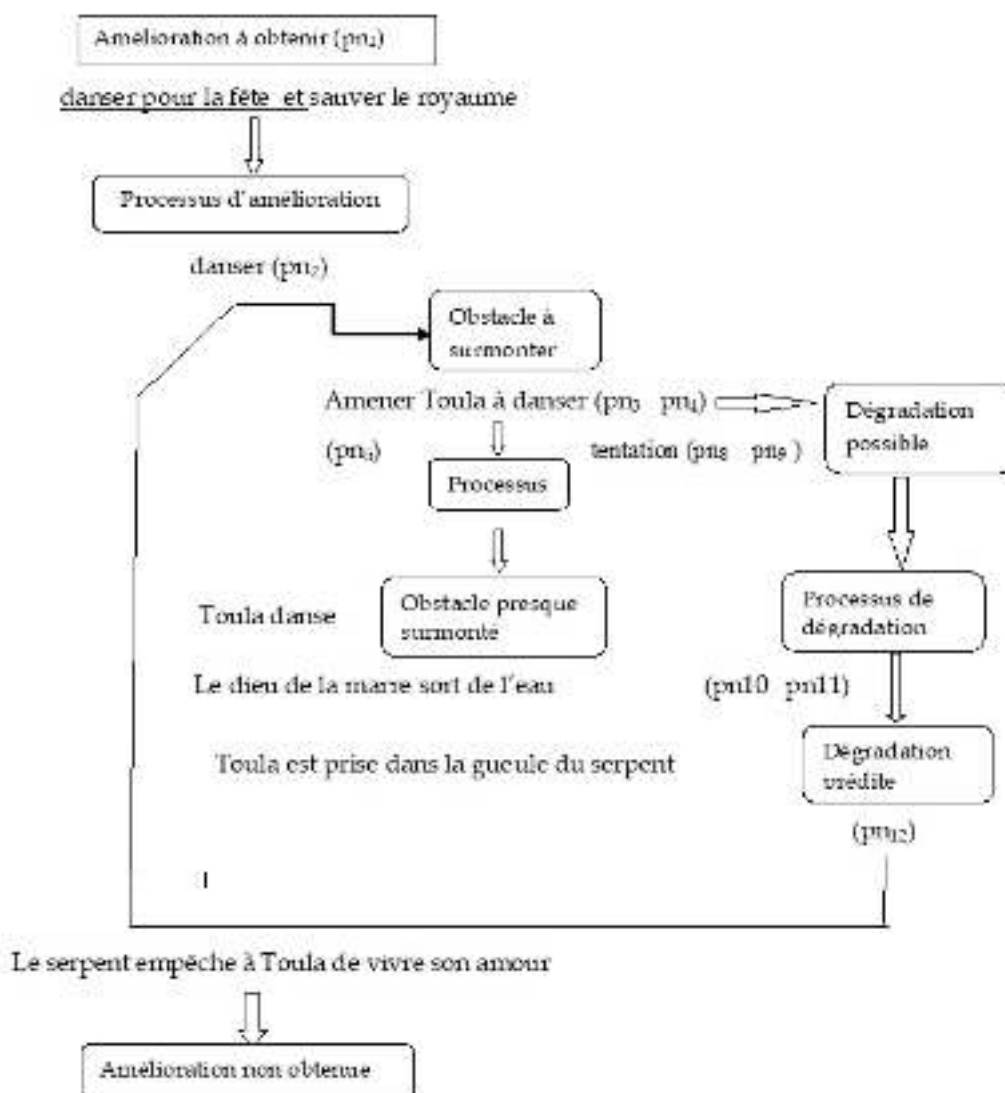
Les dieux exigent la vivification du culte du dieu-serpent. Les esprits veulent se venger de la négligence observée à leur égard depuis l'arrivée de Baharga au trône. Aucune concession n'est faite aux humains. Le dieu-serpent de la mare est révolté par l'attitude peu orthodoxe du nouveau roi relativement au contrat social qui était jadis bien honoré par les ancêtres premiers depuis les temps immémoriaux. La

narration du film, *"Toula ou le génie des eaux"* de Mustapha Alassane présente une structure qui peut être divisée en plusieurs propositions narratives. Pour étudier ce film, nous élaborons d'abord son schéma narratif que nous avons volontiers divisé en treize (13) sous autres programmes et cela en fonction des différentes propositions narratives dégagées ci-haut.

1.3. "Cinématité" et littérature au service du Royaume des Baharga

Cette partie étudie les éléments qui caractérisent le cinéma et les traces de la littérature dans ce film. Il s'agit d'analyser par la sémiotique du cinéma, les aspects distinctifs du cinéma exploités par l'auteur à travers le film et son intertextualité littéraire. Cette démarche permet d'étudier les caractéristiques filmiques et d'analyser selon un schéma plutôt adapté à la réalisation du discours.

Les propositions narratives de Toula



Nous adoptons ce schéma des propositions narratives de Jean Michel Adam (1994, p.74). L'auteur indique ici les paramètres à travers lesquels, il est possible d'étudier les séquences narratives d'un film en les présentant comme éléments d'un récit. La démarche de Jean Michel Adam est d'autant plus intéressante qu'elle permet d'appliquer ce même schéma au film, objet de notre étude. En effet, ce schéma, nous permet d'entrevoir treize (13) propositions narratives au film. Nous pourrions donc dire :

- pn₁ : situation de manque : sécheresse, famine, misère dans le royaume : la pluie ne tombait plus depuis plusieurs saisons ;
- pn₂ : consultation du devin et décisions à prendre : dieu de la mare, était en colère
- pn₃ : il lui fallait un sacrifice.
- Pn₄ : Mais un jeune homme du village amoureux de la jeune fille, entreprit pour éviter sa mort d'aller à la recherche de l'eau.
- Pn₅ : Il partit et après un long voyage trouva enfin une source.
- Pn₆ : mais lorsqu'il revint, la jeune fille avait déjà été sacrifiée !
- Pn₇ : Une grande fête populaire fut organisée où tout le royaume était convié. Cette fête a lieu au bord de la marre de Yalambouli, demeure du dieu tutélaire. Toutes les jeunes filles s'étaient apprêtées pour la cérémonie.
- Pn₈ : Toula comme toutes ses amies, s'était parée de leurs plus beaux atours.
- Pn₉ : Il y eut des danses populaires où toutes les musiques du terroir s'étaient invitées.)
- Pn₁₀ : Au paroxysme des extases liées à la danse, tout le monde s'était retiré et avait laissé Toula seule au milieu de la piste.
- Pn₁₁ : Le génie de l'eau profita de cette occasion propice pour la happer au passage.
- Pn₁₂ : Ce sacrifice est aussitôt suivi par l'arrivée d'une pluie abondante.
- Pn₁₃ : Finalement, le royaume retrouve le bonheur perdu et les populations ont repris leur quotidien.

Ces propositions narratives permettent d'établir le rapport qui existe entre les différents protagonistes du film. De Baharga Béri au devin en passant par Toula et Ardo, son fiancé, les conditions climatiques ont imposé des relations humaines faites de rebondissements divers.

2. Toula ou le génie des eaux, un discours pour la prospérité sociale

Le discours tenu dans le film prouve la disponibilité du Roi Baharga Béri à trouver des réponses immédiates aux crises incessantes qui secouent son royaume. Pour lui, le bonheur de son peuple passe avant toute autre chose. C'est pourquoi, il se démène en tous les sens pour créer des conditions de vie favorables. Il se fie à tous les dieux afin de parvenir à la félicité de ses sujets. Le pouvoir politique se dote d'un rôle

salvateur. Il s'adjuge d'une intentionnalité discursive du bonheur. En effet, l'intentionnalité se définit selon Tines Georges et All. (1975, p. 351), comme :

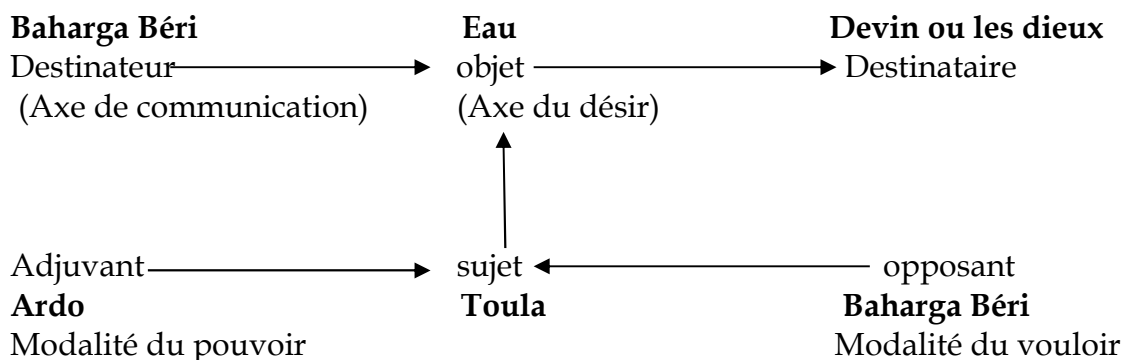
Un principe adopté à la suite de Husserl par le concept phénoménologique et selon laquelle la conscience n'est jamais isolable comme telle mais est toujours visée de quelque chose d'autre qu'elle-même. [...]. L'intentionnalité implique dès lors que tout phénomène soit autonome quant à son être, etc., quant à son essence, corrélatif des projets de l'égo.

Le roi Baharga développe une analyse en pesant les différents avantages liés à son titre, le bonheur de son royaume. Il consulte le devin qui, à son tour, organise une cérémonie de possession. L'esprit incarné du serpent de la mare de Yalambouli à travers le devin déclare : « *Le dieu de la marre de Yalambouli est en colère. Vous l'avez abandonné pendant la période de grâce et d'abondance. Il lui faut du sang humain. Un sacrifice est nécessaire.* » (Mustapha Alassane, 1974, 2: 06 :43).

La prochaine étape annonce l'intentionnalité discursive du bonheur si vivement souhaité par le peuple et surtout du roi pour ses sujets. L'intentionnalité se manifeste par la disponibilité et l'ouverture d'esprit du roi à remédier à la crise.

2.1. Pouvoir et intentionnalité discursive du bonheur chez les Baharga

Les Baharga sont des peuples sédentaires dont l'attachement à la terre n'est plus à démontrer. Pourtant, les conditions climatiques intenable les poussent à abandonner leurs espaces de vie hérités des ancêtres. Ils s'organisent en groupe et voyagent vers des univers plus cléments. Dans ces conditions et en nous appuyant sur le modèle actanciel de Greimas, nous pouvons élaborer le schéma actanciel du film. Pour Greimas, ce schéma se divise d'ailleurs en six termes.



La narration du film dégage :

- un Sujet correspondant à Toula, l'héroïne ;
- l'Objet : dans le film, il correspond à l'eau ou le bonheur du royaume.

- le Destinateur (celui qui fixe la mission, la tâche ou l'action à accomplir) : c'est le roi Baharga Béri (incarné par Sotigui Kouyaté) qui exécute le sacrifice ultime afin de conjurer la catastrophe ou le mal dont entre autres : la sécheresse, la famine et la misère de son peuple.
- le Destinataire (celui qui en recueillera le fruit) : le devin qui a demandé le sacrifice humain et qui aura une assise sociale certaine une fois le sacrifice fait et accepté.
- l'Opposant (qui vient entraver l'action du sujet) : c'est à la fois le roi Baharga Béri et le devin ayant conduit au sacrifice ultime de Toula.
- l'Adjuvant (qui, au contraire, lui vient en aide au héros) : c'est Ardo, qui est le fiancé de Toula. Il est en effet, parti à la recherche de l'eau afin de sauver sa bien-aimée. Mais, il n'a pas pu hélas puisqu'à son retour, il va trouver que sa Toula a été sacrifiée. Un même personnage peut être simultanément ou alternativement Destinateur et Destinataire, Objet et Destinateur. Nous adoptons le présent schéma à partir de la présentation faite par Jacques Aumont (1999, p. 93).

2.2. Baharga Béri entre logique idéologique et discursivisation pour la prospérité des Songhoy

La stabilité sociopolitique des Baharga relève avant tout de la responsabilité du roi. Il est, en tant que chef suprême, le principal garant de l'ordre. En Afrique, toute situation sociale de bonheur comme de malheur reste toujours rattaché à la conduite du chef. C'est en effet « sa tête », c'est-à-dire, son étoile, qui est à la base de la prospérité comme du malheur de tous.

La narration du film montre donc une Toula démunie face à une tradition plus forte. Ignorant le danger, elle ne tente presque rien pour conjurer le mal. Au contraire, Toula participe à la fête avec dévouement. L'héroïne affiche dans ce film une impression d'autodestruction qui renseigne sur sa psychologie. Tout en étant consciente de son statut de membre à part entière de sa société, elle oublie toutes les précautions utiles afin de se sauver et éviter la rencontre avec l'esprit de la mare de Yalambouli, dieu tutélaire de sa communauté. Elle danse frénétiquement et est enivrée par le flot du rythme endiablé. Elle se conduit vers son supplice comme une somnambule. La forte ambiance de la fête la retient entièrement prisonnière de la source qui la maintient seule au milieu de toute la foule. L'absurdité du drame réside dans sa soumission à ses pulsions car elle reste comme téléguidée par une force invisible.

3. "Toula, le génie des eaux" ou de l'expression de la phallocratie

La narration du film présente l'héroïne Toula totalement démunie face à son destin car elle semble dépassée par les événements. Elle évolue donc dans un monde burlesque à l'image du mythe de Sisyphe d'Albert Camus pour qui : « [...], *l'absurde naît précisément de cette confrontation tragique : l'homme qui veut comprendre face à l'univers incompréhensible. On peut reconnaître ici la patte du Destin antique* ». Cocula Bernard et All., (1978, p. 160). La passivité du personnage lui donne une tendance suicidaire. Ceci est certes condamnable, mais, son inactivisme explique tout le poids de la tradition et la superpuissance du destin qui l'écrase. Toula est donc mue par un esprit défaitiste à l'image de Meursault d'Albert Camus. Pour Bernard Cocula et All., (1978, p. 160) :

Toutefois, Meursault continue à nous émouvoir pour le témoignage qu'il donne des forces extérieures et intérieures qui nous écrasent, pour la grande pitié que l'homme réclame, l'homme anti-héros, tel qu'il apparaît dans le « nouveau roman ». Et son amour de l'instant, le désir qu'il a de faire corps avec la nature, la détresse qui le prend lorsqu'il se rend compte qu'il a « détruit l'équilibre du jour » en font un homme fraternel, celui qui, en fait, a su être heureux sur cette plage : il y a aimé le contact de la mer, la fascination du soleil, l'amitié et même ce qui commençait à ressembler à de l'amour. "Le à quoi bon qui gouverne toutes les lâchetés et tous les reniements".

La situation initiale du récit montre alors une vacuité de Toula qui crée autour d'elle un vide émotionnel et sensationnel. Selon Joël Malrieu (1992, p.53) :

Les personnages sans relief, ordinaires, n'ont pas d'accès de plein droit aux expériences situées hors des sentiers battus ; on n'y est pas préparé, on est désappointé, choqué même... c'est pourtant cela même qui, au départ, définit le personnage fantastique : c'est un homme comme tout le monde ; il est bien loin a priori d'avoir l'étoffe d'un héros. Il est singulièrement vide.

Toula correspond à cette description car le destin de tout un peuple soumis à la sécheresse repose sur ses épaules. Pour cela, sa vie allait justement être donnée au dieu de la mare de Yalambouli pour sauver les autres. De ce fait, elle est la seule à pouvoir affronter ce destin fatidique. Le malheur lié au sacrifice est donc inévitable. Le pouvoir du masculin s'exprime par cette vacuité du personnage. D'ailleurs, le génie demande à sacrifier une fille en lieu et place d'un garçon.

3.1. "Toula ou le génie de l'eau", de la passivité de l'héroïne aux techniques narratives

La narration occulte la figure des parents de l'héroïne incarnée essentiellement par le roi. Celui-ci n'est d'ailleurs pas son père biologique mais son oncle. Ayant pouvoir de vie et de mort selon la théorie culturelle en vigueur du système matrilineaire, il décide de la sacrifier au serpent-dieu de la marre sacrée. Toula manque de protection sociale. Elle incarne, en ce sens, le statut du héros fantastique. Ce héros est pour Joël Malrieu, (1992, p.55), un personnage qui est « *en particulier, seul : solitude sociale,*

affective et intellectuelle qu'il revendique le plus souvent avec force. Déjà souvent orphelin, le personnage est fréquemment un farouche misanthrope. »

Toula est représentée comme un personnage passif. Dans le film, elle apparaît inactive et se laisse entraîner par les événements. Le personnage manque à la réalisation de son propre destin à cause des lois sociales puissantes même si la bienséance sociale voudrait au moins la voir résister et aussi du fait que la société songhay consacre le pouvoir de succession même à la femme. Elle devrait donc mener une lutte vers la libération de cette domination.

Cependant, la narration ironise même en mettant en gros plan, une Toula, seule au milieu de la piste de danse, lors de la fête. Une image perplexe la présente au spectateur en un personnage borné ou dopé et mû par une force extraordinaire. Elle aurait pu être sauvée par une situation *in extremis*. Mais, elle semble porter seule son crucifix comme si elle est la cause principale de la tragédie subie par tout le royaume. Dans "*Toula ou le génie des eaux*", le narrateur tient le spectateur en haleine, d'où il le captive en lui imposant la fiction de ce monde fait de misère indescriptible liée à la sécheresse. À ce propos, Betton Gérard (1983, p.102) proclame :

Le cinéma permet à chaque spectateur de se raconter, de se voir vivre, de se juger. Il nous révèle de nombreux désirs insoupçonnés (" il y a beaucoup de choses que nous pourrions désirer dont nous n'avons pas d'idées"). Comme le souligne le Président Ronald Reagan : "c'est le cinéma qui nous révèle à tous, non seulement comment nous nous exprimons et à qui nous ressemblons mais, important encore, ce que nous ressentons".

Le narratif se distingue à cet effet, nettement du cinématographique. Contrairement à de nombreux types de récits : narration, dialogue, etc., au cinéma, il n'existe pas un narrateur, ex-nihilo. Son absence offre au spectateur une liberté d'analyse pour une meilleure compréhension de l'œuvre. Sans toucher à la maîtrise du déroulement d'un film, le spectateur comprend aisément le sens du film. Ce déroulement s'effectue dans une co-énonciation qui est une énonciation en situation. De la même façon que la présence de l'auteur n'est pas nécessaire pour comprendre l'histoire racontée dans un roman, les images au cinéma permettent de comprendre le film sans la présence du réalisateur. Pour Dominique Maingueneau (1990, p.27) :

L'absence de l'énonciateur du texte littéraire ne doit pas être conçue comme un phénomène empirique : si nous devons lire le Rouge et le noir de Stendhal, ce n'est pas parce que Stendhal ne peut nous le raconter en personne. Aucune voix, aucune présence réelle n'est nécessaire à un texte, qui crucialement, est un objet de lecture.

La présente situation plonge le spectateur dans un univers fait de morts et de grande détresse. Elle sert également à lui démontrer principalement la puissance du sexe dit "fort". En prétextant agir au nom de la tradition, les Baharga font entrave à cette même tradition. Ils la violent dans ses principes les plus élémentaires. Il s'agit entre autres en milieu songhay de la matrilinearité.

3.2. *La phallocratie et le triomphe de la misogynie*

Pour atteindre le statut d'énonciation, une situation narrative doit répondre à certaines conditions. Le cinéma utilise le langage comme moyen de communication. Les films se prêtent donc à des techniques narratives similaires comme l'indique Jacques Aumont et All., (1999, p. 126) :

Le fait de la langue est multiple par définition : il existe un grand nombre de langues différentes. Si les films peuvent varier considérablement d'un pays à l'autre en fonction des différences socio-culturelles de représentation, il n'existe toutefois pas de langage cinématographique propre à une communauté culturelle. [...].

L'énonciation au cinéma emploie deux éléments : le geste et la communication verbale. Elle emprunte donc les mêmes canaux de la communication ordinaire. En ce sens, l'énonciation filmique réalise les actes suivants : locutoire, illocutoire et perlocutoire. D'ailleurs pour Aumont Jacques et all., (1999, p.7) :

Proférer un énoncé, c'est à la fois :-réaliser un acte locutoire, produire une suite de sens dotée d'un sens dans une langue ; -réaliser un acte illocutoire, produire un énoncé auquel est attaché conventionnellement, à travers le dire même, une certaine "force" ; -réaliser une action perlocutoire, c'est-à-dire provoquer des effets dans la situation au moyen de la parole (par exemple on peut poser une question (acte illocutoire) pour interrompre quelqu'un, pour l'embarrasser, pour montrer qu'on est là, etc.

Le plus souvent le film nigérien à l'image de *Toula ou le génie des eaux* ou africain en général a tendance à se construire sur la base du schéma-type des contes africains. Beaucoup de films commencent presque chaque fois par une situation de manque. Ceci impose la quête d'un objet par le héros. Le film est un récit qui exige une double fonction sensitive : regarder et écouter. Ce sont d'ailleurs des éléments pour une interprétation objective de l'image filmique par le spectateur. La quête aboutit à une récompense appelée épreuve glorifiante qui amène le héros à réaliser un parcours atypique. Il entre dans des cycles labyrinthiques où il lui est demandé de réaliser des tâches d'une certaine envergure. Il est appelé à surmonter différents défis rencontrés dans les dédales de sa quête. Amadou Hampaté Ba cité par Chergui Halim in Hennebel Guy et All., (1978, p.104) dit :

La méthode narrative africaine pour un conte est ainsi construite : c'est le matin, un guerrier sort de sa maison. Puis, c'est midi, il va à la rivière. À ce moment, le conte ne parle plus de ce guerrier mais se met à évoquer la chimie de l'eau, puis passe à l'étude des caïmans qui vivent dans ladite rivière. Au coucher du soleil, le guerrier arrive dans un désert et le conte aborde alors des questions de botanique. Le voici maintenant, ce guerrier, sur une falaise et le conte traite de géologie.

Le film *Toula* évoque le même scénario en faisant des allers-retours incessants entre le personnage de Toula et celui du roi. Chacun est confronté à un imbroglio politico juridique aux équations difficiles à résoudre. Le pouvoir de l'homme s'exprime sur la femme au mépris des principes sociaux qui fondent toutes les règles de bienséance au Songhoï. Mustapha Alassane tout en évoquant la dimension tragique du sacrifice de la jeune Toula, éprouve également à travers ce film un profond désir de

refondation des traditions. Toute chose étant appelée à ne jamais rester statique, la tradition est invitée par le réalisateur à suivre l'évolution du monde. Mustapha pose en ce sens, les jalons du renouveau en Afrique par les Arts et en particulier par le cinéma.

3.3. Mustapha Alassane ou de la refondation des traditions en Afrique

Le cinéma nigérien fait revivre les réalités nationales en particulier le langage oral. La littérature orale est une composante des sociétés locales. Les récits véhiculés par les films mettent en exergue des structures fortement hiérarchisées. Cela explique le triomphe du roi par le pouvoir sur la vie de Toula. Une prédominance du pouvoir patriarcal s'affirme également par le sacrifice. La narration du film montre une Toula, nièce du roi vivant dans une société avec naturellement ses lois et principes de vie. L'obéissance à ces lois sacro-saintes établies depuis plusieurs générations est formelle pour tous. Le récit reproduit dans le film ces règles presque immuables établies par la société songhoy tout en participant à (dé)valoriser les aspects de la réalité sociale. Le récit filmique de Toula montre surtout une obéissance aveugle aux lois traditionnelles. Jean Michel Adam (1994, p.275) indique sur le récit :

Faire faire en faisant oublier et en instituant du réel, en hiérarchisant les pratiques sociales, par valorisation des uns et dévalorisation des autres, telle est la fonction pragmatique du récit. En transmettant les règles pragmatiques constitutives des liens sociaux, le récit définit ce qui peut être légitimement dit et fait dans un groupe : en retour, étant aussi une partie de la culture de ce groupe, il s'en trouve légitimé.

Le thème traité dans le film répond par ailleurs à la philosophie de la tradition véhiculée par plusieurs sociétés nigériennes. Il s'agit par diverses de parvenir à reconstruire, quand il est menacé, le bonheur collectif. C'est pourquoi, le sacrifice de Toula trouve sa légitimation dans l'ordre social de la communauté d'origine. Le sacré a une grande place dans les cultures traditionnelles. Dans de nombreuses sociétés, les questions spirituelles sont avant tout du domaine des initiés. Chaque chose possède un symbole. Le profane trouve donc difficilement de place dans de telles communautés. Le chef des sorko-pêcheurs s'exprime ainsi en face des jeunes personnages, Bagouma et Tiégouma qui sont deux jeunes bohémiens en quête perpétuelle du savoir. Boubou Hama (1973, p. 132) précise :

Ne vous fiez pas au monde matériel qui étale devant vos yeux concrets sa poésie, l'eau qui cascade entre les rochers, la nuit, le soir blafard, les rives floues du Niger. Cela, les enfants, c'est le monde matériel qui agrmente nos yeux ou subjugue nos sens de sa brise, de son vent violent ou doux, de ses orages, de ses tornades, de son froid, de la chaleur de son soleil ardent, de ses intempéries contre lesquelles, il faut se protéger. Écoutez la nuit, les enfants. Elle respire de son air volatile, de la respiration de la terre, des pierres, de celle de l'eau, enfin du souffle vivant de l'univers qui nous porte. Il y a un reflet du monde qu'habitent les esprits et qu'on ne voit que de l'œil de l'esprit. Il y a la réalité concrète, l'autre aspect des êtres et des choses qui existe et dont il faut savoir prendre le sens favorable à l'homme.

Les sources d'eau sont des lieux de sanctification et à titre illustratif, la marre de Yalambouli où Toula a été offerte au dieu des eaux. L'énonciation du film montre d'abord un roi anxieux et impuissant face à la catastrophe qui sévit dans le royaume. Sans grandes solutions, il se retourne vers le devin qui reproche au roi son abandon des pratiques ancestrales. Il lui rappelle les sacrifices dus au dieu en tant que pratiques ancestrales préétablies depuis les temps immémoriaux mais peu ou pas du tout perpétuées. Ces raisons expliquent la dislocation et la misère du royaume. De peur de voir la prédiction se réaliser, le roi obtempère et sacrifie sans aucun procès sa nièce. C'est pourquoi, Georges Balandier (1997, pp. 10-12) affirme :

Les cultures de la tradition entretiennent un commerce essentiel et vital avec l'immémorial : la parole profonde, les symboles, les pratiques rituelles et les croyances associées y concourent. La parole, le signe, le rite, le sacrifice s'inscrivent partout et toujours dans le champ du sacré et de la religion ; ils en sont consubstantiels. Elle est absolument exempte de toute dépendance, et le temps des hommes lui reste totalement étranger. Sa permanence essentielle l'allie à un avant éternel.

La puissance de la tradition dans les sociétés a fait triompher le pouvoir du roi sur Toula ou les décisions de Ardo, son petit ami, qui s'est pourtant battu avec l'énergie du désespoir pour trouver un cours d'eau. Au départ, il s'est mis à creuser un puits, qui a vite tari. Ensuite, il entreprend un long périple où il repère une source permanente. Après cette fabuleuse et impromptue découverte, il décide de retourner informer les populations du royaume de l'opportunité de profiter de la source. Mais hélas, il ne sauve pas sa dulcinée. À son retour, il découvre avec ahurissement le sacrifice de sa bien-aimée offerte au génie de l'eau. Ici, il se présente un déficit de communication entre lui et la mentalité collective plutôt sédentarisée.

Le récit du film relate une double contingence aux prises avec une dynamique sociale forte. En effet, le drame social qui frappe le royaume est une émanation des conditions climatiques dégradables du Sahel. Historiquement, ce film a été tourné en 1974, à la suite d'une année de très grande sécheresse au Niger ayant provoqué d'énormes pertes pour le cheptel. Les conditions difficiles des zones rurales ont poussé les ruraux vers les grands centres urbains et les autres pays voisins pour surmonter la catastrophe.

Plusieurs villages ont disparu pour de nouveaux quartiers en milieux urbains dont par exemple, le quartier Bandabari de Niamey, qui désigne littéralement en Zarma-songhoy « *dos tourné* ». Cette traduction prouve la façon par laquelle les personnes se préoccupent plus de sauver leur propre vie que de s'occuper des autres. La faim vient donc interrompre les relations séculaires faites de solidarités, de partages, de don de soi, etc. Toutes ces valeurs perdent ainsi leur essence pendant une période devenue invivables pour les populations de cette période.

La sécheresse qui est pour l'esprit rationnel, un phénomène naturel causé en partie par les hommes par la déforestation, la pollution ou par d'autres actes néfastes, Par

contre d'autres trouvent en ce film, une justification plutôt métaphysique. C'est d'ailleurs, le débat qui oppose un jeune homme et un vieux et qui ouvre la narration du film. Le discours narratif participe à cette entreprise antithétique de confrontation des savoirs africains et occidentaux. L'un est incarné par le vieil homme qui campe sur sa position.

Et l'autre par le jeune qui voit des opportunités pour provoquer la pluie en bombardant les nuages et en jouant sur la météorologie. Bruckner redéfinit cette conception en plaçant l'homme au cœur de sa préoccupation. En ce sens, Mustapha Alassane à travers le personnage du jeune se positionne comme Pascal Bruckner (2000, p.45) qui indique :

Partout éclate la conviction qu'il est raisonnable de souhaiter l'instauration du bien-être sur terre. Merveilleuse confiance dans la perfectibilité de l'homme, dans sa capacité à s'affranchir de l'éternel ressassement du malheur, dans sa volonté de créer du neuf, c'est-à-dire du mieux. Confiance dans les pouvoirs croisés de la science, de l'instruction et du commerce de faire advenir l'âge d'or du genre humain.

En utilisant les images et le dialogue intergénérationnel, Mustapha anticipe sur les événements et les risques futurs que les transmutations socioéconomiques et politiques peuvent provoquer sur le visage du continent. Le film fonctionne ici comme un conte, qui est un espace englobant les différents aspects du quotidien car il est une représentation de la réalité ambiante. L'imaginaire du conte se construit sur le modèle-type de la vraie vie. En effet, le conteur est à la fois : un griot, un mathématicien, un savant, un comédien, etc. À ce propos Inoussa Ousseïni cité par Halima Chergui in Hennebel Guy et All., (1978, p.104.) fait un parallélisme entre la narration des films et celle des contes africains en disant en substance :

La structure des contes consiste à embrasser un phénomène mais d'une façon hétéroclite. Evidemment l'esprit cartésien ne comprend rien à semblable démarche. Je ne sais pas si le cinéma africain doit s'attacher à retrouver ce type de narration mais ce dont je suis persuadé, c'est que la linéarité des films africains d'aujourd'hui est le fruit d'une influence littéraire européenne. Le didactisme aussi. Il faudrait parvenir à un cinéma africain qui soit capable de restituer le véritable rythme de la vie africaine, celui de nos marchés par exemple.

L'intentionnalité discursive tournée vers la démarche didactique des films demande parfois une dynamique intellectuelle afin d'être réellement dans la « peau » des personnages. Le plus souvent, les flash-back deviennent des éléments d'analyse pour les récits filmiques qui ne sont d'ailleurs jamais compris ou mémorisés de façon linéaire. Il faut suivre les événements dans leur logique. La signification au cinéma pose de ce fait, un problème de compréhension. Pour Justin Toro Ouoro, (2008, p.171.) la question de la narrativité concerne aussi le cadre spatial :

Dans ce sens, le cinéma d'Afrique noire francophone est à plusieurs égards révélateurs du rôle narratif de l'espace. L'ancrage spatial des productions cinématographiques africaines constitue l'un des premiers lieux majeurs de la manifestation des marques distinctives de ce mode d'expression en Afrique noire. De la réappropriation de l'espace

à sa construction filmique, le cinéma négro-africain investit l'espace d'un contenu idéologique qui structure l'ensemble du discours filmique

Au cinéma, il n'y a pas de relation directe entre les interlocuteurs, c'est-à-dire entre protagonistes du film et les spectateurs comme dans la communication verbale. L'échange est donc passif et installe le spectateur dans une scène. Ceci n'est pas le cas de la communication orale qui autorise une permutation directe des rôles entre l'émetteur et le destinataire. À cet effet, Jacques Aumont et All., (1999, p.126) :

La langue permet à tout instant la permutation des pôles du locuteur et de l'interlocuteur. Le cinéma ne le permet pas, on ne peut directement dialoguer avec un film si ce n'est très métaphorique. Pour lui « répondre », il faut produire une autre unité de discours et cette production sera toujours postérieure à la manifestation du premier message. En cela, le cinéma se différencie radicalement de la communication verbale, ce qui n'est pas sans conséquence sur certains de ses usages sociaux qui nécessitent un échange communicatif immédiat (par exemple la propagande, l'enseignement, etc.

La création cinématographique nigérienne prête à une narration qui vit à travers les films et les différents spécialistes du domaine. Mais, la narration est assez particulière car elle est l'émanation d'une société multiculturelle. La narrativité dans les films nigériens a donc naturellement sa particularité. Une étude de l'iconicité du film *Toula* relève des indices sémiotiques de l'École de C. S. Peirce (1938) qui distingue en effet, trois types de signes : les indices, les icônes, et les symboles. Pour lui, « *Les signes indiciels sont des traces sensibles d'un phénomène, une expression directe de la chose manifestée. L'indice est lié (prélevé) sur la chose elle-même (la fumée pour le feu)* ». (<http://www.surlimage.info/écrits/sémiologie>, téléchargé le 13/07/2019 à 22 heures 38 minutes).

Dans le film, *Toula*, ces signes correspondent à la sécheresse, la souffrance, les esprits, ou les dieux du panthéon, etc. Ces fléaux sociaux d'un nouveau genre, jadis méconnus par l'agriculture nigérienne font leur apparition avec leur lot de désolation et de mort. Tout ceci constitue une alerte générale pour le cinéaste Mustapha Alassane qui utilise par le septième art, les symboles du signifiant-image afin de sensibiliser le Nigérien face au péril réel qui le menace.

Le film de Mustapha Alassane exploite ces signes afin de former une certaine complicité avec le temps en évitant la censure et le courroux des détenteurs du pouvoir en particulier le roi et sa cour. En ayant le pouvoir politique, Baharga Béri à travers la tradition, a les capacités de décision parfois douloureuses. Le cinéaste attire les consciences sur la nécessité d'une refondation de certaines lois parfois rébarbatives des traditions africaines. Le troisième signe représente le fondement même de la représentation filmique. Le signifié filmique permet au signifiant-image d'acquérir une autonomie en rompant avec les autres représentations scéniques.

La langue est ici un des grands outils mis à la disposition du cinéaste comme du comédien. Cette langue permet d'exhumer les trésors vivants de la vie du groupe par l'usage des proverbes et autres adages du groupe. Ce sont les moteurs de la culture

et des éléments réels de survivance de la morale sociale. Charles Sanders Pearce considère ces signes comme des paramètres essentiels de la réalisation du signifiant filmique. Ainsi : « -Les signes symboliques qui rompent toute ressemblance et toute contiguïté avec la chose exprimée. Ils concernent tous les signes arbitraires (la langue, le calcul.) ». (In [http//www.surlimage.info/écrits/sémiologie](http://www.surlimage.info/écrits/sémiologie), téléchargé le 13/07/2019 à 14 heures 38 minutes).

CONCLUSION

Notre étude s'est donnée comme objet d'analyser le film *Toula ou le génie des eaux* afin de déterminer le discours tenu par les populations de Baharga ancrées au cœur du Sahel sur les risques liés aux conditions climatiques. Il s'est donc agi pour nous d'interroger le cinéma sur la posture discursive de ces populations face à des destins parfois implacables. En analysant le film par le prisme de la sémiotique du cinéma, nous sommes parvenus aux résultats selon lesquels, Mustapha Alassane pose les jalons d'un discours nouveau sur les réalités sahéniennes dans les arts et en particulier dans le septième art. Il ressort en ce sens qu'il n'adopte pas une attitude frontale face aux traditions mais les interroge à partir de leurs propres démarches.

Dans le film, Baharga Béri, roi des Baharga justifie le sacrifice de sa nièce par la nécessité de sauver son peuple. Le pouvoir phallogratique s'exprime au détriment du discours originel où la femme a presque tous les pouvoirs. Les songhoys qui sont, en ce sens, mis en exergue s'autoproclament matrilineaires mais recourent paradoxalement au sacrifice de la protagoniste Toula, qui est de surcroît une fille unique. Dans ces conditions, le cinéma permet à Mustapha de s'attaquer ou tout au moins d'invoquer les réformes de certaines traditions qui semblent rébarbatives pour exiger le changement nécessaire pour une prospérité et un développement réussis de l'Afrique. La refondation des traditions s'impose comme une issue pour sortir des pouvoirs excessifs des dieux et des détenteurs de traditions figées sur de lourds principes qui écrasent l'humain. Les valeurs n'étant pas statiques, les coutumes doivent aussi évoluer et s'adapter aux dynamiques sociales nouvelles. Celles-ci ne viennent pas s'opposer mais s'offrent selon le point de vue de Mustapha comme une réelle opportunité pour leur propre prospérité.

BIBLIOGRAPHIE

- Bernard, C. et al., (1978). *Didactique de l'expression*, Paris : Collection G. Belloc, Librairie
- Boubou H., (1973). *Bagouma et Tiégoouma*, Paris : Présence Africaine.
- Boubou H. (1973), *Contes et légendes du Niger, Tome I*, Paris : Présence Africaine.
- Dominique M. (1990), *Pragmatique pour le discours littéraire*, Paris : Bordas.

- Georges, B. (1997). *Conjugaisons*, Paris : Fayard.
- Gérard, B. (1983), *Que Sais-je ? Esthétique du cinéma*, Paris : P.U.F.
- Guy H. et All., (1978), *Cinéastes d'Afrique noire*, Paris : L'Afrique Littéraire et Artistique n° 49.
- Jean Michel, A. (1994). *Le Texte narratif*. Paris : Nathan Université.
- Jacques A. et all., (1999). *Esthétique du film*, Paris : Nathan cinéma.
- Joël M., (1992), *Le Fantastique*, Paris : Hachette Editions, Collection Contours Littéraires.
- Pascal B. (2000), *L'Euphorie perpétuelle, essai sur le devoir de bonheur*.
- Toro Justin O. (2008), *Discursivisation et Intentionnalité dans le cinéma africain*, UFR/LAC, Université de Ouagadougou.
- Thines G. et All., (1975). *Dictionnaire Général des Sciences Humaines*. Paris : Editions Universitaires.