

Le texte filmique de Roues libres de Sidiki Bakaba, une écriture de la rupture dans le paysage cinématographique africain.

Communication en Question

www.comenquestion.com

n° 10, Juin / Juillet 2018

ISSN : 2306 - 5184

Le texte filmique de *Roues libres* de Sidiki Bakaba, une écriture de la rupture dans le paysage cinématographique africain.

1

The film text of Sidiki Bakaba's Free Wheels, a writing about the break in the African film landscape

Yao N'DRI

Assistant

Université Félix Houphouët Boigny

Email : ndri_y@yahoo.fr

Résumé :

Sidiki Bakaba représente une génération de réalisateurs ivoiriens soucieux d'inscrire leur écriture filmique dans le concert de l'universalisation irréversible d'un cinéma de spectacle en désaccord avec la vision mise place par les premiers cinéastes africains depuis 1960 qui adoptaient un cinéma de critique sociale, privilégiant le fonds au détriment de la forme. Ainsi dans *Roues libres*, Bakaba convoque plusieurs ressources esthétiques qui ne sont pas du ressort du cinéma africain mais qu'il faut chercher dans les stratégies filmiques qui dominant le cinéma occidental. Cette écriture dite de la rupture convoque alors suspense, course-poursuite, décors inhabituels, personnages non classiques. Il nous a semblé pertinent d'approcher de plus près cette œuvre filmique pour essayer d'y déceler et de comprendre les procédés d'écriture qui constituent une innovation majeure dans le champ cinématographique ivoirien (ou africain).

Mots clés : Rupture, écriture filmique, récit, espace-temps, handicapé

Abstract :

Sidiki Bakaba represents a generation of Ivorian filmmakers eager to put their film writing into the concert of the irreversible universalization of a cinema that disagrees with the vision set by the first African filmmakers since 1960 who adopted a cinema of social criticism, favoring the fund at the expense of form. Thus in *Free Wheels*, Bakaba summons several aesthetic resources that are not the responsibility of African cinema but must be sought in the film strategies that dominate Western cinema. This so-called breaking script calls for suspense, chase, unusual scenery, unconventional characters. It seemed to us pertinent to approach more closely this filmic work to try to discover and understand the writing processes that constitute a major innovation in the field of cinema Ivorian (or African).

Keywords: Rupture, filmic writing, narrative, space-time, handicapped

Introduction

Dans la plupart des films africains, surtout ceux qui furent réalisés au tournant du XXe siècle, la critique sociale joue souvent un rôle de premier plan. Les cinéastes se sont préoccupés de l'affirmation de la culture et de l'identité africaines. S'attachant à cerner les particularités esthétiques de ce cinéma africain, P. Haffner (1983, p.59) écrit : « L'Afrique noire a des cultures assez originales pour bouleverser les normes acquises, à condition de ne pas se laisser dévorer par le cinéma tel qu'il est, tel que l'Occident l'a presque unanimement développé et accepté: un cinéma de spectacle où les méandres d'une psychologie plus ou moins conventionnelle sont au service d'un divertissement ».

En conséquence, «...le film africain est dénué de coups de théâtre, de retours en arrière, dépourvu de drame psychologique qui viendrait démolir toute la trame du récit » (T. Kitia, 1983, p.79). Reprenant Kaboré, O. Barlet (1996, p. 29) affirme que c'est «... un cinéma d'urgence, qui ne trouve sa véritable légitimité que dans une sorte d'explication profonde de la réalité d'aujourd'hui plutôt que dans une plus-value artistique ». T. Kitia (op cit, p.82) émet, cependant, une réserve dans sa réflexion sur l'action dans les films africains: « Il ne faut pas généraliser et sous-estimer le cinéma africain dans son ensemble car certains réalisateurs parviennent à sortir de la fâcheuse tendance à réaliser des films dont l'action reste linéaire et simple ». Ainsi, nombre d'eux cherchent des voies d'une écriture nouvelle, moderne, en recourant à des procédés novateurs de création cinématographique.

C'est dans cette logique d'un cinéma sans limite et sans frontière, d'une poétique de l'universel, d'une écriture filmique transculturelle qui offre un

spectacle cinématographique émouvant que se situe *Roues libres*¹ de Sidiki Bakaba². Se classant dans le cinéma de genre (policier), cette œuvre rompt d'avec ce cinéma africain³ qui puise son inspiration dans la culture et la tradition du continent. Sidiki Bakaba, lui-même, se réclame être un réalisateur de la rupture : « Le cinéma africain a été marqué par la volonté de faire des films pour le peuple où le vedettariat était exclu. Aujourd'hui, la demande du public s'affirme davantage vers le spectacle »⁴ Dans ce passage, l'auteur inscrit son film dans un espace sémantique de distanciation par rapport à un déjà dit dans les films africains tributaires de l'idéologie dominante, celle du pouvoir dans la société post-coloniale. Le film de Sidiki casse avec une certaine tradition filmique africaine triomphaliste qui se contentait à l'unanimité, après 1960⁵, de

¹ Dans ce film Fofana, un chauffeur de taxi à Abidjan, fait sa tournée quotidienne tant bien que mal dans les tourbillons du trafic. Profitant de l'affluence, Patchéco et Guélé, deux handicapés, s'approchent de sa voiture armée au poing. Ils abandonnent leurs chaises roulantes, montent et ordonnent aussi sec : direction le supermarché "Froid Industriel". La tournée en taxi vire alors à la nuit de braquages. Fofana vole pour eux sous la menace de leurs balles. Devant le cinéma "Liberté" dont ils tentent de voler la recette, Rock, un autre handicapé, s'interpose. Il faut le prendre en otage. L'équipée se complique. D'autant que le commissaire Blazo, qui connaît bien la ville, s'est lancé à leurs trousses. Ils sont bientôt repérés. Il faut accélérer encore. Continuer à dépouiller tout ce que l'on peut. Un riche commerçant passe à leur moulinette et repart sans argent ni vêtement. Puis il faut déposer Rock à "l'O.N.U.", un centre humanitaire pour handicapés. Mais les flics se rapprochent et la fuite se prolonge jusqu'à la plage au petit matin, où les "bracos" sont tués par Blazo. Plus tard, le commissaire est victime d'un accident, maudit par les « Namaras ». Cet accident le précipite dans un fauteuil roulant

² Sidiki BAKABA est né en 1949 en Côte d'Ivoire, dans la ville d'Abengourou. Après des études d'Arts dramatiques en Côte d'Ivoire et en France, il s'engage dans une vie professionnelle qui le conduira à la création de nombreuses œuvres théâtrales et cinématographiques. Très prolifique, il est auteur, acteur, metteur en scène, réalisateur, scénariste de plus de 120 œuvres artistiques toutes tendances confondues : théâtre, cinéma. Il a, également, reçu de nombreuses distinctions dans le cadre professionnel. Il a dirigé par ailleurs le palais de la culture, entre 2000 et 2011. A cette occasion il a créé une école de formation d'acteur dénommée « ACTOR STUDIO ».

³ Cette étude couvre la période des années 1960 à 2002 (année de sortie de *Roues libres*). En effet, c'est à partir de 1963 que le cinéma africain prend son essor avec la parution du film sénégalais *Borom Sarret* de Sembène Ousmane. L'objectif des cinéastes était de décoloniser la pensée et de faire revivre l'héritage culturel africain. Voir Sarah Maldoror in *Black African Cinema*, University of California Press, Berkeley, 1994, cité par Olivier Barlet, *Les cinémas d'Afrique noire : le regard en question*, l'Harmattan, 1996, P. 48. Voir également Yao N'DRI, *Approche esthétique de la dénonciation dans le cinéma ivoirien*, thèse de doctorat unique, université Félix Houphouët Boigny, 2014, PP 50-59

⁴ Entretien réalisé avec Sidiki Bakaba, par Olivier Barlet à Paris en 1997, publié le 29 août 2002 et consulté le 28 Mai 2018 à 11H sur <http://africultures.com/entretien-dolivier-barlet-avec-sidiki-sijiri-bakaba-acteur-ivoirien-2471/>

⁵ Nous évoquions précédemment que le cinéma africain prend son effort après 1960 (voir note de page ci-dessus). Pour Renata Lubomirska, Il s'agissait pour les cinéastes de transposer

ressasser en toute sérénité les gloires du passé, dédiant la fiction entièrement à la cause anticoloniale. Ce souci d'universalisme, d'un cinéma déspatialisé, déterritorialisé, pose inmanquablement la problématique suivante : Quelles sont les techniques convoquées dans l'écriture du contre-discours Sidikien? Quelle en est leur articulation ? En d'autres termes, en quoi *Roues libres* se détache des précédentes œuvres filmiques ?

5

Il convient, pour répondre à ces préoccupations de définir un cadre théorique et méthodologique qui puisse rendre compte de la vision esthétique de Sidiki Bakaba. Ce faisant, la perspective théorique développée par A. Hitchcock⁶ semble la plus appropriée. Pour lui, l'image doit être contraire au verbe: « lorsqu'on écrit un film, il est indispensable de séparer nettement les éléments de dialogue et les éléments visuels et, chaque fois que cela est possible, d'accorder la préférence au visuel sur le dialogue.» (Truffaut, 1966, p.91). L'image au sens rhétorique du terme doit être abondante dans le film. Pour dire plus amplement ce qu'est cette réalité, V. Pinel (2009, p.15) écrit: « la forme est accordée au primat de l'action forte: découpage très morcelé et plans très courts, effets spéciaux spectaculaires, images contrastées, montage au coup de poing... ». Un tel cadre théorique corrobore la critique herméneutique de R. Prédal (2012, p.52-53) au sujet de la méthode d'analyse de film.

C'est une lecture explicative de l'œuvre, à la recherche du sens qui ne peut être dégagé que par une étude minutieuse de la forme. Il conviendra pour nous de mettre à l'épreuve de ce qui ressort de du texte filmique de *Roues libres* pour

des épopées ou des légendes sur l'écran. Ils rappelaient un temps de gloire, dans lequel les Africains d'aujourd'hui peuvent puiser leur force morale. Ils ne se laissaient dominer ni par le passé, ni par les courants actuels de la culture occidentale. Ils proposaient leur propre vision artistique, qui repose sur la base solide d'une culture millénaire. Voir *Dialogue des cinéastes avec la tradition de l'Afrique de l'Ouest*. *Africana Bulletin*: (2005), no. 53, p. 112). La vision esthétique de Sidiki Bakaba casse avec ce courant cinématographique. Voir Entretien réalisé avec Sidiki Bakaba, en note de page ci-dessus.

⁶Alfred Hitchcock (1899-1980), a fait du suspense le fondement de son cinéma. La plupart de ses films en témoignent de façon exemplaire : *Les trente-neuf Marches* (1935), *L'Ombre d'un doute* (1943), *La corde* (1948), *Le salaire de la peur* (1953), *Les oiseaux* (1963)...

saisir la spécificité du regard porté par Sidiki Bakaba sur ses personnages. Il s'agit de décrypter les divers niveaux de signifiés en partant de l'intrigue du film. Les concepts opératoires que nous utiliserons s'inspirent des différentes applications narratologiques mises en œuvre pour analyser un récit filmique. Au regard donc de l'objectif de la recherche, des choix théorique et méthodologique, notre réflexion s'articulera autour de deux axes. Le premier examinera la forme du récit de *Roues libres* et le second sera consacré à l'ambivalence du regard sur la personne handicapée.

1. *Roues libres*: un récit dramatisé

La fonction essentielle du cinéma donc, consiste en ce qu'il a de montrer, de donner à voir, et au besoin de donner à entendre. En ce sens il montre d'abord, il raconte éventuellement ensuite. Il s'agit alors d'analyser la spécificité du récit de *Roues libre*. L'on se rendra compte d'un récit dramatisé à l'extrême à travers une structure narrative particulière et un espace-temps atypique du cinéma africain.

1.1. La structuration narrative

Reprenant le Groupe d'Entrevernes, Justin Ouoro (2011, p.55) affirme que la narrativité est « un phénomène structurant de la signification, à l'œuvre dans tout discours. Le sens est un effet de différence dans la succession d'états et de transformation : c'est l'organisation syntagmatique de la signification ». Il en conclut que si la narration est une caractéristique du cinéma en général, elle l'est davantage du cinéma africain qui tire sa source d'une tradition orale et qui apparaît essentiellement comme l'expression d'une quête identitaire. De ce fait la narration dans le cinéma africain a plutôt une détermination sémiotique qui informe des origines identitaires du sujet qui informe, occultant de ce cinéma, la narration comme produit d'une action technique qui est très souvent

Le texte filmique de Roues libres de Sidiki Bakaba, une écriture de la rupture dans le paysage cinématographique africain.

l'apanage des films occidentaux. Or, c'est justement cet aspect que développe le récit de *Roues libres*. En choisissant donc un film d'action, Bakaba se soustrait des canons traditionnels de construction du film africain.

Rappelons que dans un film d'action, c'est l'intrigue principale qui sert d'unité au film, tout en permettant un resserrement temporel qui fait vivre une crise à dénouer. Ensuite, des conflits intérieurs et interpersonnels débouchent grâce à une quête ou à un enjeu à des affrontements donnant de l'éclat aux actes et aux héros. Enfin, une profonde psychologie permet de saisir les motivations et le caractère des personnages.

7

Bakaba débute son film en utilisant tous les éléments d'un *polar*⁷ classique. Guélé et Patchéco, deux handicapés (sans jambes) armés de revolvers braquent un chauffeur de taxi, et le prennent en otage (Segment 3mns 31s). Guélé (menaçant le conducteur avec un revolver) : « Ouvre la portière sinon tu seras cadavré ». Commence alors pour eux une nuit de braquages, de violence et de rêves avec la complicité du taxi, qui, visiblement, apprécie. Alerté, le commissaire Blazo arrive sur les lieux du braquage, constate (Segment 5mns 15s) : « Taxi recherché, des personnes handicapées prises en otage... », « Sergent Grah, en route ». En compagnie de son sergent, ils se mettent aux trousses des braqueurs. Le procédé de l'intensité dramatique est ainsi mis en place.

⁷Le film policier nous place aux côtés de ceux en uniforme ou non, chargés de la police. Ce genre constitue une tendance dominante du film criminel et rencontre sur ses marges le film de gangsters. Le film policier se répartit en plusieurs sous-genres. Le film de commissariat situe l'intrigue au cœur de la citadelle policière. Dans le film d'enquête, le commissaire(ou l'inspecteur) se déplace sur les lieux du délit, presque toujours un meurtre, et sa recherche du coupable dicte au film son cheminement réaliste. Le film policier utilise volontiers le décor naturel et possède également une structure linéaire accordée au déroulement objectif de l'enquête. Voir Vincent Pinel, *Genres et mouvements au cinéma*, Larousse, Paris, 2009 pp.170-171.

Ici, l'objet de la quête est très précis: le commissaire Blazo doit ramener la quiétude des abidjanais troublée désormais par des malfrats. L'objet se présente alors comme un signe, un référent physique et visuel, et non comme un indice, référent imaginaire et abstrait dans le cinéma africain en général. Le récit offre un objet de cristallisation du combat entre le héros et l'agresseur. Les braquages dans un *supermarché des blancs* (Segment 8mns 30s), du « cinéma » (Segment 12mns 26s) et de véhicule (Segment 34mns 17s) en sont de belles illustrations. Bakaba nous introduit à l'intérieur de ses personnages, allant se soustrayant d'une pratique courante dans le cinéma africain, que décrivent A. Gardies et P. Haffner (1987, p. 52): « *A la différence du cinéma occidental qui nous conduit avec subtilité au plus profond de la subjectivité de ses personnages, le cinéma africain, moins psychologisant, se sert de ses personnages pour nous conduire à nous interroger sur la société* » (p.52).

C'est le cas de Rock, marié malgré lui de manière surréaliste à une belle mulâtresse (Segment flash-back de 22mns 7s à 25mns 55s), dont elle dit heureusement que "son corps disgracieux enveloppe une âme si pure"(20mns 11s). Le réalisateur nous présente leur caractère, leurs désirs, leurs défauts, leurs qualités, leurs motivations, etc. Sidiki Bakaba plonge sa caméra dans leur univers et nous met de ce fait à leur niveau. Celui d'êtres qui, bien que voyant le monde d'en bas, ont les mêmes aspirations (légitimes) que tous les autres humains. Ils veulent être bien vêtus (Segment 33mns40s), veulent bien manger, boire du champagne (Segment 51mns50s), et même, pourquoi pas, marcher, si besoin, avec des prothèses (Segment 47mns 57s).

Bakaba cultive l'anxiété du spectateur, en prolongeant avec délectation une séquence (Segment 41mns42s à 45mns14s) du film. C'est une mise en scène d'un suspense à *couper le souffle*, à la façon de Hitchcock⁸. En effet, le

⁸Le suspense est un procédé d'écriture qui consiste à cultiver l'anxiété du spectateur en prolongeant avec délectation une situation dont le prolongement prévu est dramatique : le suspense concerne généralement un plan ou une séquence. Hitchcock le définissait en

commissaire Blazo et son équipe constatent le braquage d'un véhicule (34mns 17s). Le spectateur est par la suite « mis dans le coup » (V. Pinel, 2009, p.215) de l'action. Il est emmené à projeter son anxiété sur les handicapés menacés dans leur dortoir (sous un pont) parla police qui y fait une perquisition, à la recherche des braqueurs. Et là, fouille systématique sur ordre du commissaire Blazo: « Nettoyez-moi le coin... », intimidation: « à cause de tout ça vous avez volé, cette nuit la même on va vous soigner mal, c'est chicote qui va parler... ». La police ne retrouve pas les braqueurs mais décide de réquisitionner le groupe des handicapés: « Embarquez-moi tous ».

Pour dénouer le récit, Bakaba fait appel à la course-poursuite de voitures (Segment 1h02mns à 1h03mns 52s). Elle se termine ici sur une plage, où le commissaire Blazo n'hésite pas à abattre les braqueurs. Ce dénouement rompt ainsi avec « la presque totalité des films de fiction qui se terminent par un échec du héros » (Touré, 1983, p.83).

On le voit, la structure de *Roues libres*, fait de ce film un spectacle vivant, avec des chevauchées époustouflantes, des rebondissements. Mais n'oublions pas que toute fiction ne prend sons sens que dans le lieu et le temps où elle se déroule. Maintenant, nous nous posons la question suivante : Comment la fiction, dans ses différentes ruptures narratives, gère-t-elle les éléments spatio-temporels ?

1.2. L'espace-temps

Quelle est la typologie des lieux où évolue le cinéma africain ? C'est un mouvement du village vers la ville, souvent le temps d'un aller-retour. Le village est présenté comme source de misère, de vie étriquée, de besoins insatisfaits.

l'opposant à la surprise. Il suppose que le spectateur soit « mis dans le coup ». Voir Vincent Pinel, op cit, pp214-215

L'existence y est ralentie. Mais la sécurité et la sérénité, voire la dignité, y règnent. La ville est le lieu de la perte, de la délinquance, de la démesure... (Touré, op. cit, p.83).

Bakaba se soustrait à cette construction traditionnelle du récit. Il choisit la ville. Dans cette perspective, l'espace n'est pas simplement le lieu d'exercice de l'activité humaine, mais il devient un décor. La diversité spatiale est la caractéristique principale de ce film. Mais sa spécificité est une logique fondée sur une dimension dichotomique de l'écriture qui se dessine très clairement : un milieu fermé, contre un milieu ouvert. Les personnages de la fiction évoluent très distinctement et successivement dans le cadre de la binarité.

L'« O N U » (dortoir et Quartier Général des handicapés) est un lieu fermé. C'est un territoire à part entière avec les règles, les lois. C'est un lieu vide, l'action des personnages se résume à rien. Privés d'actions, ils se livrent à leurs fantasmes, leurs rêves, répètent leur passé, échangent des paroles ou tout simplement se perdent dans leurs monologues solitaires. Ils ainsi coupés de l'espace extérieur qui refuse de recevoir des personnes handicapées. Pour survivre Patchéco et Guélé (chefs de file des handicapés) se muent en braqueurs dans l'espace ouvert.

Pour ce faire, Bakaba présente en plan général des endroits de la capitale économique ivoirienne de jour comme de nuit. Les plans successifs laissent voir des immeubles entassés, un pont d'une longueur impressionnante qui enjambe une très grande surface d'eau. À la suite de cette première série de plans, intervient une seconde qui présente une intersection de plusieurs voies : c'est un carrefour, avec des feux tricolores. C'est dans cet espace que Guélé et Patchéco braquent un conducteur de taxi intercommunal. La richesse imaginaire et créatrice du réalisateur de Bakaba fait de l'intérieur du taxi un espace qui sert d'adjuvant des braqueurs. D'un simple moyen de déplacement

ce véhicule devient un objet d'attention particulière pour le commissaire Blazo. A travers ce nouvel espace, Guélé et Patchéco, parias de la société, se sentent revivre grâce aux vols à mains armées qui leur procurent de l'argent, de l'autorité et de la personnalité. A travers leurs différents déplacements, le spectateur découvre les autres espaces qui servent de décor au film : restaurants et habitations de luxe. Leur beauté est amplifiée par des scènes de nuit qui sont d'ailleurs légions dans le film. Le dortoir des handicapés est filmé de nuit. Ce choix de temps et moments d'actions sombres concoure à l'amplification du problème : un état d'urgence. Les handicapés défavorisés, exclus du public du fait de leur état physique, se voient lésés, coupé du monde. Les braquages sont une aubaine pour obtenir facilement de l'argent et tout ce dont ils ont besoin et envie. Seule opportunité nocturne pour s'exprimer même si elle présente des risques et une issue meurtrière.

2. Ambivalence d'une rupture: entre regard dévalorisant et quête de considération des handicapés

Le personnage occupe incontestablement une place prépondérante. Autour de lui et par rapport à lui s'organise le récit en même temps qu'il est généralement source et support d'une intense activité d'identification

Il s'agit d'interroger maintenant Sidiki Bakaba sur l'écriture des personnages de Roues libres : Qui sont-ils ? comment sont-ils confectionnés pour subsister dans un environnement filmique conçu dans des ruptures, des dichotomies ? Quels traits pertinents reçoivent-ils?

« Coutumièrement, les personnages mis en avant sont les chefs de clans, ou de villages, les patriarches : tous hommes d'âge mûr chez qui le caractère ou la sagesse sont plus marqués que la force physique et l'activité... »

(Binet, 1983, p.94).

En portant un regard sur la personne en situation de handicap, Bakaba rompt avec cette tradition du cinéma africain. Cependant, une forte ambivalence caractérise les relations que nouent les sociétés avec l'homme frappé d'un handicap. Ambivalence que ce dernier vit au quotidien, puisque le discours social lui affirme qu'il est un homme normal, membre à part entière de la communauté, que sa dignité et sa valeur personnelle ne sont en rien entamées par son état physique ou ses dispositions sensorielles, mais en même temps, il est marginalisé, tenu plus ou moins hors du monde du travail, mis à l'écart de la vie collective du fait de ses difficultés.

D. Le Breton. (1995, p.28), reprenant R. Mucchielli affirme que :

«L'homme handicapé est un homme au statut intermédiaire, un homme de l'entre deux. Le malaise qu'il engendre tient également à ce manque de clarté qui entoure sa définition sociale. Il n'est ni malade, ni en bonne santé, ni mort, ni pleinement vivant, ni en dehors de la société, ni à l'intérieur, etc...»

12

Et pourtant l'humanité de la personne handicapée ne fait pas de doute. L'ambivalence de la société à son égard est donc une sorte de réplique à l'ambiguïté de sa situation et à son caractère insaisissable. Cette ambivalence est dépeinte par *Roues libres*. Il convient à présent de l'analyser.

2.1. Un regard marginal

La définition du "handicap" renvoie à une relation sociale, au fait que pour la collectivité, il existe sans équivoque des individus affligés de cet attribut. La personne handicapée entre ainsi dans une classification qui lui confère un statut particulier. Les sociétés fondées sur le travail, l'efficacité, vouent un culte au corps performant, jeune, séduisant, tout puissant et font de la fragilité de la condition humaine un principe central de la modernité, n'accordant aux individus affectés d'un "handicap" qu'une place secondaire.

Le texte filmique de Roues libres de Sidiki Bakaba, une écriture de la rupture dans le paysage cinématographique africain.

Roues libres développe l'image de l'exclusion à travers le discours de ses personnages.

La particularité de ces personnages est de prendre en charge leurs propres portraits, d'en donner des détails dans la plus complète des imperfections. Ils choquent et surprennent le spectateur par l'absence de complaisance dans leurs discours.

Patchéco et Guélé abondent sur des détails d'ordre physique; ce sont des hommes complètement déformés. Leur difformité, elle, est la source de leur exclusion par la communauté car en rupture avec la norme humaine; ils l'énoncent sans aucune indulgence les tares qui accablent leur physique. Patchéco (segment 35mns 32s) : « ... on n'est pas frères, Tu n'es pas des nôtres, n'oublie jamais, toi tu as des jambes »; Guélé (Segment 36mns50s): « Ce pantalon est trop joli pour toi...Si j'avais seulement des jambes ! ».

13

De leur statut social, nous savons qu'ils sont bannis pour bâtardise ; c'est ce qui leur vaut d'assumer les tâches les plus ingrates et les plus rebutantes. Un handicapé (segment, 30mns 27s) : « Tu te prends pour qui ? Ramasseur de pièces sous pneus de voitures » ; Rock: (Segment 1h 10mns 04s): « Il faut qu'on trouve une solution, nous ne voulons plus être ni les victimes ni les voleurs....»

Des segments narratifs récurrents donnent une grande densité à leur exclusion. Pour ce faire, Bakaba remonte à leur passé. Leurs familles leur dénie le droit à la vie ; elles refusent de les reconnaître car ce sont des « enfants du déshonneur ». Un handicapé (Segment 44mns 29s): « Nos parents, ils ont la honte, ils nous jettent dans les rues comme chien »; Rock(1h14mns 02s): « On nous prend pour des mendiants ou des monstres cachés au fond des cours, on nous envoie même pas à l'école ». Tous ces personnages qui vivent à l'écart de la société ont en commun un passé, une enfance, des origines qui justifient leur état. Le

portrait des personnages sont soumis au discours qui corrobore leurs itinéraires narratifs. D'après D. Lebreton (1995, p.26) : « De tout temps, la représentation sociale du handicap confère à la personne atteinte d'un déficit, un statut particulier, où la relation à l'autre s'accompagne de regards mêlés de curiosités, de compassion, de gêne ou de méfiance ». Ainsi, plus le handicap est visible et surprenant (un corps déformé, tétraplégique, un visage défiguré par exemple), plus il suscite socialement une attention indiscrete allant de l'horreur à l'étonnement et plus la mise à l'écart est nette dans les relations sociales.

Les handicapés, comme le mentionne tout le discours filmique de *Roues libres* sont les grandes victimes de ce regard défavorable et méprisant. Cette stigmatisation est leur lot quotidien. Les qualifications morales qu'on leur applique font d'eux des personnages qui ont un compte à régler avec la société. Mis au rancart, bannis, ils doivent arriver très paradoxalement, à se hisser aux « hautes marches » de l'échelle sociale en manipulant, en manigançant, en usant (et en osant) des bassesses, de l'immoralité, de braquages. Ils doivent être des héros

2.2.- De la marginalisation à l' « héroïsme »

Les handicapés démontrent qu'ils sont des êtres réfléchis. Rock (Segment 1h12mns 43s): « Nous sommes vos semblables ». D'autres segments en rendent bien compte. Guélé (Segment 35mns 26s): « Nous là, on est plus dur que cailloux...Maintenant café serré, faut t'habiller comme un bon type, sinon on va nous remarquer. » Depuis la chambre où Pacheco se livre à un acte érotique avec une prostituée, on entend les gémissements de douleur de cette dernière. Tout comme un homme « valide » un « handicapé » peut procurer les mêmes sensations aux mêmes femmes. D'ailleurs la prostituée elle-même se plaint de la virilité et de la vélocité de Patchéco: « Et Patchéco, tu vas réveiller tout le quartier ! Tu veux me terminer ou quoi ? »; Patchéco (Segment 56 mns21s): « Ce soir mets tous tes clients dehors. J'assume avec mon argent » Il s'affiche ainsi

en homme fort, contrairement à l'opinion qui le ta de *bon-à-rien*. Il impose le respect de sa personne dans toutes les situations qu'il traverse depuis qu'il porte une arme à feu, associée à de l'argent. Ces deux éléments suffisent à faire de lui, et par ricochet de Guélé et de tous les autres handicapés, des êtres humains jouissant de tous les droits⁹.

Cette quête de considération se mue en un héroïsme faisant d'eux une catégorie de personnages hors normes, ceux de la transgression. Dans cet univers, le modèle du brigand est un autre aspect du personnage contraint de vivre dans la marge. C'est en effet, leur façon d'être au monde que leur dicte la dureté de la vie à travers le déracinement, l'abandon, le dénuement et la misère. Ils ne peuvent faire preuve de sens moral et d'indulgence dans un monde qui les condamne et les sacrifie à leur naissance. Leur trivialité est ce que la vie lui a appris et une sorte de vengeance contre toutes les haines de l'existence. La meilleure réponse est de scandaliser et choquer les consciences en se situant dans l'écart. Le texte filmique joue sur la polyphonie et la multiplication du dire pour cerner les caractères du personnage. Nous pensons à la quête de l'identité, de l'argent ou du pouvoir. Un manque à combler dans une société, un destin et un parcours qui les bannissent et qui finissent par les liquider ou les enfoncer définitivement. Nous prenons en considération deux exemples : celui de Patchéco et Guélé

Ils vivent de larcins, de vols, de pillages. Ils ont leurs habitudes pour agir ou leur stratégie. Patchéco (Segment 7mns 30s): « Tu vois là-bas le monsieur et la femme là-bas, tu vas les braquer...C'est comme ça, tu dis donne ce que tu as sinon je vais te gaspiller » Ils sont connus par la terreur qu'ils inspirent ; ils ont

⁹ Les droits des personnes handicapées sont par définition les droits fondamentaux du citoyen tels qu'ils sont exprimés dans l'article premier de la Déclaration des Droits de l'Homme : "Les hommes naissent et demeurent égaux en droits", ainsi que dans le troisième article "Tout individu a droit à la vie, à la liberté et à la sûreté de sa personne". Déclaration universelle des droits de l'homme, articles 1 et 3, Nations Unies, janvier 1989.

une sinistre réputation d'être efficaces dans leurs exactions. Le commissaire Blazo: (Segment 40mns 20s): « les handicapés sont complices d'un chauffeur de taxi...ils sont dangereux et armés » Le texte en profite pour développer leur manière d'agir en groupe. Ils ont la férocité et la violence des prédateurs. Il faut s'en méfier.

Conclusion

Rones libres est un film policier qui ouvre une nouvelle voie dans la production filmique en Côte d'Ivoire (ou en Afrique). Il opère cette rupture en proposant un film d'action avec une intrigue principale qui sert d'unité au film, tout en permettant un resserrement temporel qui fait vivre une crise à dénouer. Des suspenses et course-poursuite qui débouchent à des affrontements donnant de l'éclat aux actes des protagonistes (Le Commissaire Blazo et les agresseurs Guélé et Patchéco), sont convoqués dans l'élaboration du discours du film. Le cadre des actions est dynamique et la grande partie épouse l'espace de la mobilité des véhicules utilisés. La nuit est le temps qui domine dans le film, traduisant ainsi le caractère sombre de l'intrigue.

Dans une ambivalence de regard, Sidiki Bakaba rompt d'avec les thématiques classiques en nous plongeant profondément dans la psychologie des personnes handicapées. Ce sont des êtres, certes, qui doivent jouir de tous les droits mais desquels il faut également s'en méfier car ils sont à mesure de commettre des atrocités. Cependant cette stratégie d'écriture ne rompt pas totalement avec l'Afrique car Sidiki Bakaba nous introduit dans l'univers de la tradition africaine avec deux séquences de rituel. Ne serait-ce pas un message à l'endroit de la nouvelle génération de réalisateurs ?

En effet, les cinéastes de la nouvelle génération, comme ceux des autres pays du monde, sont au carrefour des civilisations et des cultures : ils sont forcément

Le texte filmique de Roues libres de Sidiki Bakaba, une écriture de la rupture dans le paysage cinématographique africain.

des mulâtres culturels. Leur production cinématographique doit naturellement se ressentir de « cette multi-apparence culturelle et intellectuelle » (N'Da 2015, p.130), de cette universalisation irréversible des modèles et procédés cinématographiques occidentaux. A travers donc le croisement des modèles, doivent s'élaborer des écritures nouvelles, originales et novatrices. L'appréciation par le public, des films ivoiriens (et africains) est à ce prix.

Bibliographie

Barlet, O (1996), *Les cinémas d'Afrique noire, le regard en question*, Paris, l'Harmattan.

Binet, J. (1983), « La place du héros », *CinéAction*, numéro 26, p.94.

Gardies, A. et Haffner, P. (1987), *Regards sur le cinéma négro-africain*, Bruxelles, OCIC.

17

Groupe d'Entrevernes, (1979), *Analyse sémiotique des textes. Introduction: théorie-pratique*, Lyon, PUL.

Haffner, P. (1978), *Essai sur les fondements du cinéma africain*, Abidjan-Dakar, NEA

Haffner, P. (1983), « L'esthétique des films », *CinéAction*, numéro 26, p.59.

Le Breton, D. (1995), « Le miroir social du handicap », *Journal des psychologues*, n° 130, pp.26-28.

N'Da, P. (2015), « Les romanciers africains et les modèles littéraires étrangers. A l'heure de la « littérature-monde », quelle place pour l'originalité et l'identité culturelle ? », *L'article scientifique, en lettres, langues, arts et sciences humaines*, Paris, l'Harmattan, pp. 130.

Ouoro, J. (2011), *Poétique des cinémas d'Afrique noire francophone*, Ouagadougou, PUO.

Pinel, V. (2009), *Genres et mouvements au cinéma*, Paris, Larousse.

Predal, R. (2012), *La critique de cinéma*, Paris, Armand Colin.

Truffaut, F. (1966), *Le cinéma selon Hitchcock*, Paris Robert, Laffont.

Toure, K. (1983), « une dramaturgie dominée par une volonté de didactisme », *CinéAction*, n°26, p.83.