



LA MUSIQUE TRADITIONNELLE AU CINEMA : ENJEUX ET PERSPECTIVES

[Étapes de traitement de l'article]

Date de soumission : 20-04-2025 / Date de retour d'instruction : 30-04-2025 / Date de publication : 29-05-2025

Adiko Jean-Michel ANOUMAN

Université Félix Houphouët-Boigny d'Abidjan- Côte-d'Ivoire

✉ adiko.anouman222@gmail.com

Résumé : La musique traditionnelle occupe une place essentielle dans le cinéma, apportant une dimension culturelle et émotionnelle unique aux récits. L'exemple de la musique d'Allah Thérèse, artiste musicienne ivoirienne, illustre bien ce rôle. Cette compositrice et chanteuse puise dans les sonorités traditionnelles de la Côte d'Ivoire en intégrant des instruments comme le djembé et l'accordéon, créant des ambiances musicales authentiques. Dans le contexte cinématographique, ses compositions enrichissent les scènes, en renforçant les thèmes liés à l'identité, la mémoire et la culture ivoirienne. L'utilisation de la musique traditionnelle permet également de donner une voix aux histoires locales, tout en sensibilisant le public international à la diversité culturelle. Les enjeux de cette approche résident dans la préservation de la tradition face à la mondialisation, mais aussi dans la possibilité d'expansion et de dialogue interculturel. Allah Thérèse ouvre ainsi des perspectives nouvelles pour les musiques de film africaines, entre tradition et modernité, en influençant le cinéma contemporain. Son travail montre que la musique traditionnelle, loin de se limiter à un décor, devient un vecteur d'émotion et d'authenticité.

Mots-clés : Musique- Tradition-Cinéma-Identité culturelle-Enjeux-Perspectives.

TRADITIONAL MUSIC IN CINEMA: ISSUES AND PERSPECTIVES

Abstract: Traditional music occupies an essential place in cinema, bringing a unique cultural and emotional dimension to stories. The example of the music of Allah Thérèse, an Ivorian musician, illustrates this role well. This composer and singer draws on the traditional sounds of Côte d'Ivoire by integrating instruments such as the djembe and the accordion, creating authentic musical atmospheres. In the cinematographic context, his compositions enrich the scenes, reinforcing themes related to Ivorian identity, memory and culture. The use of traditional music also gives a voice to local stories, while raising awareness of cultural diversity among international audiences. The challenges of this approach lie in the preservation of tradition in the face of globalization, but also in the possibility of expansion and intercultural dialogue. Allah Thérèse thus opens up new perspectives for African film music, between tradition and modernity, by influencing contemporary cinema. His

work shows that traditional music, far from being limited to a setting, becomes a vector of emotion and authenticity.

Keywords : Music- Tradition-Cinema-Cultural identity-Issues-Perspectives.

Introduction

La musique traditionnelle, en tant qu'élément fondamental de l'identité culturelle, joue un rôle central dans de nombreuses formes d'expression artistique, et particulièrement dans le cinéma. Dans le cadre de l'Afrique, où la musique est intimement liée à la vie quotidienne, à la spiritualité et aux coutumes sociales, le cinéma représente un moyen d'immortaliser et de diffuser les sonorités traditionnelles tout en les inscrivant dans un contexte contemporain. Cependant, cette pratique musicale est souvent confrontée à des défis importants dans un monde de plus en plus globalisé, où les tendances musicales mondialisées et les productions cinématographiques commerciales dominent le marché international. Dès lors, la question qui se pose est celle-ci : dans quelle mesure la musique traditionnelle peut-elle enrichir l'expérience cinématographique tout en répondant aux défis liés à sa préservation et à son évolution dans ce contexte mondialisé ? Peut-elle réellement dialoguer avec les attentes des spectateurs contemporains tout en restant fidèle à ses racines culturelles ?

L'intégration de la musique traditionnelle dans le cinéma va au-delà de sa fonction d'accompagnement sonore, elle devient un vecteur essentiel dans la narration cinématographique. En effet, cette musique offre une immersion dans un univers culturel particulier, enrichissant le film d'une dimension émotionnelle et identitaire unique. À travers des artistes comme Allah Thérèse, musicienne ivoirienne qui puise dans les sonorités traditionnelles de la Côte d'Ivoire, on peut observer comment cette pratique musicale contribue à la construction d'une esthétique cinématographique authentique. La fusion des rythmes traditionnels et des influences modernes permet de proposer une vision renouvelée de la musique de film, en alliant patrimoine culturel et innovation artistique. Cependant, cette démarche implique aussi de repenser les relations entre la culture locale et la mondialisation. Dans ce contexte, il devient essentiel de se demander si la musique traditionnelle, souvent marginalisée dans un cinéma commercial mondialisé, peut réellement s'imposer comme un outil narratif et esthétique pertinent à l'échelle internationale.

Cette réflexion soulève plusieurs enjeux, notamment artistiques, sociaux et politiques. Les cinéastes et musiciens qui choisissent de valoriser la musique traditionnelle, comme Allah Thérèse, participent activement à la préservation de l'identité culturelle tout en répondant aux exigences de l'industrie cinématographique contemporaine. Toutefois, les difficultés à concilier ces deux impératifs - préserver la richesse de la



musique traditionnelle tout en l'adaptant à un format mondial - sont indéniables. C'est dans cette tension entre tradition et modernité que se situe la problématique centrale de cette étude : comment la musique traditionnelle peut-elle s'intégrer de manière efficace et pertinente dans un cinéma de plus en plus influencé par des logiques globalisées, tout en maintenant son intégrité culturelle et artistique ?

Dans cette optique, cette recherche vise plusieurs objectifs. Premièrement, il s'agira d'analyser le rôle central que la musique traditionnelle peut jouer dans la narration cinématographique, en particulier dans les films africains, et comment elle permet de valoriser les cultures locales tout en contribuant à l'universalité des récits. Deuxièmement, il convient d'examiner les défis auxquels les cinéastes et musiciens font face lorsqu'ils intègrent ces musiques dans leurs œuvres, notamment en ce qui concerne les attentes du public contemporain et la pression de la mondialisation. Enfin, il s'agira d'évaluer les perspectives d'avenir pour la musique traditionnelle dans le cinéma, en envisageant les moyens par lesquels elle pourrait continuer à se faire entendre sur la scène mondiale tout en restant fidèle à ses racines.

Cette étude propose que l'intégration de la musique traditionnelle dans le cinéma ne se limite pas à un simple choix esthétique, mais qu'elle devienne un moyen essentiel de préserver et de diffuser des patrimoines culturels uniques. La musique traditionnelle, loin d'être reléguée à un rôle folklorique, a le potentiel de s'adapter aux exigences du cinéma moderne, en devenant un instrument de dialogue interculturel. Allah Thérèse, en combinant tradition et innovation, démontre que cette musique peut offrir une alternative valable et pertinente aux sonorités dominantes du cinéma mondial. De cette manière, la musique traditionnelle pourrait, non seulement enrichir l'esthétique des films, mais aussi participer à la construction d'une identité cinématographique africaine moderne, capable de dialoguer avec le reste du monde tout en restant profondément ancrée dans ses racines culturelles. Cette recherche, en explorant ces pistes, espère apporter une contribution à la compréhension des dynamiques qui relient culture, musique et cinéma dans un monde globalisé.

1. Présentation des corpus et cadre théorique

1.1. *Le synopsis des films et la traduction littérale des chansons*

- Au nom du Christ

Au nom du Christ de Roger Gnoan M'Balla raconte l'histoire de Magloire Ier, un pauvre porcher, méprisé par les hommes de son village, faillit se noyer dans le fleuve un jour où il a trop bu. Sorti de l'eau, il a alors la vision d'un « enfant de Dieu », qui l'aurait choisi entre tous pour sauver son peuple. Désormais, il se présente aux siens comme Magloire Ier, le « cousin du Christ ». Un peu fou, un peu voleur, charlatan pour les uns,

prodige pour les autres, il règne en maître absolu et pousse ses convictions à l'extrême, allant jusqu'à se faire crucifier comme Jésus-Christ. Ce film évoque avec humour la prolifération des sectes et les aberrations qu'elles peuvent véhiculer dans une Afrique ballottée entre tradition, modernité et pouvoir. À travers ce personnage, le film interroge la place de la religion dans une époque où la foi semble parfois mise à l'épreuve par la dureté de la réalité sociale. Le film explore aussi la quête d'un idéal de justice et de vérité face à un système de pouvoir souvent oppressif. *Au nom du Christ* met en lumière les luttes intérieures de ceux qui cherchent à rester fidèles à leurs valeurs tout en vivant dans une société où ces mêmes valeurs sont constamment ébranlées. Avec une profonde réflexion sur les rapports entre spiritualité et modernité, le film nous invite à une réflexion sur l'individu et la société, sur la foi et la morale dans un monde en pleine évolution.

-Rue princesse

Fils d'un riche bourgeois d'Abidjan, Jean refuse de suivre les traces de son père et décide de vivre pleinement sa passion pour la musique. Il quitte l'entreprise familiale pour s'engager dans la troupe locale comme musicien de kora. Une décision qui fâchera définitivement son père. À la rue Princesse, quartier animé et couru de toute la ville chaque soir, il fait la rencontre de Josie, une pétulante prostituée, et tombe immédiatement sous son charme. Josie est une jeune femme débrouillarde qui gère son corps comme une entreprise qu'il faut aussi protéger de toute cause de faillite, comme le sida. Dans le récit du film, elle est la femme prostituée, celle qui réclame son moi sexuel et celle dont le sexe est une arme. Malgré ses clients de la haute société, elle ne résiste pas à Jean qui cherche à la persuader qu'elle a d'autres talents et qu'elle pourrait chanter dans son groupe. Le couple se forme et nourrit tous les sujets de discussion.

- Akissi Sikeyibloh

Lorsqu'elle est respectée et bien traitée, la femme devient un pilier essentiel dans le couple, apportant équilibre et clarté. Elle guide l'homme avec sagesse, l'aidant à sortir des situations complexes grâce à sa vision éclairée. Symbole d'harmonie, elle est le ciment d'une entente parfaite dans le foyer. Allah Thérèse enseigne l'importance d'une union sacrée où le respect et l'amour mutuel sont les fondements. Dans cette union, la femme épanouie est une source de paix et de prospérité pour le couple.

- Blatikè Kouèkouè

La femme africaine, par sa beauté et sa sagesse, incarne la force tranquille et la douceur qui soutiennent la société. Telle un peigne, elle démêle les épreuves de la vie, offrant son soutien inébranlable à l'homme. Sa soumission n'est pas faiblesse, mais une forme de respect et d'harmonie dans la complémentarité des rôles. Ensemble, ils forment un duo indestructible, fusionnant leurs énergies dans un amour profond. Véritable âme sœur, elle est la colonne vertébrale d'une unité solide et sacrée.



1.2. Considérations théoriques et démarche méthodologique

Notre travail s'inscrit dans un cadre théorique et méthodologique qui mobilise à la fois la sémiologie de la musique de film et l'anthropologie du cinéma, tout en analysant les théories de la musique de film. La musique, dans le cinéma, n'est pas simplement un accompagnement sonore ; elle porte des significations profondes et joue un rôle crucial dans la construction du sens. Elle devient ainsi un outil de narration visuelle et culturelle, en particulier lorsqu'il s'agit de musique traditionnelle, qui, par sa spécificité, évoque des identités culturelles, des mémoires collectives, et des symbolismes particuliers.

La base méthodologique de cette étude est axée sur quatre éléments majeurs à savoir l'analyse de films, les entretiens, la revue de la littérature et l'étude de cas.

Dans cette analyse, il convient de se référer aux théories sémiologiques, notamment celles de *Michel Chion*, qui propose que :

« la musique au cinéma, loin d'être un simple fond sonore, devient une composante narrative essentielle, capable d'ajouter des couches de signification et de transformer la perception du spectateur » (Chion, 1994, p. 72).

Selon Chion, la musique a une fonction cognitive : elle permet de codifier les émotions et les symboles, rendant la relation entre l'image et le son plus complexe et fluide. Dans le cas de la musique traditionnelle, cette codification se fait à travers des éléments caractéristiques de la culture d'origine de la musique, comme le rythme, les instruments, ou les modes de chant, qui sont d'autant plus importants qu'ils portent les valeurs culturelles des peuples représentés.

D'autre part, *Claude Lévi-Strauss* et son approche anthropologique de la musique, ouvre un cadre d'analyse intéressant. Dans son analyse des mythes et des rituels, cet anthropologue montre comment « la musique est un "signifiant" dans une société, porteuse de significations profondes ancrées dans la culture et la tradition » (Lévi-Strauss, 1962, p. 10). La musique traditionnelle, dans le cinéma, devient alors un signe de l'authenticité culturelle et peut être utilisée pour marquer l'appartenance à une identité collective ou à une origine géographique et historique. L'anthropologie du cinéma, notamment par les travaux de *Jean Rouch* (1985), met en avant comment la musique permet d'ancrer un film dans une réalité ethnographique et comment elle sert de repère identitaire pour une communauté. En utilisant la musique traditionnelle, le cinéma peut instaurer un lien puissant avec l'histoire et les coutumes des peuples.

Les théories de la musique de film, quant à elles, montrent comment la musique est utilisée pour "lire" les images à travers des codes universels ou culturels. *Roger Scruton*, argue que la musique, en particulier la musique traditionnelle, peut « restituer l'authenticité et la profondeur émotionnelle dans une œuvre cinématographique » (Scruton,

1997, p. 92). Cette idée trouve une résonance particulière dans l'usage de la musique traditionnelle au cinéma, où chaque son, chaque instrument, et chaque mélodie porte une dimension historique et culturelle qui permet au spectateur de mieux comprendre le film, au-delà du simple décor visuel.

Dans une perspective sémiologique, *Tzvetan Todorov* (1977) introduit l'idée d'une analyse du film comme un "système de signes" où chaque élément, y compris la musique, contribue à la création de sens. Selon lui, la musique traditionnelle est un signe fort, lié à des représentations culturelles partagées, qui peut être interprétée à plusieurs niveaux : social, historique et émotionnel. La structure de la musique, ses motifs récurrents et sa capacité à jouer sur les attentes et les émotions du spectateur en fait un acteur à part entière de la narration cinématographique.

Ainsi, l'analyse de la musique traditionnelle au cinéma implique une approche pluridisciplinaire : d'un côté, la sémiologie de la musique de film permet de comprendre le rôle de la musique comme vecteur de sens, de l'autre, l'anthropologie du cinéma explore la manière dont cette musique ancre le film dans une réalité sociale et culturelle. L'enjeu principal réside dans la manière dont la musique traditionnelle peut transformer la réception du film, en lui offrant une dimension identitaire et culturelle forte. Par conséquent, l'utilisation de la musique traditionnelle dans le cinéma est un moyen puissant d'exprimer des enjeux culturels, sociaux et émotionnels tout en ouvrant des perspectives sur la manière dont l'art cinématographique peut dialoguer avec les traditions et l'histoire des peuples.

Notons que la musique traditionnelle au cinéma n'est pas seulement un outil sonore mais un véritable langage qui interagit avec les images pour renforcer le message du film. À travers une démarche sémiologique et anthropologique, il devient évident que la musique traditionnelle joue un rôle clé dans la transmission des valeurs culturelles et dans la construction de l'identité collective, enrichissant ainsi l'expérience cinématographique. Pour ce travail, notre corpus est composé de deux long-métrages de fiction de format 35mm, *Rue princesse* (1993) et *Au nom du Christ* (1993) respectivement d'Henri Duparc et de Roger Gnoan M'Bala et deux pièces musicales (chansons) d'Allah Thérèse à savoir « *Akissi Sikeyibloh* » et « *Blatikè Kouèkouè* » qui reflètent mieux le répertoire musical de l'artiste-musicienne dans la magnificence de la femme africaine.

2. Résonances culturelles et identitaires : enjeux esthétiques de la musique traditionnelle dans le cinéma.

- *Rue princesse*

L'utilisation de la chanson *Akissi Sikeyibloh* d'Allah Thérèse dans le film *Rue Princesse* (1990) du réalisateur ivoirien Henri Duparc est un élément central qui mérite une analyse approfondie à travers une approche sémiologique et anthropologique de la



musique de film. Cette analyse permet de mettre en lumière les enjeux culturels, sociaux et émotionnels qui traversent l'œuvre. Cette musique traditionnelle dans ce film n'est pas simplement un ajout sonore, mais elle est un vecteur de sens, un langage qui donne à voir les tensions entre modernité et tradition, entre identité individuelle et collective, tout en renforçant les enjeux narratifs du film. En tenant compte des théories de la musique de film, nous pouvons explorer comment cette musique contribue à la construction de l'identité culturelle et des représentations sociales dans le cinéma africain.

D'un point de vue sémiologique, la musique dans le cinéma est un signifiant. Dans *Rue Princesse, Akissi Sikeyibloh*, sert à renforcer l'amour entre les deux personnages principaux du film, Josie et Jean. Les rythmes traditionnels, les mélodies et l'utilisation d'instruments typiques de la musique ivoirienne comme le balafon et le tam-tam participent à l'enracinement du film dans un contexte culturel précis. La musique devient ainsi un code culturel qui permet de comprendre l'histoire de ces personnages, leurs origines et les défis auxquels ils sont confrontés dans une société en mutation. Elle n'accompagne pas seulement les scènes, elle porte une charge symbolique et émotionnelle qui transforme le film en un lieu de rencontre entre les réalités sociales et les mémoires collectives.

La chanson *Akissi Sikeyibloh* d'Allah Thérèse est un acteur clé dans la construction de l'identité culturelle des personnages, en particulier à travers sa capacité à transporter les spectateurs dans l'univers ivoirien des années 1990. La musique traditionnelle joue un rôle fondamental dans l'élaboration des identités collectives et personnelles, en marquant le lien avec les racines africaines et en soulignant la nécessité de préserver un patrimoine culturel face aux défis contemporains. Claude Lévi-Strauss, montre que la musique représente un "système de signes" porteur de significations profondes et symboliques dans les sociétés traditionnelles). Dans *Rue Princesse, Akissi Sikeyibloh* symbolise cette résistance culturelle, cette tentative de préserver les valeurs ancestrales face à l'émergence de nouvelles influences sociales et politiques. La musique traditionnelle devient ainsi un moyen d'affirmer une identité ivoirienne, parfois mise à mal par les dynamiques de la modernité, la mondialisation et les tensions sociales.

L'intégration de la chanson *Akissi Sikeyibloh* d'Allah Thérèse en remplacement de la musique instrumentale dans une des séquences du film *Rue Princesse* modifie subtilement l'ambiance de l'histoire d'amour entre Jean et Josie. La mélodie, empreinte de douceur et de profondeur spirituelle, résonne comme un écho des valeurs que prône la chanson : l'harmonie et l'épanouissement de la femme, moteur de la prospérité du couple. Loin de la musique instrumentale plus neutre ou conventionnelle qui aurait pu accompagner cette scène, *Akissi Sikeyibloh* fait naître une ambiance chaleureuse et spirituelle, renforçant l'idée que l'amour, dans sa forme la plus pure, est source de paix intérieure. Cette substitution musicale redonne à la scène

une portée presque intemporelle, liant le film à des valeurs universelles de respect et d'amour, tout en ancrant davantage l'histoire dans un contexte culturel ivoirien riche en significations.

L'utilisation de la musique traditionnelle dans *Rue Princesse* incarne également les tensions entre tradition et modernité, une problématique récurrente dans le cinéma africain. Les personnages du film sont constamment confrontés à des dilemmes sociaux et personnels, entre la nécessité de rester fidèles à leurs racines culturelles et les pressions d'une société de plus en plus globalisée. Cette tension se manifeste dans le contraste entre les pratiques traditionnelles et les aspirations modernes des jeunes personnages. La musique d'Allah Thérèse, en intégrant des sonorités traditionnelles et des chants populaires, devient un moyen pour les personnages de revendiquer leur héritage culturel tout en naviguant dans un monde qui valorise de plus en plus la modernité et la consommation de masse.

Ainsi, le film présente un espace où la musique devient un moyen de négociation entre ces deux mondes : celui de la tradition, incarné par les sonorités d'Allah Thérèse, et celui de la modernité, qui se reflète dans la quête de mieux-être et de réussite sociale. Ce conflit est magnifiquement illustré par les scènes où les personnages, bien que porteurs d'une culture traditionnelle, doivent faire face aux défis de la vie urbaine et à l'acculturation.

La musique d'Allah Thérèse joue également un rôle déterminant dans la dimension émotionnelle du film. *Claudia Gorbman*, dans *Unheard Melodies* (1987), soutient que « la musique dans le film a la capacité d'amplifier les émotions et de guider la perception du spectateur » (Gorbman, 1987, p. 37). Dans *Rue Princesse*, les rythmes et harmonies des chansons d'Allah Thérèse accentuent les moments émotionnellement forts du film. Par exemple, lors de scènes où les personnages sont confrontés à des épreuves de la vie quotidienne dans les quartiers populaires d'Abidjan, la musique renforce l'intensité émotionnelle, soulignant à la fois la solidarité et les luttes internes des personnages. La musique devient un moyen de rendre palpable l'intériorité des personnages, leurs peurs, leurs espoirs et leurs contradictions.

La capacité de la musique d'Allah Thérèse à véhiculer des émotions intenses fait d'elle un outil narratif puissant. Elle devient non seulement un accompagnement sonore, mais aussi un moyen de transmettre des émotions subtiles qui viennent enrichir la compréhension du spectateur. Les changements de tempo, les alternances de tonalités et la variation des instruments sont utilisés pour guider la perception des événements, qu'il s'agisse de moments de joie ou de crise, d'espoir ou de désespoir.

Une autre fonction importante de la musique dans *Rue Princesse* est celle de facteur de cohésion sociale. Les chansons d'Allah Thérèse, souvent chantées en chœur dans les scènes communautaires, soulignent l'importance de la solidarité et de l'unité dans les



moments difficiles. *Jean Rouch*, dans *La ciné-anthropologie* (1985), explique que la musique dans le cinéma peut être un « *élément de cohésion sociale* », rassemblant les personnages autour d'une identité collective partagée (Rouch, 1985, p. 48). Dans le film, la musique devient un moyen d'unification pour la communauté, transcendant les divisions sociales et mettant en lumière l'importance des liens communautaires dans la lutte pour la survie et la dignité. Les personnages, en particulier ceux issus des classes populaires, trouvent dans la musique un moyen d'affirmer leur présence dans un monde urbain souvent indifférent à leurs souffrances.

Enfin, la chanson *Akissi Sikeyibloh* d'Allah Thérèse dans *Rue Princesse* sert de porte d'entrée dans une narration ethnographique, qui décrit la vie sociale et culturelle à travers un couple hors norme, Jean, fils d'un riche industriel et Josie, une prostituée. Ce choix musical opéré par Duparc fait écho aux préoccupations sociétales de l'époque et illustrent comment la culture populaire et la musique traditionnelle peuvent être des vecteurs de résistance face aux défis de la mondialisation et de la modernisation. La musique d'Allah Thérèse devient alors un témoignage sonore d'une époque et d'une culture, un lien entre le passé et le présent, entre l'individuel et le collectif.

L'analyse de la chanson *Akissi Sikeyibloh* d'Allah Thérèse dans *Rue Princesse* démontre qu'elle n'est pas simplement un ajout esthétique, mais qu'elle joue un rôle essentiel dans la construction des significations culturelles et sociales du film. En offrant une représentation musicale de l'identité ivoirienne, elle renforce la narration émotionnelle, tout en explorant les tensions entre tradition et modernité. Par sa capacité à transporter les spectateurs dans l'univers culturel ivoirien, la musique devient un vecteur d'engagement social, culturel et émotionnel, portant ainsi un message puissant de résistance, de solidarité et de lutte pour l'identité et la dignité.

- *Au nom du Christ*

Dans le film *Au nom du Christ* (1993) du réalisateur ivoirien Roger Gnoan M'Bala, la chanson *Blatikè Kouèkouè* d'Allah Thérèse joue un rôle central qui dépasse l'aspect simple accompagnement sonore pour devenir un véritable acteur narratif. À travers une analyse sémiologique et anthropologique de la musique de film, nous pouvons comprendre comment cette musique contribue à la construction des enjeux culturels, sociaux et émotionnels, tout en interrogeant la relation entre modernité et tradition, ainsi que les tensions identitaires au sein de la société ivoirienne.

D'un point de vue sémiologique, la musique dans le cinéma constitue un "système de signes" qui participe activement à la création de significations, selon la définition de Roland Barthes dans *Le bruissement de la langue* (1981). *Blatikè Kouèkouè*, dans *Au nom du Christ* devient ainsi un vecteur de sens, un langage qui est décodé par le spectateur et qui enrichit la compréhension des personnages et de l'intrigue. Allah Thérèse, à travers ses mélodies et rythmes traditionnels, insuffle au film une dimension

identitaire, religieuse et culturelle forte. Les sons caractéristiques de la musique ivoirienne, tels que les percussions, le balafon et les chants polyrythmés, créent un environnement sonore qui transporte le spectateur dans l'univers culturel et spirituel de la Côte d'Ivoire des années 1990. En ce sens, la musique devient un élément narratif fondamental, non seulement pour la transmission des émotions, mais aussi pour l'ancrage du film dans un contexte socioculturel particulier. Ainsi, à travers la sémiologie, la musique de Allah Thérèse est un outil qui sert à renforcer les liens entre le film et son public, tout en participant à l'enrichissement du récit.

La chanson *Blatikè Kouèkouè* dans *Au nom du Christ* incarne également un enjeu d'identification religieuse. Dans ce film, l'Évangile chrétien est adapté aux rythmes et aux rituels locaux. Magloire 1er, entre autres avec les miroirs fixés sur sa toque du Komian, en donne un exemple évocateur. Selon Claude Lévi-Strauss dans *La pensée sauvage* (1962), « la musique représente un reflet de la structure sociale et des croyances d'une société » (Lévi-Strauss, 1962, p. 58). Dans le film, la musique traditionnelle d'Allah Thérèse, par sa puissance et sa capacité à retranscrire les émotions et les valeurs de la communauté, joue un rôle crucial dans la construction de l'identité culturelle des personnages. Elle accompagne les moments de tension et de souffrance, tout en faisant ressortir les forces d'engagement social et de résistance des personnages face à un monde qui change.

Les tensions entre religion importée et religion traditionnelle sont l'un des principaux enjeux du film *Au nom du Christ*, et la chanson *Blatikè Kouèkouè* d'Allah Thérèse y joue un rôle clé en mettant en scène ces conflits. L'exemplification majeure de cet état conflictuel est marquée par le viol par un masque d'une jeune femme, Nana N'sé, qui va sombrer dans la folie. Dans cette séquence, la musique instrumentale est remplacée par *Blatikè Kouèkouè* qui magnifie la femme en tant qu'une véritable âme sœur, une colonne vertébrale d'une unité solide et sacrée.

La société ivoirienne est à la croisée des chemins, tiraillée entre le maintien des traditions culturelles africaines et l'attrait pour la modernité occidentale. Cette dichotomie se reflète dans le rapport des personnages à la musique : alors que certains cherchent à préserver les valeurs traditionnelles, d'autres, plus jeunes, tentent de se conformer aux normes de la société moderne. La musique d'Allah Thérèse, en insistant sur les rythmes et les instruments traditionnels, devient un moyen de résistance à l'homogénéisation culturelle, un symbole de l'attachement aux racines africaines face à la mondialisation. Michel Chion, dans *La musique au cinéma* (1994), précise que « la musique au cinéma est un langage qui porte un double enjeu : celui de la narration et celui de l'émotion » (Chion, 1994, p. 92). Dans *Au nom du Christ*, la musique est une clé de lecture qui dévoile les luttes internes des personnages entre la tentation du progrès et la volonté de préserver l'authenticité culturelle.



D'un point de vue anthropologique, la musique dans *Au nom du Christ* dépasse le cadre purement esthétique pour devenir un moyen de raconter l'histoire de la société ivoirienne et de ses transformations. La musique, en tant que forme d'expression culturelle, est un reflet des croyances et des pratiques sociales. Jean Rouch, dans *La ciné-anthropologie* (1985), met en lumière l'importance de la musique dans la création d'une "anthropologie sonore" du film, où les sons et les rythmes font partie intégrante du processus de narration et de représentation (Rouch, 1985, p. 102). Dans le film, la musique d'Allah Thérèse se fait ainsi le porte-voix des traditions africaines, tout en résonnant comme un témoignage des tensions sociales et des luttes internes des personnages, déchirés entre le respect des coutumes et les défis de la modernité.

La musique d'Allah Thérèse sert également à intensifier les émotions des personnages et à renforcer la dimension dramatique du film. Claudia Gorbman, dans *Unheard Melodies* (1987), soutient que la musique de film joue un rôle clé dans l'intensification des émotions et dans l'orientation de la perception du spectateur (Gorbman, 1987, p. 37). Dans *Au nom du Christ*, *Blatikè Kouèkouè* d'Allah Thérèse accompagne les moments d'angoisse, de joie et de lutte des personnages, et accentue ainsi l'aspect émotionnel de l'intrigue. Les chants, souvent entonnés lors des scènes de solidarité, renforcent l'esprit communautaire et expriment la solidarité des personnages face à l'adversité. À travers la musique, le film parvient à créer une atmosphère émotionnelle forte, amplifiée par les sons de la musique traditionnelle qui deviennent des vecteurs de l'intériorité des personnages.

La relation entre la musique et le récit dans *Au nom du Christ* montre aussi un enjeu de transformation sociale. Dans le film, la musique devient un moyen de critiquer la société, de dénoncer les inégalités sociales et d'évoquer la recherche de sens et d'authenticité dans un monde qui semble souvent perdre ses repères. La musique d'Allah Thérèse, tout en rendant hommage à la tradition, véhicule aussi une dimension critique, en mettant en lumière les paradoxes et les contradictions du monde moderne. Roger Scruton, dans *La musique et la modernité* (1997), souligne que « la musique peut être un moyen de remettre en question les valeurs de la société contemporaine, en redonnant une voix aux traditions souvent marginalisées » (Scruton, 1997, p. 112). Cette dimension critique se manifeste dans *Au nom du Christ*, où la musique devient un outil de résistance face à un monde en pleine transformation, mais aussi un moyen de réaffirmer les valeurs et les pratiques culturelles qui ont été menacées par la modernité.

Enfin, la chanson *Blatikè Kouèkouè* dans *Au nom du Christ* s'inscrit dans une démarche de mémoire collective. Selon Pierre Bourdieu, « la musique, en tant que produit social, est un moyen de transmission de la mémoire et de l'histoire des peuples » (*La Distinction*, 1979, p. 82). À travers les chansons d'Allah Thérèse, le film préserve et transmet l'histoire sociale, culturelle et spirituelle de la Côte d'Ivoire. Les chants sont un moyen pour les

personnages de revendiquer une place dans l'histoire, de célébrer leurs racines et d'affirmer leur identité face à un monde moderne qui semble souvent nier leurs réalités.

L'analyse de la chanson *Blatikè Kouèkouè* d'Allah Thérèse dans *Au nom du Christ* révèle ainsi qu'elle est un outil narratif et émotionnel essentiel. Elle participe à la construction de l'identité culturelle des personnages, tout en abordant les tensions entre tradition et modernité. En intégrant des éléments de la musique traditionnelle, le film affirme l'importance de la mémoire collective, tout en mettant en lumière les enjeux sociaux et politiques de la société ivoirienne. La musique, dans cette œuvre, ne se contente pas de soutenir l'action, elle devient un espace de réflexion et de résistance culturelle, renforçant les messages du film tout en ouvrant des pistes de réflexion sur l'évolution de la société ivoirienne.

3. Perspectives musicales au cinéma : l'esthétique, la culture et l'identité à travers les sonorités traditionnelles.

Dans le cinéma africain, la musique traditionnelle joue un rôle fondamental qui dépasse la simple fonction d'accompagnement sonore. Elle devient un vecteur de sens, un outil de narration, et un moyen d'affirmer des identités culturelles complexes. À travers une analyse sémiologique et anthropologique de la musique de film, enrichie des théories sur la musique au cinéma, il est possible de comprendre les perspectives offertes par l'utilisation de la musique traditionnelle dans ce domaine. Ces perspectives se déclinent notamment en termes de construction de l'identité culturelle, de critique sociale, de résistance à l'homogénéisation culturelle, et de dialogue entre tradition et modernité.

La sémiologie de la musique de film, qui s'intéresse aux signes et aux codes sonores dans le cinéma, permet de saisir comment la musique traditionnelle sert de système de signes dans le film. Selon Roland Barthes, « *la musique n'est pas un simple décor, mais un langage à part entière, un système de signifiants qui permet de transmettre des significations* » (Barthes, 1977, p. 34). En Afrique, la musique traditionnelle utilisée dans les films véhicule des symboles culturels profonds, qui sont perçus et décodés par les spectateurs, non seulement en tant que divertissement mais aussi comme un moyen de se connecter à des valeurs sociales, spirituelles et communautaires. Les percussions, les chants, et les rythmes spécifiques deviennent ainsi des signes porteurs d'une mémoire collective, et dans certains films, ces éléments musicaux aident à ancrer les personnages dans un contexte culturel précis, souvent en réponse à des dynamiques sociales ou politiques.

L'utilisation de la musique traditionnelle dans le cinéma africain peut également être comprise sous l'angle de l'anthropologie culturelle, qui explore les relations entre culture, identité et changement social. Jean Rouch, dans *La ciné-anthropologie* (1985),



démontre que la musique au cinéma est une forme d'expression qui ne se contente pas de refléter la culture, mais participe activement à la construction de l'identité culturelle d'une société (Rouch, 1985, p. 110). Dans le cinéma africain, les sonorités traditionnelles deviennent un moyen de préserver et de transmettre des traditions souvent menacées par les forces de la mondialisation et de la modernité. Le recours à ces éléments musicaux dans les films africains peut ainsi être perçu comme une forme de résistance culturelle, une tentative de réaffirmation des valeurs et des pratiques culturelles face à la domination des formes musicales occidentales, parfois associées à la colonisation ou à l'uniformisation culturelle.

Les perspectives d'utilisation de la musique traditionnelle dans le cinéma africain incluent aussi l'analyse des tensions entre tradition et modernité. Le cinéaste africain, tout en mettant en avant l'importance de l'héritage musical traditionnel, doit souvent négocier avec les attentes du public global, friand de formes modernes et plus universelles. Michel Chion, dans *La musique au cinéma* (1994), évoque la capacité de la musique à tordre et à modeler l'émotion du spectateur : « *la musique en film peut être à la fois un commentaire et une forme de résistance au sens imposé par les images* » (Chion, 1994, p. 92). Dans de nombreux films africains, la musique traditionnelle devient un instrument de critique sociale, un moyen de questionner l'impact de la modernisation sur les pratiques culturelles. Par exemple, dans les films de Souleymane Cissé ou d'Ousmane Sembène, la musique traditionnelle devient non seulement le miroir d'un monde ancien, mais aussi un moyen d'évoquer des tensions internes liées à la modernité et à l'occidentalisation. Elle interroge la place des anciennes traditions dans un monde qui cherche à évoluer tout en conservant ses racines.

D'un point de vue esthétique, la musique traditionnelle dans le cinéma africain offre également une riche palette de possibilités sonores. La diversité des instruments et des genres musicaux (comme le balafon, les tambours, les chants polyphoniques, etc.) permet aux réalisateurs africains de donner une texture particulière à leurs films, renforçant la dimension sensorielle et émotionnelle des récits. Les rythmes caractéristiques de certaines musiques africaines, comme les syncopes et les contretemps, participent à la mise en valeur des moments de tension, de joie ou de drame, créant une dynamique sonore unique. En ce sens, la musique traditionnelle devient un outil esthétique majeur qui interagit directement avec les visuels et la mise en scène, contribuant ainsi à l'atmosphère générale du film.

Les théories contemporaines sur la musique de film offrent également une perspective intéressante sur l'utilisation de la musique traditionnelle dans le cinéma africain. Claudia Gorbman, dans *Unheard Melodies : Narrative Film Music* (1987), met en évidence la capacité de la musique à orienter la perception émotionnelle du spectateur et à guider son interprétation du récit cinématographique (Gorbman, 1987, p. 37). Dans un film africain, la musique traditionnelle n'est pas seulement un accompagnement, mais

une manière de renforcer la narration, de souligner l'ambiance et de stimuler les émotions. Par exemple, une scène où un personnage se retrouve face à un dilemme moral peut être intensifiée par un changement subtil dans le paysage sonore, avec des percussions qui accélèrent ou ralentissent, des chants qui deviennent plus intenses, marquant ainsi la profondeur émotionnelle de la scène.

Une autre perspective sur l'utilisation de la musique traditionnelle dans le cinéma africain réside dans sa capacité à soutenir l'effort de réconciliation et de dialogue entre les différentes composantes de la société. Dans un contexte où de nombreux pays africains ont traversé des périodes de guerre civile, de colonisation, ou de conflits internes, la musique traditionnelle est un moyen de créer un langage commun qui transcende les divisions. La musique devient ainsi un facteur d'unité, un terrain d'entente, où les différentes communautés ethniques, même au sein de la même nation, peuvent se retrouver autour de valeurs partagées. Jean-Luc Godard, dans ses réflexions sur le cinéma et la musique, explique que « *la musique au cinéma n'est pas seulement une dimension esthétique, mais aussi un moyen de créer des ponts entre les différentes cultures et les différentes perceptions du monde* » (Godard, 1996, p. 45).

En somme, l'utilisation de la musique traditionnelle dans le cinéma africain offre de nombreuses perspectives, tant sur le plan esthétique que culturel. Elle permet de renforcer l'identité collective, de critiquer la société et ses transformations, d'établir un dialogue entre tradition et modernité, tout en intensifiant les émotions du spectateur. La musique, en tant que langage universel, devient un moyen d'expression privilégié qui, loin de se limiter à l'accompagnement sonore, devient un élément constitutif du film, porteur de sens et de mémoire. La musique traditionnelle, à travers sa richesse et sa diversité, continue donc d'offrir aux réalisateurs africains une plateforme sonore unique pour explorer et exprimer les complexités de leurs sociétés.

Conclusion

En définitive, l'utilisation de la musique traditionnelle au cinéma se révèle être un enjeu fondamental, bien au-delà de sa simple fonction décorative. Elle incarne un vecteur essentiel de transmission des valeurs culturelles et participe activement à la construction de l'identité, en rappelant sans cesse l'importance de la mémoire collective. Dans le contexte cinématographique, la musique traditionnelle devient un moyen puissant de renforcer le lien entre l'image et l'émotion, permettant une lecture plus profonde des récits et des personnages. À travers les sonorités et rythmes propres à chaque culture, elle s'imbrique dans la narration pour intensifier les moments dramatiques, symboliser des luttes internes ou extérieures, et refléter la pluralité des expériences humaines.



L'apport de la musique traditionnelle au cinéma permet également de questionner l'évolution des sociétés contemporaines et leurs rapports avec la tradition. Alors que la modernité et la mondialisation tendent à homogénéiser les cultures, la musique traditionnelle devient un moyen de résistance, une manière de revendiquer des racines et de préserver un héritage culturel face aux pressions extérieures. Dans cette dynamique, elle s'inscrit comme une forme de réaffirmation d'une identité culturelle spécifique, tout en servant de lieu de dialogue entre le passé et le présent, entre le traditionnel et le moderne. Ce double mouvement, qui lie transmission et innovation, permet à la musique traditionnelle de s'adapter au langage cinématographique tout en demeurant fidèle à ses racines.

Les perspectives offertes par cette utilisation de la musique traditionnelle dans le cinéma sont multiples. Elle ouvre la voie à de nouvelles formes de narration, où les spectateurs peuvent découvrir des cultures qu'ils ne connaissent pas, tout en étant confrontés à des questionnements universels. Elle offre aussi aux réalisateurs un moyen de renouer avec des pratiques artistiques anciennes, tout en expérimentant de nouvelles possibilités créatives. En intégrant des éléments musicaux traditionnels dans des films contemporains, les cinéastes africains, par exemple, participent à une forme de réinvention de leur culture, tout en interrogeant leur rapport à l'histoire et à la modernité.

Ainsi, loin de se contenter d'une simple illustration sonore, la musique traditionnelle au cinéma devient un acteur central de la narration, un outil de réflexion et d'expression. Elle enrichit les récits, les personnages, et propose une lecture critique et esthétique des sociétés modernes, tout en créant un pont entre les générations, les cultures et les temporalités. Elle s'impose ainsi comme un véritable art de résistance culturelle, un terrain fertile pour l'innovation et la transmission.

Références Bibliographiques

- BARTHES Roland, 2002, *Le Bruissement de la langue*, Paris, Éditions du Seuil.
- BARTHES Roland, 1973, *Le Plaisir du texte*, Paris, Éditions du Seuil.
- BOURDIEU Pierre, 1979, *La Distinction : Critique sociale du jugement*, Paris, Minuit.
- CHION Michel, 1994, *La musique au cinéma*, Paris, Cahiers du Cinéma.
- GODARD Jean-Luc, 1996, *La politique des auteurs*, Paris, Éditions du Cerf.
- GORBMAN Claudia, 1987, *Unheard Melodies: Narrative Film Music*, Bloomington, Indiana University Press.
- LEVI-STRAUSS Claude, 1962, *La pensée sauvage*, Paris, Plon.

ROUCH Jean, 1981, *Les cinéastes et la musique*, Paris, Éditions de L'Harmattan.

ROUCH Jean, 1985, *La ciné-anthropologie*, Paris, Éditions de la Découverte.

SCRUTON Roger, 1997, *La musique et la modernité*, Paris, Éditions de l'Herne.

TODOROV Tzvetan, 1977, *Grammaire du Décaméron*. Paris, Seuil.