

IDENTITE SONORE DE LA VILLE OUEST- AFRICAINE DANS LE CINEMA AFRICAIN : REGARD SEMIOTIQUE DES ENVIRONNEMENTS SONORES DES FILMS POPULAIRES BURKINABE ET IVOIRIENS.

Bangbi Francis Frédéric KABORÉ

Assistant, sciences du langage, spécialité cinéma

Institut Supérieur de l'Image et du Son

kborefr@gmail.com,

Résumé

Le cinéma populaire africain explore de plus en plus des problèmes de la vie quotidienne des citoyens. Cette vie se déroule plus souvent, depuis deux décennies, dans des centres urbains plus ou moins développés du fait de l'urbanisation galopante de la campagne. C'est dans ces décors urbains que le cinéma populaire trouve un nouveau lit pour développer sa créativité. Dans les œuvres filmiques, le fond sonore très souvent négligé dans le processus de création peut porter toute l'esthétique d'une œuvre.

Robert Bonamy (2011 : 01) définit le fond sonore comme celui qui est créé par les activités de l'homme et de la nature, passagers et contingents dont les sources sont le plus souvent invisibles et qui se perdent dans les masses sonores d'une séquence filmique.

Le regard porté ici sur le phénomène urbain de nos jours est celui d'une identité sonore des décors scéniques que le cinéma s'évertue parfois à reproduire dans un objectif de narrativisation. Le cinéma africain sous les tropiques donne souvent à apprécier la matérialité des décors sonores qui véhiculent alors une esthétique intentionnelle, ou s'égare dans des choix artistiques d'emprunts qui lui desservent dans une démarche qui, d'après Mame Rockya Ndoye (2019 :5), n'est rien d'autre qu'une réappropriation des codes des industries cinématographiques étrangères qui éloigne le spectateur de la narrativité tant souhaitée qui le plongerait dans sa réalité sociohistorique. Cette formule scripturaire du son vise une certaine vérisimilitude du contexte sociohistorique qui vise à crédibiliser une démarche pédagogique et soutenir une intention d'expression identitaire.

Seulement ce dernier objectif est très souvent manqué à la réception à cause de la disrépance qu'introduisent des occurrences sonores d'emprunt.

Mots clés. *Ville, sonore, narrativité, identité, cinéma*

Abstract

Popular African cinema increasingly explores the problems of the daily lives of citizens. This life takes place more often, for two decades, in more or less developed urban centers due to the galloping urbanization of the countryside. It is in these urban settings that popular cinema finds a new bed to develop its creativity. In film works, the background sound, which is very often neglected in the creative process, can carry the entire aesthetics of a work.

Robert Bonamy (2011:01) defines the sound background as that which is created by the activities of man and nature, transients and contingents whose sources are most often invisible and which are lost in the sound mases of a film sequence.

The view taken here on the urban phenomenon of our days is that of a sound identity of the scenic decorations that the cinema sometimes strives to reproduce with the aim of narrativization. African cinema in the tropics often makes it possible to appreciate the materiality of sound sets which then convey an intentional aesthetic, or get lost in artistic choices of borrowings which serve it in an approach which, according to Mame Rockya N'doye (2019:5), is nothing other than a reappropriation of the codes of foreign cinematographic industries which distances the spectator from the desired narrativity which would plunge him into socio-historical reality. This scriptural formula of sound aims at a certain verisimilitude of the socio-historical context which aims to give credibility to a pedagogical approach and to support an intention of identity expression.

Only this last objective is very often missed at reception because the discrepancy introduced by borrowed sound occurrences.

Key words: City, sound, narrativity, Identity, cinema

1. Introduction

Les villes africaines connaissent depuis le début du millénaire un développement démographique exponentiel avec pour caractéristique un cosmopolitisme remarquable. Depuis la pénétration coloniale et la création de ces villes, les brassages culturels se sont exacerbés, rendant les identités culturelles de ces villes rhizomique (E. Glissant, 1996 :153pp) du fait du développement de la machine administrative, commerciale et politique. Il se pose alors la question de fond sur la conscience collective ou sur le regard critique sur le devenir de la ville, ce haut lieu de socialisation de l'espèce humaine dans une Afrique profondément impactée par les civilisations étrangères, particulièrement occidentales.

Les imaginaires africains s'efforcent de transformer ces villes en des cadres privilégiés d'expressions culturelles à travers une pratique artistique diversifiée. La ville africaine apparaît alors comme un miroir qui doit faciliter une prise de conscience sur son inexorable mue quotidienne.

Ces villes sont de plus en plus des décors privilégiés de la création cinématographique dont le reflet à l'écran blanc donne au spectateur africain le rendu d'un compte le plus souvent très fidèle de sa réalité socio-historique, dans une imitation presque mécanique de la propagande de la grandeur d'un occident aux visées hégémonistes sur le reste du monde. Sous ce point de vue, Justin Ouoro, note que « l'être du cinéma africain est un être hybride qui conjugue à la fois l'esthétique

occidentale et l'esthétique négro-africaine » (2011 : p.53). Le cinéma africain à thèmes urbains est parfois engagé comme Borom Sarret O. Sembene, ou s'adonne tout simplement à une singerie narrative qui finit par se révéler sans intérêt. Le cinéma est à la fois image et son et les deux supports offrent une intermédialité complice qui les met sur le même pied d'égalité.

Le présent regard porte un intérêt particulier sur les environnements sonores de la scène filmique dans leurs capacités à rendre compte de l'identité culturelle d'une ville et aussi d'en définir sa particularité physique d'un point de vue topologique greimassien, et métaphorique par assimilation de la ville à un corps humain tel que le préconisent Italo Calvino et Claude-Gilbert Dubois (1985 : p 168-169) pour traiter des esthétiques sonores cinématographiques.

Pour atteindre l'objectif d'une lecture sémio-pragmatique et psychologique de la ville, une analyse filmique de deux œuvres *Onaga Saga* et *Le mec idéal* livrent un aperçu psycho-acoustique de leurs bandes sonores qui montrent deux facettes de la ville comparable à un corps humain dont la structure des objets topologiques sont perceptibles selon les deux dimensions corrélées du signifiant spatial et du signifié culturel (A. J. Greimas, 1976 : pp129-157).

2. La ville ou l'identité collective d'une entité sociale et géographique à travers le grand écran

La ville dans cette recherche est une approche laborantine qui pousse la réflexion sur les signes visuels et sonores qui caractérisent son identité culturelle et socio-historique. Le regard sémiotique de cet environnement spécifique de par sa démographie et son site physique devient un centre d'intérêt privilégié, tant ses caractéristiques matérielles peuvent en suggérer d'immatérielles. La ville en tant que décor cinématographique donne une liberté d'utilisation des occurrences sonores intentionnellement choisies par l'auteur pour exprimer le culturel et l'identité d'un espace géographique et communautaire donné (Umberto. Eco ; 1968 :253).

Le film *Onaga Saga* (2004) de Dani Kouyaté est une sociologie de la ville. Cette œuvre peut s'écouter comme un documentaire radiophonique tant elle s'apparente à un micro-trottoir qui choisit de suivre ce groupe de jeunes d'un certain quartier de la ville. Cette ville qui est une vraie

fourmilière dont on entend les bruissements incessants et variés allant d'un décor à l'autre avec au centre des activités de ce groupe dynamique qui traduit la vitalité d'une jeunesse et en conséquence d'une ville qui est sans conteste africaine d'un point de vue culturel à partir des images mentales que suggère une flopée d'occurrences sonores, pour reprendre J. Ouoro selon qui « la reproduction de l'espace géographique, caractéristique de la cinématographie africaine, est l'expression artistique de la reterritorialisation et de la fonction de reconnaissance dont est investi l'espace. » (Op. Cit. p. 59)

Selon Yankel Fijalkow (2002, p. 20), « La répartition des activités et des lieux de pouvoir, les séparations entre les espaces résidentiels et économiques, les formes d'habitation et de peuplement sont l'expression de la société, de ses normes, valeurs, habitudes ». Sous ce rapport, *Ouaga saga* et *Le mec idéal* jouent sur des décors sonores en opposition. Si le premier fait la variation des décors sonores dans une intention d'exposition de la vitalité de la vie citadine pour une jeunesse vivant pratiquement dans la rue au quotidien, le second présente une autre facette de la vie urbaine qui est celle d'une classe opulente qui vit dans un calme sonore. L'auteur choisit de rendre les voitures luxueuses silencieuses, et garde ses scènes en intérieur feutré dont le sonore se résume soit à la télévision ou à quelques manifestations sonores quand il s'agit d'un jeu se déroulant au sein des administrations de haut niveau ou encore dans des hauts lieux du plaisir du palais.

2.1. Une bande sonore intentionnellement culturelle

Le récit filmique de *Ouaga Saga* prend une allure de conte avec pour acteurs des jeunes d'une famille atypique de la grande ville, vivant dans la précarité et qui finit par trouver son bout de tunnel. C'est un conte d'hommage à la ville et à la jeunesse qui est la principale animatrice de la vie urbaine en Afrique subsaharienne.

Dani Kouyaté en dressant une telle peinture de la ville de Ouagadougou ne fait que lever un coin de voile sur la société, pour donner raison à Roland Barthes (1967 : P 269) qui rappelle que « Le centre-ville est toujours vécu comme l'espace où agissent et se rencontre des forces subversives, des forces de rupture et des forces ludiques ». C'est aussi la preuve que Lynch (1985 : p.61) a eu raison de percevoir la ville sous toutes ses dimensions géométriques et artistiques à travers son architecture et d'en conclure que l'image publique de chaque ville est le

produit de la superposition de nombreuses images individuelles. Le film *Onaga Saga* commence par une vue aérienne d'une artère principale de la ville avec pour caractéristiques sonores les voix humaines qui se mêlent à un concert de klaxons et d'avertisseurs sonores de bicyclettes et de motocycles, le tout baignant dans un vrombissement multi-tonal de motocycles, de camions et autres véhicules automobiles, image reconnaissable des villes peuplées africaines. De ce point de vue, Dani Kouyaté s'accorde aisément avec J. Ouoro qui pense que : « Reconnaître chez soi à l'écran permet non seulement de se situer par rapport à un "ailleurs", aussi à s'identifier » (ibid.)

La musique du générique de début dispose le spectateur à savourer une ambiance ouagalaise très particulière remplie d'attentes.

Tout au long de l'écran, les rues de cette ville capitale offrent la vie et le mouvement. Les échanges vocaux environnants sont très perceptibles et suffisamment présents qui suggère l'image d'une ville masculine avec la promesse d'un film tout aussi viril.

Onaga Saga n'a rien à envier à ces films occidentaux où cascades, carambolages dans les grandes avenues bondées d'automobiles roulant parfois à tombeau qui riment avec feu et sang à profusion, le tout pour attirer le spectateur dans ce qui semble être le quotidien de ces villes que relatent petits et grands écrans. Ces méga-métropoles où l'asphalte est partout répandu et où se dressent ces énormes termitières de métal et de verre qui toisent le ciel de leurs bouts pointus, carrés ou arrondis à l'image de phallus. *Onaga Saga* montre une autre façon de la ville à l'ambiance toute aussi ferrique dans la journée, et dont la nuit permet à dame nature de reprendre ses droits de calme, pour rappeler ce gros village qu'il fut il y a seulement quelques années. Dans la journée, ses quartiers offrent une impression de ville en guerre tout au long de ses rues goudronnées et ses ruelles en terre battue mal nettoyée. Et le soir venu, même l'âne qui braie au loin peut être entendu en même temps que les bêlements revendicateurs de cabris vivants avec les humains dans les concessions sombres.

Respectant ses promesses, la bande son de *Onaga Saga* nous amène successivement dans le cinéma, dans la rue, au commissariat de police, au stade de football et finit dans une ambiance de fête à un concert bien arrosé. Le film parcourt la ville comme si elle recherchait tantôt son ventre, tantôt son cœur, mais il finit surtout par conduire le spectateur dans son âme, dans ce qui construit son identité.

2.2. Le bâillon intentionnel d'une création au cœur de la cité

Le *Mec idéal* quant à lui est une œuvre de portraits physiques et moraux de deux classes sociales en installant une approche de narration dans des décors répétitifs qui isolent le spectateur de la ville même si de temps à autre quelques plans laissent entrevoir la taille et l'envergure urbaine du contexte de l'histoire.

Le film se déroule dans des endroits clos. Seuls quelques plans sont tournés en extérieur mais la caméra se donne le loisir de priver le spectateur d'une situation du décor en rapport avec le centre réservé à la classe opulente, celle de Estelle et la périphérie réservée à la vie prolétarienne incarnée par le blanchisseur. *Le mec idéal* se déroule dans une blanchisserie où travaille une seule personne. Les autres travailleurs de l'entreprise sont occultés et bâillonnés. Pas un seul son ne fait allusion à ces travailleurs de l'ombre qui alimentent aussi la rumeur des grandes métropoles. Cette œuvre a choisi trois domiciles et quatre lieux de travail de ses principaux protagonistes. Seuls trois décors en extérieur sont représentatifs : la rue, lieux des agressions, signe de la lutte physique entre ceux qui sont matériellement riches et ceux qui ne le sont pas. La ville c'est aussi le terrain de golf, la grande pelouse d'une scène barbecue ayant juste servi pour décrire la vie de la catégorie des plus matériellement aisés. Dans cette œuvre, Owell Brown appose un bâillon sur la ville dont il ne laisse qu'un bref moment d'une caméra en plongé sur le quartier des gratte-ciels, dans l'intention de mieux exprimer sa vision idéologique. L'absence d'un environnement sonore urbain des principaux décors est une manifestation de choix artistique et d'option de narrativisation. Il utilise la musique pour jouer ce rôle, dans une imitation d'*À bout de souffle* de Jean Luc Godard. Cette musique qui laisse passer par fois un passage éloigné d'une auto, ou masque intentionnellement la rumeur de la ville ou même une présence vocale dans les enceintes tels les restaurants et les intérieurs des administrations.

Ce choix esthétique d'effet clip (Jullier, L. et Péquignot, J. : 2013) comme stratégie de narrativisation est joué en particulier deux fois dans un ton de rêve avec le blanchisseur frappé par la foudre de l'amour. La musique d'accompagnement ne fléchit presque pas tout au long des scènes. En la gardant dans une approche de prédominance presque tout au long du film, O. Brown sollicite un dépassement du spectateur de la matérialité des objets environnant par un oubli de leur plasticité sonore, pour se concentrer sur l'immatériel qu'est l'amour maternel qui sommeille en lui.

Pour conserver la face glamour du film, toute dispersion de son attention par la présence sonore de la ville est pour lui chose à éviter. Les seuls moments contraignants ont conduit l'auteur à son étouffement volontaire. Ainsi cette ville devient anonyme, sans âme aucune, car pour lui cette histoire aurait pu se dérouler à n'importe quel endroit de la planète.

3. Perception métaphorique de la ville dans les œuvres *Ouaga saga* et *Un mec idéal*

La ville perçue par Italo Calvino et Claude-Gilbert Dubois (1985 : p 168-169) est une métaphore du corps humain avec un cœur, le cœur de la ville à partir duquel l'ensemble de la vie pulse à son rythme, des artères que constituent boulevards, avenues et rues par lesquelles se déroule le trafic urbain dont les acteurs sont assimilables au sang vivifiant qui donne la preuve de sa vitalité. Prise comme tel, la ville connaît elle aussi ses points de fragilité, ses manifestations de malaise comme celle de ses joies. En tant qu'organisme, elle se développe avec ses qualités et ses défauts congénitaux ou acquis au cours des processus qui caractérisent son évolution aussi bien géographique, économique qu'anthropologique. Regarder cet organisme à travers une caméra devient une gageure. Ce regard peut donc s'apparenter à l'auscultation d'un médecin ou à une psychanalyse d'un psychologue quand ce n'est pas celle d'un psychiatre. Le cinéma a toujours érigé la ville en actant, adjuvant ou opposant, qui porte le cours des événements vécus par les protagonistes.

Dans les deux œuvres *Ouaga Saga* et *Le mec Idéal*, la ville s'érige en personnage essentiel dans le schéma narratif. Ce personnage viril qui s'oppose à la vie du groupe de jeunes dans *Ouaga saga*, les oblige à un combat quotidien qui surchauffe une partie du corps urbain que constitue ce quartier qui les abrite du premier au dernier plan du film.

À contrario, dans *Le mec idéal*, l'auteur est complice d'une stratégie féminine qui favorise le rêve par extraction du spectateur de le tumulte que représente une cité en général à bien d'égards.

L'auteur choisit le rôle qu'il veut faire porter par le personnage ville suivant son intentionnalité artistique et son idéologie en fournissant au spectateur les meilleurs des portraits susceptibles de mieux porter la narration.

3.1. La virilité urbaine de *Ouaga Saga*

La description métaphorique de la ville de Ouagadougou que propose Dani Kouyaté emprunte le concept de Italo Calvino ou de Rocío Peñalta Catalán (2011). À travers quelques vues aériennes, il présente ce corps infini dont l'exploration n'a point de fin. Il laisse percevoir en filigrane ce souffle quasi permanent sa respiration faite d'une rumeur caractéristique : l'ambiance sonore urbaine d'une ville populeuse.

Dans le film *Ouaga saga*, la caméra montre toutes les beautés mais aussi les laideurs de ce corps imparfait en se servant du groupe de jeunes qui conduit l'oreille du spectateur tantôt vers les rythmes et les mélodies de terroir, tantôt vers un capharnaüm sonore qui rend compte d'une certaine fièvre caractéristique de certains organes vitaux que sont la rue, site où se déroule l'essentiel de la vie de cette jeunesse laissée à elle-même, ou le marché de quartier et ses abords qui recèlent voix de vendeurs à la criée, bruits de mécaniciens réparateurs d'engins, bruits de pas mêlés aux vrombissements des véhicules automobiles et des cyclomoteurs ; toutes les tonalités sont perceptibles aux oreilles du spectateur, par circonstance devenues sourdes.

Ces bruits incessants des artères débordant de monde où les passants se disputent chaussées et trottoirs encombrés qui caractérisent une économie informelle. C'est une véritable promenade urbaine comme une volonté de description de ce corps. Le spectateur immergé dans de ce sang bouillonnant de cet organisme fiévreux côtoie des moyens de transport inappropriés d'objets en fin de vie et dont on s'obstine à insuffler un sursis. Cette vieille cabine de camion sur une charrette poussée par les jeunes sulfureux qui écume sans arrêt le « quartier des petites affaires » occupe toute la chaussée ici et là une autre charrette déverse sa cargaison de vieux bidons au milieu du trafic.

Ce mélimélo fièvro-gène caractéristique de certaines parties des villes africaines au sud du Sahara est à l'origine de cette sueur observable sur des acteurs qui œuvrent sans arrêt, est une description de Sankar-yaaré, ce quartier mythique qui a servi de décor du film dont les trottoirs ont servi de gîte pour les principaux protagonistes de l'histoire.

La narrativité de ces espaces en particulier tient la justification de leur choix par l'auteur, pour dresser un véritable portrait physique, moral et sentimental de ces parties de la ville par une mise en relief d'une plasticité sonore tangible, changeante le long des trajets, le temps d'un jour bien

ensoleillé mais aussi celui d'une nuit mal éclairée, caractéristique d'une indigence de ses habitants.

3. 2. *La ville comme cocon familial qui traduit sa féminité*

En se servant de cette inférence de Claude-Gilbert Dubois (1985) qui rappelle que « L'espace urbain possède une certaine volonté d'isolement et de clôture, ce qui donne un caractère fermé aux villes fortifiées et aux îles imaginaires », Le film *Le mec idéal* présente la ville comme un cocon familiale, un espace circonscrit à travers des plans descriptifs fermés. L'imaginaire de l'auteur confine ses protagonistes dans une forteresse urbaine caractéristique de la haute classe sociale. Cette forteresse urbaine comparable à une bulle phoniquement isolée obéit par ailleurs, pour Claude-Gilbert Dubois (Ibid.), au symbolisme de la féminité et de la maternité. Si le film traite du thème de la matrimonialité, l'auteur choisit d'en faire une esthétique particulière de narrativisation cinématographique en procédant par des cadrages fermés juste autour des acteurs. Cette image maternelle est traduite à plusieurs niveaux. Le film est fait d'intérieurs pour signifier l'intimité familiale. Ces intérieurs sont marqués par le silence et la présence féminine récurrente dans le jeu. Le principal protagoniste est un blanchisseur, une profession qui relève de l'intimité, autre fois occupation réservée à la femme, la mère de toute la famille même si de nos jours, domestiques et femmes de ménage en font désormais une profession d'intérieur. Le rôle que joue ce blanchisseur demeure lié à l'intérieur familiale, au maternât. Quand il n'est pas à la blanchisserie, il est à l'école maternelle pour éduquer et égailler les jeunes enfants.

L'idéologie protectionniste de l'auteur laisse le spectateur dans une soif d'évasion géographique, surtout quand des morceaux de la ville apparaissent à l'écran même si l'envergure de cette méga métropole qu'on entrevoit furtivement voit sa rumeur étouffée, peut-être pour exprimer ce calme que vit une certaine classe sociale dans un quartier réservé. Même les voitures qui jouent dans le film n'ont pas eu le droit de laisser transparaître leurs voix.

4. Isotopies topographiques et correspondances biunivoques aux isotopies sonores urbaines comparées entre *Ouaga Saga* et *Le mec idéal*

La notion de topographie dans le contexte de l'étude renvoie tout simplement aux différents lieux qui ont servi de décors dans les deux œuvres. L'isotopie évoquée couvre les champs des signifiants auxquels renvoient les champs lexicaux. Ainsi la rue, la place, le trottoir, l'avenue, le boulevard couvrent la compréhension de l'extérieur dans une ville. À contrario, les autres lieux tels que restaurant, bureau, domicile, atelier, boutique ou encore blanchisserie sont des isotopies de l'intérieur, site des scènes qui en usent.

La correspondance univoque entre isotopie du topos et isotopie du son découle de l'expérience psycho-acoustique de l'audition et la phénoménologie du comportement du son tant du point de vue de sa nature corpusculaire que de celle ondulatoire dont il fait cumulativement l'objet.

Ainsi la perception d'un son est tributaire de ses conditions de propagation jusqu'à l'oreille qui le perçoit. Ces phénomènes sont innés chez tout spectateur dont l'expérience sociohistorique contribue au décryptage d'une production sonore dans une œuvre filmique.

Dans la présente expérience, deux villes africaines sont en présence : Ouagadougou au Burkina Faso pour le film *Ouaga Saga* et Abidjan en Côte d'Ivoire pour *Le Mec idéal*, desquelles provient la bi-univocité de la correspondance isotopique.

Dans les lignes et les colonnes il y a la marque étoile (*) qui signifie présent et le zéro (0) qui veut dire absent. Ainsi dans *Ouaga Saga* le décor de la maison familiale connaît l'ambiance sonore du voisinage alors qu'elle est absente dans les maisons dans *Le Mec idéal*. Dans cette maison on y entend par ailleurs la rumeur urbaine dans le film *Ouaga Saga*, ce qui n'est pas le cas dans *Le mec idéal*. Ainsi à toute manifestation sonore de la ville dans un décor isotopique correspond sa perception éventuelle dans chacune des œuvres.

Établir une correspondance biunivoque entre isotopies topographiques et isotopies sonores offre une lecture comparative des intentions de narrativisation de la ville africaine.

Tableau des corrélations biunivoques entre isotopies topologiques et isotopies sonores dans les films Ouaga Saga et Le Mec Idéal

Isotopies topographiques			Isotopies sonores									
Lieux	Intérieur	Extérieur	Ambiance voisinage		Trafic urbain		Musique diégétique		Domestique		Activité professionnelle	
			Ouaga Saga	Mec Idéal	Ouaga Saga	Mec Idéal	Ouaga Saga	Mec Idéal	Ouaga Saga	Mec Idéal	Ouaga Saga	Mec Idéal
Maison	*		*	0	*	0		0	*	0		
Atelier	*	*	*	0	*	0		0			*	0
Bars / Restaurant	*		*	0	*	0	*	0				
Boutiques	*		*	0	*	0		0				
Cours	*	*	*	0	*		*	0	*	0		
Rues		*		0	*			0			*	0
Marchés	*	*	*	0	*							*
Ruelles		*	*	0	*	0						
Avenues		*		0	*							
Boulevards		*		0	*							
Ronds-points		*		0	*							
Vues aériennes		*		0	*	0						
Gares routières		*	*	0	*							
Intérieurs voitures	*		*	0	*	0						

La ville étant considéré comme une portion d'espace où évolue une portion de l'humanité qui la modélise au fil de l'évolution socio-historique de la communauté qui l'habite, on peut la considérer comme un espace d'expression de culture et de liberté qui sont les bases de sa structure matérielle et immatérielle. Les espaces servant à ces expressions se regroupent en intérieur et en extérieur qu'épouse rigoureusement le scripte du film. Le cadrage d'une image d'un point de vue cinématographique réfracte un son diégétique ou extradiégétique qui le complète. Cette corrélation syncrétique entre image et son filmique vise une sémantisation de la perception du spectateur qui en construit les univers à travers lesquels batifolent ses propres imaginaires.

Conclusion

La ville détient le pouvoir d'offrir à qui en a les moyens, une lecture toujours différente. Le cinéma documentaire ou de fiction dispose librement d'approches de narrativisation pour impacter à la réception. C'est ainsi qu'il a rapidement évolué du purisme ésotérique pour muer au sortir de la deuxième guerre, grâce à la critique, pour répondre à un besoin nouveau ce besoin de narrer la vie dans un réalisme qui marque fortement son évolution.

La ville, en servant de cadre à son développement a servi et continue de le faire pour prendre le relais du texte écrit ou oral pour conter l'histoire des sociétés. C'est cette ambition qui anime encore les créateurs africains qui ont encore un discours sur la ville comme c'est le cas dans *Ouaga saga* dont le choix esthétique est essentiellement vertovien pour rendre compte d'une lecture greimassienne des environnements sonores des scènes dont la vérisimilitude a guidé la narrativité des occurrences sonores mises en jeu. C'est par le figuratif sonore que l'auteur de *Ouaga Saga* campe stratégie scripturaire fondé sur la topologie des espaces pour mettre en exergue l'identité culturelle de la ville de Ouagadougou qu'il décrit par ailleurs, à travers un relief sonore très accidenté qui présente une ville telle un humain avec ses introspections et ses exubérances qui rythment son existence quotidienne.

Le film *Ouaga Saga* promène la caméra et le microphone dans le but descriptif d'une identité organique dans une dialectique permanente entre le centre et la périphérie (J. Ouoro , 2011 : p.62).

C'est aussi dans un choix esthétique que dans *Le mec idéal*, l'auteur choisit de sous-entendre la grande métropole abidjanaise comme dans *Les trois lascars* (2021) de Boubakar Diallo

Si Owell Brown opte pour une ville anonyme, il expose l'altérité urbaine, l'universalité de ce lieu commun qui ne sert qu'à mettre des hommes en relation, peu importe ses autres caractéristiques matérielles. Pour lui les villes s'équivalent d'un point de vue des rapports entre les humains. La question urbaine rejoint d'une certaine manière la profonde question idéologique de l'espace posée par Sembene Ousmane dans le film *Borom Sarret* qui dialectise les relations entre habitants d'une même ville, mais appartenant à des classes sociales fondamentalement différentes. L'auteur refuse de mettre en lecture la vie urbaine par sa production sonore figurative afin de se passer des considérations identitaire et culturelle spécifique. C'est plus tôt une option glissantienne de l'universel qu'il construit une ville qui tait un intérieur pour mieux vivre un rêve, une introspection sur les rapports des classes sociales exacerbées par une civilisation occidentale représentée par une urbanité de haut niveau qui pousse au cœur d'une forêt africaine. L'auteur intentionnellement opte pour une écoute universelle de l'urbain comme base idéologique de sa création pour mieux exprimer son rêve de briser les différences entre classes sociales en Afrique.

Cette recherche permet de relancer la réflexion sur la narrativité de l'espace sonore des scènes filmiques d'un point de vue topologique au sens greimassien, qui est le résultat d'un choix idéologique qui se départit de son usage figuratif dénué de toute intention créative.

Bibliographie

Roland Barthes (1965), *Éléments de sémiologie*, Paris Denoël.

Davila Carlos Recio (2008), « Les images de la ville. Une approche à la sémiotique urbaine ». *Penser la ville – approches comparatives*, Oct 2008, Khenchela, Algérie. pp.237. HAL Id : halshs-00382599 <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00382599>

Manthia Diawara (2011), *Le cinéma populaire et le nouvel imaginaire social*, In *L'Homme*, 2011/2 n°198-199, pp. 13-32

Claude-Gilbert Dubois (1985), *L'imaginaire de la Renaissance* Broché, Presse Universitaire de France (PUF)

- Edouard Glissant** (1996), Introduction à la poétique du divers. Paris : Gallimard, 153 p
- A. J. Greimas** (1976), « Pour une sémiotique topologique », in *Sémiotique et Sciences humaines*. Paris, côté par F. Lambert, *Espace et narration : théorie et pratique in Études littéraires*, Vol30, n°2, 1998, P 111
- Manar Hammad** (2012), La sémiotisation de l'espace Esquisse d'une manière de faire, In « *Actes sémiotiques* » n°116. Texte développé d'une communication faite au Greimo Centras, Vilnius, le 6 décembre 2012. `
- Laurent Jullier et Julien Péquignot** (2013), « L'effet clip au cinéma », In *Kinephanos*, Média Fans et sacré, Vol. 4, n°1
- Ali Kherbache** (2010), « les isotopies sémantiques et leur fonctionnement, dans « *Un épitexte éditorial en quatrième de couverture* », Synergies Algérie n° 11 - 2010 pp. 127-139
- Nijolé Keršytė** (2009) « La sémiotique d'A. J. Greimas entre logocentrisme et pensée phénoménologique », In *Actes Sémiotiques*, <https://www.unilim.fr/actes-semiotiques/2870>, <https://doi.org/10.25965/as.2870>
- Rocío Peñalta Catalán**, (2011) « La ville en tant que corps : métaphores corporelles de l'espace urbain », In *TRANS-*, <http://journals.openedition.org/trans/454> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/trans.454>
- Roger Odin** (2011), *Les espaces de communication, Introduction à la sémiopragmatique*, Presses Universitaires de Grenoble. 156 p
- T. J. Ouoro** (2011), *Poétique des cinémas d'Afrique noire francophone*, Presses Universitaires de Ouagadougou, 271 p
- Alfonso Pinto** (2016), *Une archéologie du présent. Les espaces urbains dans le cinéma-catastrophe*, Vol.1 Thèse de doctorat de l'Université de Lyon, opérée par l'École Normale Supérieure de Lyon, École Doctorale N°483 Spécialité et discipline – Géographie-