

REA

Revue d'Etudes Africaines

Littérature - Philosophie - Sociologie - Anthropologie et Art.

N° 4, 2024, PP. 41-55.

Choix musicaux dans le film d'animation « Aya de Yopougon » : influence narrative et représentation culturelle ?

Koumi Christian KOUAME
Institut National Supérieur des Arts et de l'Action Culturelle
(INSAAC), Abidjan, (Côte d'Ivoire)
kckoumi@gmail.com

RESUME

Le film n'est pas que visuel. Il est aussi sonore. Sa facette sonore regroupe trois (03) composantes : la voix Off et/ou In (les paroles) ; le bruitage ; et la musique. Au sujet de la musique, il est établi que sa création pour le film ne s'effectue pas ex-nihilo. Elle est participative de la trame filmique puisqu'elle forme, autant avec les autres composantes sonores que visuelles, une osmose qui augure d'une architectonique dont le dessein est de véhiculer un message. Cependant, si la littérature sur les processus créatifs et décisionnels qui guident les choix des musiques dans le film abonde quand il s'agit des cinémas européen et américain, ce n'est pas le cas pour le cinéma africain. Il est difficile de déterminer clairement les fondements des choix musicaux dans les films africains.

Le présent article tente de combler ce vide documentaire à travers des analyses musicales de certaines séquences du film d'animation « Aya de Yopougon ». L'étude s'interroge sur les processus créatifs et décisionnels desquels émergent les idées musicales contenues dans ce film ivoirien, pour ainsi fournir quelques clefs technico-spéculatives spécifiques au cinéma africain en matière de musique de film.

MOTS CLES : Film d'animation – Musique de film – Analyse sémiotique musicale – Cinéma africain.

ABSTRACT

The film is not just visual. It's also auditory. Its auditory aspect encompasses three (03) components: Voice-Over and/or in (dialogue); sound effects; and music. Regarding music, it is established that its creation for the film is not done ex-nihilo. It participates in the film's framework as it forms, along with the other auditory and visual components, an osmosis that anticipates an architectural design aimed at conveying a message. However, while there is abundant literature on the creative and decision-making processes guiding music choices in European and American cinema, this is not the case for African cinema.

This article attempts to fill this documentary gap through musical analyses of certain sequences from the animated film « Aya de Yopougon. » The study examines the creative and decision-making processes from which the musical ideas contained in this Ivorian film emerge, thereby providing some specific technico-speculative keys to African cinema in terms of film music.

KEYWORDS: Animated film – Film music – Musical semiotic analysis – African cinema

A propos du cinéma africain, « les plaintes sont nombreuses face aux difficultés de la production cinématographique comme à la fermeture des salles [...] » (Claude FOREST, 2012). Cette situation concerne la quasi-totalité des pays africains. C'est le cas par exemple du cinéma ivoirien qui, « après qu'il ait connu une période faste, dans les années 1970, communément désignée « âge d'or » par de nombreux observateurs, va rencontrer plus tard au début des années 1980, de nombreux défis tant institutionnels que budgétaires qui jalonnent son évolution » (Victor BACHY, cité par KOUAME Koumi, 2019, p.161), allant jusqu'à une raréfaction des productions.

Malgré cette situation d'improductivité liée à ces nombreuses pesanteurs, le cinéma africain, bien que modeste et peu prolifique, intègre néanmoins la musique dans ses rares œuvres. Assurément, certains réalisateurs africains, malgré les ressources limitées, parviennent à exploiter le potentiel de la musique pour enrichir leurs films, créant ainsi une expérience cinématographique immersive et culturellement vibrante. Il est donc indéniable que cette expérience cinématographique captivante soit consécutive à des connaissances technospéculatives qui, pourtant, sont peu discutées et dans les cercles académiques et dans les festivals de cinéma du Continent. Manu DIBANGO (2007) en faisait l'écho, soulignant que : « la musique de film est le parent pauvre du cinéma africain » (Panel FESPACO 2007).

La présente réflexion s'intéresse à la musique de film dans le cinéma ivoirien. Elle se préoccupe des choix musicaux dans le cadre d'une création cinématographique africaine, à partir du film d'animation « Aya de Yopougon ». Cette préoccupation, insuffisamment débattue, revêt une importance capitale dans la construction de l'expérience cinématographique. En effet, en choisissant d'examiner de plus près les décisions prises par les réalisateurs et leurs compositeurs de musiques de film, à partir d'analyses musicales de certaines séquences du ce film, l'étude postule que leurs processus créatifs peuvent abriter des perspectives technico-spéculatives qui peuvent favoriser non seulement l'enrichissement des pratiques artistico-cinématographiques, mais aussi contribuer à la création d'expériences cinématographiques.

La question à laquelle tentera de répondre cette étude est donc la suivante : de quoi découlent les choix musicaux effectués dans le film d'animation « Aya de Yopougon » ? Pour y répondre, l'étude s'articule autour de trois axes de réflexions. Le premier axe présente succinctement le film d'animation « Aya de Yopougon ». Le second axe met en lumière l'intentionnalité narrative que dissimulent les choix musicaux. Le troisième axe rend compte de la mission culturelle attribuée aux musiques de ce film.

1. Présentation du film d'animation « Aya de Yopougon »

« Aya de Yopougon » est un film d'animation franco-ivoirien réalisé par Marguerite ABOUET et Clément OUBRERIE, sorti en 2013. Ce film est une adaptation de la série de bandes dessinées du même nom et des mêmes auteurs. Il s'agit donc d'un long métrage éponyme d'une durée d'environ 84 mn qui plonge le spectateur dans le quartier populaire de Yopougon à Abidjan, en Côte d'Ivoire, dans les années 1970. A travers les aventures d'Aya, une jeune fille ambitieuse, et de ses amis et proches, le film dresse un portrait authentique et plein de vie de la société ivoirienne de l'époque.

L'histoire commence avec Aya, jeune fille sérieuse et studieuse, qui se distingue des autres filles de son quartier par son ambition et son désir de réussite. Elle aspire à devenir médecin, et ses études sont sa priorité. Cependant, son entourage est constitué de personnages hauts en couleur, notamment Bintou et Adjoua, deux amies plus préoccupées par les garçons et la fête que par leurs études. Les péripéties de ces dernières, souvent drôles et parfois touchantes, rythment le récit et offrent un regard sur les réalités de la vie quotidienne à Yopougon.

Le film aborde également des thèmes plus profonds, tels que les tensions familiales, les aspirations individuelles face aux traditions, et les enjeux de la société ivoirienne en pleine mutation. Par exemple, Aya se trouve souvent prise entre les attentes de sa famille, qui souhaite la voir se marier et fonder un foyer, et ses propres rêves d'indépendance et de réussite professionnelle. Ces conflits entre tradition et modernité sont représentatifs de nombreux défis auxquels sont confrontés les jeunes africains à cette époque, et qui demeurent encore aujourd'hui.

En plus de son aspect narratif, « Aya de Yopougon » se distingue par son esthétique visuelle unique. Les personnages sont dessinés avec une grande expressivité, et les décors sont minutieusement détaillés pour recréer l'atmosphère vibrante et colorée du quartier de Yopougon. Les costumes contribuent également à l'immersion dans cette époque et dans cette culture spécifiques.

Une autre force du film réside dans sa capacité à mêler humour et émotion. Les dialogues sont pétillants et pleins de répartie, et les situations cocasses s'enchaînent avec fluidité. Cependant, derrière l'apparente légèreté se cachent des moments plus poignants, notamment lorsque les personnages sont confrontés à des dilemmes moraux ou à des difficultés familiales. Cette combinaison d'humour et de profondeur rend le film accessible à un large public tout en offrant une réflexion nuancée sur les thématiques abordées.

Aussi, « Aya de Yopougon » est-il un témoignage important sur la diversité culturelle de l'Afrique francophone. En mettant en scène des personnages aux origines et aux parcours variés, le film célèbre la richesse et la complexité de la société ivoirienne et africaine dans son ensemble. Il offre ainsi une alternative aux représentations stéréotypées, c'est-à-dire les représentations simplistes et caricaturales de l'Afrique souvent véhiculées par les médias occidentaux, et invite le spectateur à découvrir la diversité et la vitalité de la culture africaine.

En somme, « Aya de Yopougon », bien plus qu'un simple film d'animation, est une œuvre riche et foisonnante qui allie humour, émotion et réflexion sociale. En nous plongeant dans le quotidien de personnages attachants et hauts en couleur, il offre un regard authentique sur la société ivoirienne des années 1970 tout en abordant des thématiques universelles telles que l'amitié, l'amour et l'aspiration à la liberté.

Musicalement, l'œuvre cinématographique « Aya de Yopougon » a pour compositeur Alexandre FLEURANT. Cependant, dans la trame filmique, on constate une prédominance de musiques préexistantes (chansons populaires et des morceaux instrumentaux). Les quelques rares bandes originales n'apparaissent qu'à deux séquences distinctes. Aussi, sur les 84 mn que compte ce long métrage, les différentes musiques en usage dans celui-ci en occupent-elles 75,6 mn, soit 90% du film. Ce qui constitue la preuve que les musiques contenues dans ce film ne sont pas simplement des éléments accessoires. Cette abondante musique est délibérément sélectionnée et agencée pour jouer un rôle significatif dans la trame filmique. Le chapitre suivant apporte des renseignements plus détaillés à ce sujet.

2. Les musiques dans « Aya de Yopougon » : outils de la narration filmique

Tout d'abord, il est crucial de savoir ce qu'est une narration filmique. En fait,

« au cinéma, une histoire ne se raconte pas uniquement à travers des dialogues et des scènes d'action mais au moyen de divers choix de mise en scène. Les enjeux du film influencent inévitablement sa structure narrative et par conséquent sa forme cinématographique. Le montage (image/son), les cadrages, les angles de prise de vue, le jeu des acteurs, le travail sur la lumière et les couleurs contribuent tous à façonner un récit, à l'enrichir et parfois à le complexifier » (lu sur studocu.com, le 11/05/2024 à 18h45).

Dès lors, la narration filmique désigne la manière dont une histoire est racontée à travers un film, en utilisant différents éléments tels que le scénario, la mise en scène, le montage, le jeu d'acteurs, la bande sonore, etc. La narration filmique se présente donc comme l'art de structurer et de présenter une histoire visuelle et

sonore de manière à captiver et à engager le spectateur. Raison pour laquelle la narration filmique peut varier d'un film à un autre, en fonction du style du réalisateur et des intentions artistiques ou narratives spécifiques.

La musique, en tant que langage universel transcendant les frontières linguistiques et culturelles, est mise à profit dans « Aya de Yopougon » pour enrichir l'expérience cinématographique par l'établissement de liens narratifs. Ces liens communiquent des nuances émotionnelles qui pourraient être difficiles à exprimer uniquement à travers le dialogue ou les images. Aussi, assurent-ils la cohérence et la continuité de la narration, permettant au spectateur de suivre et de comprendre l'histoire de manière fluide. Ainsi, les choix musicaux deviennent des outils narratifs puissants, capables de véhiculer des sentiments profonds et de guider l'interprétation du spectateur. Découvrons-les.

Le générique de début du film part d'un changement du statut extra-diégétique de la musique en un statut diégétique, à travers une publicité d'une bière de la place présentée en gros plan depuis la minute 00'01 jusqu'à la minute 00'48 où apparaît un plan rapproché de personnages dans un salon regardant la télévision. Le plan rapproché du poste téléviseur qui vient par la suite à la minute 00'41 confirme davantage ce changement de statut extra-diégétique de la musique en une musique diégétique. On assiste ensuite à un jeu d'inversion et de changement du statut de la musique qui s'opère cette fois du diégétique à l'extra-diégétique, avant de laisser place à des applaudissements, ainsi qu'aux premiers dialogues du film. Avant de continuer, il y a lieu de clarifier les deux concepts que sont : diégétique et extra-diégétique. En fait, en matière de musique de film, distinction est faite entre la musique qui est entendue dans le champ de la scène et la musique qui est entendue hors du champ de la scène. La musique qui est entendue dans le champ de scène est dite diégétique, tandis que celle entendue hors du champ de la scène est dite extra-diégétique. Soulignons que cette désignation change chez certains spécialistes : « musique interne et musique externe » (Bernard GUIRAUD, 2014, p.11) ; « musique de fosse et musique d'écran » (Michel CHION, 2017, p.88), etc.

« Ce qui nous conduit à identifier une musique comme musique de fosse est bien souvent la façon dont elle sonne : présente, définie, au premier plan, sans défauts décelant les aléas de son exécution ou les imperfections de l'instrument, régnants sur les éléments de bruits, et ne se laissant pas couvrir par la voix, dialogue ou récit » (Michel CHION, 1995, p.189).

Ainsi, ce jeu d'inversion du statut de la musique qui aboutit sur les applaudissements et les premiers dialogues non seulement plonge le spectateur dans

une ambiance de salon, mais exprime ou alors dévoile qu'au préalable, il se serait tenu une discussion au sujet de la bière entre les parents au salon. En lieu et place de cette discussion imaginaire, le réalisateur et le compositeur ont préféré une intervention musicale. Ce primat de la musique sur les paroles et même sans aucune scène, érige la musique en un indice de stimulation de l'imagination du spectateur afin qu'il complète de lui-même ce qui, à dessein, a manqué d'être montré à l'écran.

A la fin d'une autre séquence portant sur la confrontation entre Aya et son géniteur au sujet de son avenir, précisément à la minute 07'13, une musique intervient après la réponse de son géniteur de la voir s'entreprendre à se marier au lieu d'envisager de longues études. Cette musique, qui ne dure qu'un laps de temps, intervient sur un gros plan d'Aya ouvrant grands les yeux. On comprend aisément que cette musique suggère l'état d'esprit de la jeune fille, étonnée, pantoise, abasourdie par la réponse de son père. Cependant, là où réside l'aspect capital qui constitue le clou de l'expérience cinématographique de cette intervention musicale, c'est l'heureuse synchronisation qui s'effectue entre cette scène et la scène suivante.

En effet, la musique, initialement extra-diégétique dans cette séquence marquant l'étonnement d'Aya, se transforme progressivement en musique diégétique, avec en toile de mire le récit de voix off venant par-dessus. Cette synchronisation entre la musique et l'action à l'écran crée une synergie émotionnelle qui intensifie l'impact dramatique de cette scène. Cela se veut pour renforcer la connexion émotionnelle du spectateur avec le propos du géniteur d'Aya traduisant le décalage de mentalités non seulement entre la jeune fille et ce dernier, mais aussi entre elle et les filles de son âge. Cette sorte de transition narrative opérée au moyen de la musique ici vient comme pour traduire les idées qui traverseraient la jeune fille et qu'on peut résumer en la phrase suivante : voici la vie que mon géniteur me préfère, une vie de débauche, d'insouciance, etc. Cette démonstration renforce l'idée que la musique « [...] à l'écran, son rôle est de raconter tout ce qui est indicible, ce qu'on ne peut montrer par les images, ce que qu'on ne peut dire par les mots » (Henri COLPI cité par Bernard GUIRAUD, 2014, p.27).

Les choix musicaux dans « Aya de Yopougon » sont également stratégiquement utilisés pour marquer les moments clés de l'intrigue, pour souligner ces moments et amplifier leur impact émotionnel. Trois (03) séquences serviront à le démontrer. En premier lieu, considérons la scène de la minute 22'10 dans laquelle Adjoua annonce à Moussa qu'elle est porteuse d'une grossesse de lui. Moins paniqué par cette annonce de la grossesse que par l'annonce de la profession du père d'Adjoua qui est journaliste, le garçon rétorque qu'il est dans ce cas foutu. La raison étant que son propre géniteur, qui se trouve être un baron du pays, redoute les scandales médiatiques. Dans ces circonstances, une idée taraude son esprit :

celui du comment pourra-t-il porter de pareilles informations à son géniteur ? Pour exprimer ce fait, il s'ensuit à la minute 22'54, un gros plan du géniteur de Moussa, ici présenté comme un homme constamment en furie. Ce plan s'accompagne d'un bruitage soutenu par un accord mineur en fond sonore. C'est justement l'une des rares fois où intervient une bande originale dans le film. En référence aux règles de composition de Marc-Antoine CHARPENTIER (1634-1704) (cité par Christophe Martin De MONTAGU, 2005, p.73), les modes et gammes, introduits par les accords majeurs ou mineurs soient-ils, possèdent chacun une énergie ou un tempérament. Ainsi, les accords mineurs présentent divers tempéraments, mais qui à bien y voir se rejoignent quelque peu. Ce sont : l'obscur et le triste, le grave et le dévot, l'horrible et l'affreux, l'efféminé, l'amoureux et le plaintif, le sérieux et le magnifique, le tendre et le plaintif, le solitaire et le mélancolique. Partant de ce principe, on comprend que l'accord mineur en usage ici n'est pas fortuit. Il est voulu pour entretenir chez le spectateur le sentiment que les prochains moments de ce garçon seront obscurs et terrifiants. On est donc en présence d'une utilisation sélective de la musique pour souligner à la fois un moment de réflexion d'un personnage et pour préparer le spectateur aux prochains instants de l'intrigue. Cette manière d'utiliser la musique ici « la transforme en un véritable instrument de communication et apporte au cinéaste un outil qui n'est pas seulement celui qui pérennisera le film par le souvenir d'une belle mélodie » (Mario LITWIN, 2010, p.57). Après cette séquence, intéressons-nous en second lieu, à la séquence qui traite de la scène érotique entre Bintou et son soi-disant amoureux parisien du nom de Grégoire, à la minute 42'58. Une musique survient lorsque la jeune fille franchit le seuil de la chambre d'hôtel. Cette musique instrumentale qui est le produit du jeu d'un violoncelle est encore l'une des bandes originales du film. Cette musique intervient en extra-diégétique le long du jeu des personnages, puis elle continue lorsque la caméra fait apparaître le décor de la ville en un plan aérien, jusqu'à la minute 44'22. Cet usage de la musique en extra-diégétique dans la chambre d'hôtel connote le confort ou alors le cadre huppé dans lequel se déroule l'action. Lequel cadre agit forcément sur le psychique de la jeune fille envieuse, rêveuse et volage qu'est Bintou. Surtout que par la suite, Grégoire lui avoue être à la recherche de la femme de sa vie. Une augmentation de l'intensité de la musique du violoncelle se fait remarquer, comme pour exprimer l'élan du cœur de la jeune fille rêveuse face à cette révélation importante pour elle. Là, les cinéastes sachant pertinemment qu'étant dans un tel cadre luxueux pour une jeune fille de la trempe de Bintou, friande d'un mariage qui lui ouvrirait les portes d'un eldorado parisien, celle-ci ne saurait refuser aucune des avances d'un homme, ces derniers font le choix de bouger la caméra hors de la chambre vers la ville. Le fait est que l'action se poursuit dans

la chambre tandis qu'est présentée la ville. Ici, la poursuite du jeu du violoncelle, présenté sous forme d'un dialogue entre les cordes, alternant du registre grave, aigu et médium, avec des passages en crescendo et decrescendo intermittents, peut évoquer une caricature sonore du contact des corps, exprimant l'amour et les gémissements qui en découlent. Ainsi, le jeu dialogique est utilisé à dessein pour matérialiser l'idée que les deux individus ont fini par copuler. La musique, utilisée de cette manière dans la continuité de la trame filmique dans cette séquence, fait ressortir sa capacité à être utilisée dans la narration filmique comme « une intrigue sonore » (Isabelle REYNANUD, 2012, p.167) afin d'éviter une image offensante à l'égard de certains publics. Toujours au sujet des choix musicaux stratégiquement utilisés pour accentuer les moments clés de l'intrigue, abordons la troisième occurrence. La séquence concerne la minute 50'15 dans laquelle la famille Cissoko, ayant découvert la supercherie de la famille de Bintou à propos du fait que leur fils Moussa n'est en réalité pas l'auteur de la grossesse de cette dernière, a ainsi décidé de la rupture du mariage contracté entre Moussa et Bintou. Il est à remarquer que cette scène se passe de dialogues au profit de la musique. L'action se déroule en trois phases que sont : l'attente de monsieur Cissoko dans sa résidence, le déchirage du contrat de mariage, l'éconduite de la famille de Bintou du domicile des Cissoko (sortie du salon, puis à l'extérieur de la résidence). Cette scène culte en ce sens qu'il est laissé pouvoir à la musique de prendre le relais suggère, d'un point de vue narratologique, la volonté pour le cinéaste de créer une expérience cinématographique mémorable qui reste gravée dans l'esprit du spectateur bien après la fin du film. Pour ce faire, l'astuce qu'aura trouvée le cinéaste est de se concentrer sur les éléments non verbaux dont la musique, d'où son usage de manière prééminente sur les dialogues afin de mener le spectateur à capter de lui-même les mêmes sentiments de peine, de gêne, de honte, de regret du bonheur perdu, d'humiliation, etc., qui animent la famille de Bintou durant ce moment. Cet univers sonore inventé s'inspire de la technique du cinéma d'animation, notamment de l'esthétique du Mickeymoussing qui dispose que « la musique préexiste aux images » (Bernard GUIRAUD, 2014, p.59). Ce qui suggère que la musique a son propre pouvoir expressif qui lui permet d'évoquer des images mentales ou de provoquer des émotions sans avoir besoin des dialogues ou paroles.

Au regard de ce qui précède, il apparaît clairement que les choix musicaux dans « Aya de Yopougon » ne sont pas simplement des éléments décoratifs, mais plutôt des outils narratifs essentiels qui contribuent de manière significative à la construction de l'histoire, des personnages et des thèmes du film. Par leur utilisation judicieuse, puisqu'intentionnellement pensés, ces choix musicaux influencent la perception et l'interprétation du spectateur, tout en enrichissant l'expérience cinématographique dans son ensemble. Ainsi, la musique dans ce film d'animation

constitue un véritable partenaire narratif pour les autres éléments du film dans la mesure où elle « relie ou sépare, ponctue ou dilue, entraîne et retient, assure l'ambiance, cache les raccords de bruits ou d'image qui « accrochent » (Michel CHION, 1995, p.191).

3. Les musiques dans « Aya de Yopougon » : outils de représentation culturelle

Plus haut, dans la première partie de la présente étude, nous signifiions la prédominance des musiques préexistantes composées de chansons populaires dans le film « Aya de Yopougon ». En effet, le fait de nous accorder le loisir de décompter ces chansons populaires nous a permis d'en recenser onze. Le tableau suivant indique chacun de ces titres et leurs auteurs.

N° d'ordre	Titres	Auteurs
1	Amina	Tchala Mwana
2	Bel Abidjan	Tabu Ley
3	Bonheur perdu	François Lougah
4	DISCO	Ottawan
5	Dissan Na M'bera	Super Mama Djombo
6	Les jaloux saboteurs	Maître Gazonga
7	L'enfant et la gazelle	Miriam Makeba
8	Sweet mother	Prince Nico Mbarga
9	Tambola Na Mokili	Johnny Bokelo
10	Ziboté	Esrnesto Djédjé
11	Yarabi	Bembeya Jazz National

Outre leur abondance dans cette œuvre cinématographique, l'autre constat saisissant à leur sujet est qu'il s'agit d'une variété de genres musicaux pour la plupart africains et afro-cubains. Ces choix musicaux qui ne sont en rien du fait du hasard, corroborent la pensée ci-après de Michel CHION (1995) :

[Au cinéma], « la musique, [...] même lorsqu'elle n'est pas le sujet de l'histoire, elle permet de caractériser le milieu où se déroule l'action, la classe sociale à laquelle appartiennent les protagonistes, et pour lesquels le cinéma recourt à des stéréotypes immédiats, comparables à ceux qu'il met en œuvre dans le domaine des costumes, des décors, de la gestuelle ou du dialogue »(Michel CHION, 1995, p.242).

Il va sans dire qu'à côté de sa fonction narratologique étudiée dans le chapitre précédent, la musique peut servir également de matériau pour la représentation de la culture de laquelle relève le film. Dans « Aya de Yopougon », rien qu'à tenir compte de la présence régulière des musiques africaines et afro-cubaines tout au

long du film rend cette idée plausible. La raison étant que ces musiques sonnent comme des éléments d'immersion du spectateur dans l'ambiance et le contexte culturel spécifique du quartier de Yopougon à Abidjan. La suite de notre étude expose quelques séquences du film, choisies sans ordre particulier, pour cerner au mieux cette occurrence.

Après le prologue de l'héroïne, c'est-à-dire Aya, sous la forme d'une présentation des personnages du film et de la description de son quartier, il s'effectue un changement musical à la minute 01'55 avec l'entrée en scène de la chanson Ziboté d'Ernesto DJEDJE. Quoi de mieux que cette chanson pour illustrer et scander l'ambiance de cette séquence se déroulant dans un bar, la nuit, à Yopougon ! En effet, le film aspire à immerger le spectateur dans le quartier populaire de Yopougon, à Abidjan, en Côte d'Ivoire, et surtout, situer l'époque du vécu des personnages du film dans les années 1970. Or, la célébrité musicale ivoirienne, très en vue à cette époque, était effectivement Ernesto DJEDJE, avec sa mythique danse Ziglibithy.

« Car c'est lui qui l'a inventé ; une danse et une manière de jouer populaire bien au-delà des frontières de la Côte d'Ivoire et qui fut comme un label pour la musique ivoirienne. DJEDJE fut des années durant le numéro un à Abidjan et nombre de groupes locaux imitèrent son style » (Wolfgang BENDER, 1992, p.86).

Par conséquent, en optant pour le style musical Ziglibity dans son film, le cinéaste l'a pertinemment fait dans le dessein d'imprégner le spectateur de cette facette riche de la Côte d'Ivoire en traditions musicales éminemment diversifiées. D'autant plus que cette danse est un résultat des influences, brassages et échanges chorégraphiques entre les différentes ramifications ethniques du Centre-ouest du pays. La musique est donc érigée en un élément de contextualisation géographique et sociale de l'histoire puisque le Ziglibity sert à la fois de repère temporel et spatial. En cela dit-on que : « l'illustration musicale d'une séquence [...] nécessite un minimum de connaissances de l'histoire de la musique » (Bernard GUIRAUD, 2014, p.68).

Dans le même ordre des connaissances basiques requises pour l'illustration musicale d'un film, « [...] intervient la psycho-acoustique, la sociologie, la culture [...] et même la métaphysique » (Ibid., p.68). A ce propos, la séquence de la minute 10'18 est révélatrice de cette réalité. En effet, l'action concerne la scène de sympathie entre le riche employeur monsieur Cissoko et son employé Ignace, le père d'Aya. Les deux (02) hommes se retrouvent dans le salon privé et huppé du riche employeur. Là, intervient une musique diégétique puisqu'elle provient du disque 33 tours mis en marche après proposition de l'hôte bienveillant à son convive. Il s'agit d'une musique afro-cubaine. Musique stratégiquement choisie

pour le fait qu'elle tient compte de certaines réalités à la fois sociologiques et culturelles de la société africaine, et partant ivoirienne, de l'époque. En fait, le cinéaste, à travers l'usage de cette musique afro-cubaine, décrit la société urbaine africaine des années 1970, dans ses mentalités et habitudes calquées sur l'aristocratie occidentale. Dans les salons huppés de ces hommes riches, l'ambiance est souvent empreinte d'une élégance discrète, où le raffinement se mêle à un certain confort. Les meubles sont choisis avec soin, alliant esthétique et confort, tandis que les œuvres d'art ornent les murs, ajoutant une touche de sophistication à l'espace. Les lumières tamisées créent une atmosphère chaleureuse et intime, propice à la conversation et à la détente. Les habitants de ces salons sont souvent des personnes cultivées et sophistiquées, qui apprécient les plaisirs de la vie et accordent une grande importance à l'esthétique et au bon goût. Ils sont généralement bien informés sur les dernières tendances culturelles, qu'il s'agisse de musique, de littérature, d'art ou de gastronomie, et aiment partager leurs découvertes avec leurs invités. L'homme qui souhaite faire découvrir ses goûts musicaux et ses préférences dans un tel environnement est souvent un passionné de musique, avec une connaissance approfondie du sujet. Il prend plaisir à sélectionner des morceaux qui reflètent son éclectisme et sa sensibilité artistique, qu'il présente avec enthousiasme à ses convives. Sa collection de musique est souvent variée, allant des classiques intemporels aux découvertes plus récentes, et il aime susciter la curiosité et l'admiration de ses invités en partageant ses trouvailles musicales avec eux. En somme, dans ces salons huppés, la musique devient un moyen supplémentaire d'apprécier l'art et de créer des liens entre les personnes qui partagent des intérêts communs. Ces connaissances des « habitus » (Pierre BOURDIEU, 1967, cité par BERAUD et COULMONT, 2008, p.91) de *l'homo sociologicus* sont plus qu'indispensables dans le processus de construction d'une expérience cinématographique, autant pour un réalisateur qu'un compositeur de musique de film. Sur cette base, il appert que le choix de la musique afro-cubaine dans cette séquence du film « Aya de Yopougon » est guidé par cette démarche. L'usage prouve que les cinéastes ont compris que le genre musical afro-cubain a intégré les « habitus » africains, imprimant ainsi aux gens des comportements qui reflètent le dynamisme et la diversité culturelle. Comme pour exprimer que déjà dans les années 1970, les africains, par leurs comportements hybrides et transculturels, incarnaient déjà la diversité culturelle et présentaient au reste du monde une leçon précieuse sur la beauté et la valeur de la coexistence pacifique entre les différentes cultures.

Cependant, cette transculturalité des africains n'annihile guère leur attachement profond à leurs cultures locales. Cela transparaît dans le film « Aya de Yopougon » à travers la séquence de la minute 47'20. En effet, dans cette séquence, le père d'Adjoua, heureux d'avoir assouvi son désir ardent de trouver la photo d'une personne qui ressemblerait à son petit-fils, part du laboratoire de photos à sa voiture. Une fois dans le véhicule, celui-ci actionne le bouton du poste auto. La musique, alors diégétique, qui survient est la chanson *Sweet mother* de Prince Nico MBARGA. D'un point de vue narratologique, utilisée dans un premier temps dans cette action comme une musique de parcours, elle sera dans la suite de cette même action utilisée comme élément d'expression du sentiment de joie qui anime le même personnage, puisqu'après qu'il soit descendu de son véhicule, il a continué de la chanter, tout en esquissant des pas de danse. Toutefois, notre intérêt pour cette séquence réside plutôt dans le message culturel qu'elle véhicule. De fait, les africains ont souvent une fierté profonde pour leur culture locale. Cette réalité sociologique a encore une fois influencé le cinéaste dans le choix de cette chanson à succès des années 1976 qu'est *Sweet mother*. Car dans les mentalités de l'époque, *Sweet mother* était considérée comme un indicateur de tendance et de modernité. La chanson étant tellement répandue et influente qu'il était impensable pour quelqu'un qui se considérait comme à la mode de ne pas la connaître. Son intervention ici avec le personnage qui la chante et esquissant quelques pas de danse souligne par conséquent, l'importance culturelle et sociale de ladite chanson à cette époque, et son statut d'hymne populaire largement reconnu et apprécié. En outre, un autre aspect culturel que dévoile cette séquence à travers l'usage de *Sweet mother* est relatif aux paroles de ladite chanson. En effet, les paroles de la chanson célèbrent l'amour et le dévouement maternel, exprimant la gratitude d'un enfant envers sa mère pour tout ce qu'elle a fait pour lui : les sacrifices, les soins et l'amour inconditionnel. Cependant, ces paroles, si tant est qu'elles rendent hommage à une mère, sont-elles véritablement pertinentes dans le présent contexte cinématographique ? Bien évidemment que non, puisque l'histoire de cette séquence du film ne traite aucunement de cette thématique. Par conséquent, ces paroles doivent-être comprises au-delà de leur signification littérale. Ainsi, en les prenant sous un angle métaphysique, *Sweet mother* est un symbolique de la maternité qui renvoie à considérer la mère, au-delà de l'aspect physique, comme la force maternelle universelle ou la figure maternelle divine. A l'instar du symbolique mère, l'amour inconditionnel dont traite la chanson doit être compris comme le symbolique de la protection émanant des forces supérieures ou transcendantales. Sur cette base, puisque musique et danse sont intimement liées en Afrique, l'explication qui précède nous sert à comprendre que les pas de danse esquissés par le père d'Adjoua sur cette action ne sont seulement pas liés à une expression de joie.

Car en Afrique, « la danse correspond à un besoin de l'homme d'exprimer sa joie, sa tristesse, ses aspirations vers le beau et le bien, parce que ces sentiments sont parfois trop spiritualisés pour les traduire par des mots » (Alphonse TIEROU, 1983, p.12). Si on comprend toute la valeur spirituelle que l'Africain accorde à la danse, on s'apercevra que la danse esquissée dans la présente action cinématographique tient lieu également d'une reconnaissance aux forces transcendantes. Chose qui fait partie des « habitus » de *l'homo sociologicus* africain en raison du fait que dans son idéologie « la danse est née d'une part, de la prise de conscience de son unité avec Dieu, et d'autre part, des efforts volontaires ou inconscients qu'il doit déployer pour rester à l'unisson du rythme de Dieu » (Alphonse TIEROU, 1983, p.32).

Au regard de ce qui précède, relativement à la culture, les musiques dans « Aya de Yopougon » suggèrent une ouverture de l'Afrique, et partant, de la Côte d'Ivoire, au monde puisqu'elles constituent une vitrine des « habitus » africains. Ainsi, en mettant en avant ce patrimoine musical africain, le film célèbre la richesse et la diversité de la culture de ce continent, tout en affirmant sa place dans le dialogue mondial.

Conclusion

Réduire le rôle de la musique dans le cinéma africain à celui d'un simple accompagnement du film est une vision limitée. La présente étude démontre qu'à l'instar des films d'autres cinémas plus développés, la musique dans le film africain « ne se contente pas d'accompagner le film, souvent elle le « co-structure » ; c'est-à-dire qu'elle contribue, avec d'autres éléments, à scander la forme générale par la place déterminante de ses interventions » (Michel CHION, 1995, p.213).

Aussi, la musique peut-elle être considérée comme un réflecteur culturo-cinématographique car elle exprime à la fois la culture africaine et les choix esthétiques de ce cinéma. Ce rôle dévolu à la musique confirme effectivement que : « les productions audio-visuelles sont, parmi tant d'autres, des cadres de manifestation de l'épiphanie identitaire » (Joseph PARE, préface Justin OUORO, 2011, p.IX).

On retiendra dès lors que les choix musicaux pour un film africain devront découler de processus créatifs et décisionnels qui s'inspirent de l'idée que dans un contexte cinématographique, ces musiques ne sont pas que des éléments d'illustration sonore. Elles concourent également à l'esthétique visuelle et à l'esthétique narrative de la trame filmique, étant donné que dans la construction de

l'expérience cinématographique, elles servent à la fois de capteur, de vecteur et de facteur de valorisation des subtilités culturelles en même temps qu'elle narre le film.

La présente réflexion n'est qu'une modique contribution au débat sur la technicité musicale dans le film africain, précisément sur les fondements des choix des musiques. D'autres thématiques que sont : la musique dans son rôle de continuité rythmique et formelle ; les rapports temps musicaux et mouvements ; etc., méritent d'être examinées afin d'enrichir ce débat et fournir des explications supplémentaires.

Bibliographie

- BENDER Wolfgang, 1992, *La musique africaine contemporaine*, L'Harmattan, Paris, 258 p.
- BERAUD C. et COULMONT B., 2008, *Les courants contemporains de la sociologie*, Puf, France, 202 p.
- CHION Michel, 1995, *La musique au cinéma*, Fayard, France, 475 p.
- CHION Michel, 2017, *L'audio-vision*, Armand Colin, France, 270 p.
- FOREST Claude, 2012, « Le cinéma en Afrique : l'impossible industrie » in *Mis au point* [en ligne] consulté le 08 mai 2024 à 20h00.
- GIMELLO-MESPLOMB F., (dir.), 2010, *Analyser la musique de film, méthodes, pratiques, pédagogie*, Book on Demand GmbH, Paris, 173 p.
- GUIRAUD, Bernard, 2014, *La musique au cinéma et dans l'audiovisuel*, CIFAP, France, 190 p.
- JOLY Martine, 2015, *Introduction à l'analyse de l'image*, Armand Colin, Paris, 158 p.
- KOUAME Koumi C., 2019, *Pratique de la musique de film en Côte d'Ivoire : contraintes et professionnalisation*, Thèse de doctorat en Arts et Culture, IRES-RDEC/INSAAC, 371 p.
- LITWIN Mario, 2010, « Valeur esthétique et fonction de la musique de film », in *Analyser la musique de film, méthodes, pratiques, pédagogie*, Book on Demand GmbH, Paris, sous la direction de GIMELLO-MESPLOMB, 173 p.
- OUORO Justin, 2011, *Poétique des cinémas d'Afrique noire francophone*, PUO, Ouaga, 271p.
- REYNAUD Isabelle, 2012, *Lire et écrire un scénario*, Armand Colin, Paris, 222 p.
- TIEROU Alphonse, 1983, *La danse africaine c'est la vie*, Maisonneuve et Larose, Paris, 142 p.