

UNIVERSITÉ DE YAOUNDÉ I

**CENTRE DE RECHERCHE ET DE
FORMATION DOCTORALE ARTS
LANGUES, LITTÉRATURES ET
INDUSTRIES CULTURELLES**

UNITÉ DE RECHERCHE DE FORMATION

**□ Section des arts du Spectacle et
cinématographie**



THE UNIVERSITY OF YAOUNDE I

**POSTGRADUATE SCHOOL FOR ARTS,
LANGUAGE, LITERATURES AND
CULTURAL INDUSTRIES**

DOC

NÉCESSITÉ DE L'ADAPTATION DES MYTHES ÉKANG DANS LES PRODUCTIONS CINÉMATOGRAPHIQUES CAMEROUNAISES

Mémoire rédigé et soutenu publiquement en Avril 2024 en vue de l'obtention du diplôme de
Master en ARTS DU SPECTACLE ET CINÉMATOGRAPHIE

Spécialité : Production Cinématographique et Télévisuelle

PAR

JUSTINE STELLA NYANDONG MBIDA

LICENCIÉE EN ARTS DU SPECTACLE ET CINÉMATOGRAPHIE

18C323



Présidente: Emelda Ngufor Samba (MC), Université de Yaoundé 1

Rapporteur: Joseph Noubissi Wambo (Dr), Université de Yaoundé 1

Examineur : Aristide Guille Sanama (Dr), Université de Yaoundé 1

Avril 2024

DÉDICACE

À

Monsieur Owono Ndi Samuel

Madame et Monsieur Mbida

Mes frères et sœurs de la famille Mbida

Madame Owono Lucienne

Madame Manga Biloa laure

Puisse ce travail être un signe de gratitude pour vos efforts

À la mémoire de

Ma grand-mère feu Akono Essomba

Mon grand-père feu Ndzinga Thomas

Ma tante feu Sambia Nadège

Mon oncle feu Tabi Patrick

Domage que vous ne soyez pas présents au moment de la floraison de votre « fleur »

REMERCIEMENTS

À mon directeur de mémoire le Dr Joseph Noubissi Wambo, sans qui je ne serais jamais arrivée au bout de ce travail de recherche. Merci pour l'accompagnement et la patience.

À tous mes enseignements du département des Arts et Archéologie.

À tous mes camarades du département des Arts et Archéologie.

À la famille Mbida et Owono

À tous ceux qui ont contribué de prêt ou de loin à la réalisation de ce travail.

À Dieu le Père Tout-Puissant pour sa grâce, Son Amour infini dans ma vie ; ainsi que Sa Protection.

RÉSUMÉ

Dans la période précoloniale, le mythe était le miroir de la société, il était le garant des idéologies, garant de l'éducation, valorisait et assurait la bonne transmission de la culture. Alors il avait une fonction sociologique et culturelle. Cependant l'irruption brutale de l'Occident en Afrique a été la cause de la mise en berne du mythe. Désormais, les mythes ne sont plus utilisés comme les garants et transmetteurs de la culture. Dans les maisons avec la mondialisation, les téléviseurs, les radios, les réseaux sociaux prônent la culture étrangère et ceci affecte beaucoup les sociétés africaines en général et celles du Cameroun en particulier. La colonisation ayant joué un rôle majeur dans l'acculturation des peuples camerounais, la mondialisation est venue achever ce que la colonisation a commencé en ceci que, la colonisation prônait la culture du colon et la mondialisation prône les cultures étrangères ; ce qui fait en sorte qu'aujourd'hui, nous constatons une déviation de la jeunesse camerounaise qui s'approprie de jour en jour la culture étrangère qui va pour la plupart à l'encontre de nos valeurs. En tant qu'étudiante inscrite au Département des Arts et Archéologie, dans la section Arts du Spectacle et Cinématographie, il est de notre devoir en tant que cinéaste de retransmettre nos valeurs culturelles en nous servant des mythes. Il est donc urgent d'adapter nos mythes camerounais plus particulièrement les mythes Ekang pour reculturer et retransmettre nos valeurs au peuple camerounais.

ABSTRACT

In the pre-colonial period, myth was the Mirror of society, It was the guarantor of ideologies, guarantor of education and valued and ensured the good transmission of culture. So It had a sociological and cultural function. This during the brutal eruption of the West in Africa was the cause of the disappearance of the myth. From now on, myths are no longer used as guarantors and transmitters of culture. In homes with globalization, televisions, radios, social networks advocate foreign culture and this greatly affects African societies in general and those of Cameroon in particular. Colonization having played the major role in the acculturation of Cameroonian peoples, globalization has come to complete what colonization began with that, colonization advocated the culture of the colonist and globalization advocates foreign cultures which means that today, we see a deviation ...

SOMMAIRE

INTRODUCTION GÉNÉRALE.....	6
CHAPITRE I : LE MYTHE DANS TOUS SES ÉTATS.....	20
1- Chez Mircea Eliade.....	21
2- Chez Roland Barthes.....	22
3- Chez Pierre Albouy.....	25
4- Dans la littérature africaine.....	26
5- Le mythème.....	35
CHAPITRE II : L'INSCRIPTION DU MYTHE DANS LES PRODUCTIONS CINÉMATOGRAPHIQUES CAMEROUNAISES ET ANALYSE DU MYTHE DANS QUELQUES PRODUCTIONS CINÉMATOGRAPHIQUES CAMEROUNAISES	46
A- L'INSCRIPTION DU MYTHE DANS LES PRODUCTIONS CINÉMATOGRAPHIQUES CAMEROUNAISES	47
1- Une histoire du mythe au cinéma.....	4
2- Les grands réalisateurs/scénaristes maîtres du mythe au cinéma.....	4
3- Quelques mythes récurrents dans le cinéma camerounais.....	4
4- Le temps accordé aux mythes dans les films camerounais.....	4
B - ANALYSE DU MYTHE DANS QUELQUES PRODUCTIONS CINÉMATOGRAPHIQUES CAMEROUNAISES	54
1- <i>Le grand blanc de Lambaréné</i> de Bassek ba Kobio.....	
2- <i>Le président</i> de Jean Pierre Bekolo.....	
3- <i>le blanc d'Eyenga</i> de Thierry Ntamack.....	
CHAPITRE III : COSMOGONIE DU PEUPLE EKANG.....	
1- Genèse.....	58
2- Déplacement	61
3- Régulation sociétale	65

4- Tentative d'explication de ce qui est « Dieu »	70
---	----

CHAPITRE IV : TECHNIQUES D'ADAPTATION DU MYTHE DANS LES PRODUCTIONS CINÉMATOGRAPHIQUES CAMEROUNAISES75

1- Qu'est-ce qu'on entend par adaptation cinématographique ?	76
2- La pré-production.....	79
3- La production	88
4- La post-production	99
5- La diffusion	103

CHAPITRE V : CAS PRATIQUE : PRODUCTION D'UN COURT METRAGE METTANT EN EXERGUE UN MYTHE EKANG.....105

1- Le scénario.....	106
2- La note d'intention de la réalisatrice.....	109
3- Découpage technique.....	109
4- Dépouillement.....	110
5- Feuille de service.....	110
6- Programmation de tournage.....	111
7- Fiche artistique.....	112
8- Fiche technique.....	113
9- Montage.....	114
10- Affiche	116

CONCLUSION GÉNÉRALE127

INTRODUCTION GÉNÉRALE

I-PRÉSENTATION DU SUJET

Caractérisés par les cultures qui les ont vus naître, les mythes exercent une fascination sur la collectivité à travers l'imaginaire. Les civilisations se bâtissent sur des mythologies qui leur sont propres, ces différentes mythologies sont nourries des nouvelles formes artistiques et culturelles telles que : épopées, fables, légendes, contes...

Malgré le fait que le mythe nourrisse la créativité, il est exploité, mis à l'écart dans/par la société camerounaise et cette situation tend à le faire disparaître. Cette négligence du mythe se fait ressentir dans notre société avec la perte de nos valeurs culturelles entraînant un désintérêt total pour tout ce qui appartient à la culture camerounaise mais embrasse la/les culture(s) étrangère(s).

Pourtant, le mythe comme l'affirme MIRCEA ELIADE cité par MERIEM BOUGHACHICHE :

« Le mythe est un récit relatant l'histoire du commencement et de la fin des temps en proposant une explication à des phénomènes connus et s'interrogeant sur la place de l'homme dans l'univers, il demeure une histoire fondamentale comportant un modèle exemplaire de conduit. »

C'est dire que le mythe renseigne sur l'origine du monde, l'expression des collectivités, la condition humaine dans plusieurs domaines (métaphysique, historique, sociologique et psychologique), la naissance des dieux. C'est dire également que le mythe nous renseigne sur la création de nos clans, nos cultures, leur mode de fonctionnement (interdits, préjugés, peurs...), la relation et la cohabitation avec les autres peuples, les autres cultures.

Si le mythe renseigne sur les origines des peuples comme le dit Meriem alors, son adaptation dans les métiers de l'art tel que le théâtre, le cinéma, la peinture, la sculpture aidera la jeunesse camerounaise à connaître ses origines et de mieux appréhender sa culture, de mieux la comprendre et de s'en servir.

Identifié comme étant le siècle de vitesse, le 21^{ème} siècle de par l'expansion du numérique dans tous les secteurs d'activités notamment le cinéma qui est un moyen efficace de transmettre l'héritage culturel en adaptant les mythes cela devrait se faire selon l'époque dans lequel nous nous trouvons pour que chaque individu puisse se reconnaître et en tirer facilement la leçon qui en découle, d'où la déclaration de Mylène Palluel cité par Malraux dans *L'art-peut-il-changer-le-monde* : « le monde de l'art n'est pas celui de l'immortalité, c'est de la métamorphose. »

Étant considéré comme un genre majeur de la littérature orale, transposé et conservé par la littérature écrite, comment faire pour partir de cette littérature (à la fois orale et écrite) pour le cinéma ?

II- JUSTIFICATION DU SUJET

Nous avons choisi ce sujet par ce que nous avons remarqué que la jeunesse camerounaise manque de repères, à cause de l'absence de connaissances sur leurs origines. La colonisation est venue détruire l'Afrique et particulièrement le Cameroun parce qu'un peuple sans culture est un peuple vide, sans âme.

III- DÉFINITIONS DES CONCEPTS

1- Mythe

Récit mettant en scène des êtres surnaturels, des actions imaginaires, des fantasmes collectifs. C'est également un ensemble de croyances de représentations idéalisées autour d'un personnage, d'un phénomène, d'un particulier.

2- Technique

Selon le dictionnaire ROBERT, la technique est l'ensemble de procédés employés pour produire une œuvre ou obtenir un résultat déterminé. Il est également une méthode ou un ensemble de méthodes, notamment dans les métiers manuels (menuiserie, art de la forge, etc.), où elle est souvent associée à un savoir-faire professionnel. La technique : ensemble de procédés et de moyens pratiques propres à une activité (LAROUSSE).

De ce qui précède, nous définirons la technique comme une démarche, un processus de création de savoir-faire professionnels (cas du cinéma dans notre recherche).

3- Adaptation

Adaptation renvoie à transposition qui est l'action d'adapter une œuvre, un texte pour un public, une technique artistique différente, d'une œuvre ainsi réalisée. Adaptation renvoi ici à transposition, interprétation : transformation d'une œuvre, ou transposition d'un domaine artistique à un autre d'une œuvre en conservant la trame narrative (Selon le dictionnaire LAROUSSE et Lintern@ute).

Pour *Maxicours.com* dans *techniques d'adaptation des œuvres littéraires*, c'est le fait de réécrire, transposé, sans trahir le texte en respectant les spécificités de l'écriture cinématographique (cas de notre thème de recherche).

Nous remarquons que toutes ces définitions sont presque les mêmes ; alors nous dirons que, l'adaptation est le fait de transposer une œuvre, un texte, un film d'un état à un autre.

4- Technique d'adaptation

Peut-être défini comme un processus de réécriture pour un objectif ou un autre art précis, et qui met en évidence un savoir-faire professionnel.

5- Ekang

Forme un groupe ethnique BANTOU que l'on retrouve aujourd'hui en Afrique Centrale essentiellement en Guinée équatoriale, et au Gabon, mais aussi au Cameroun, en République du Congo (Congo Brazzaville) et à Sao Tomé et Príncipe. Le peuple Ekang est donc à l'évidence un peuple de la forêt équatoriale.

IV- MOTIVATION DU CHOIX DU SUJET

Ce sujet prend naissance de la presque inexistence de la présence des mythes typiquement camerounais en général et Ekang en particulier dans les productions cinématographiques camerounaises. Nous nous sommes alors interrogés sur les techniques d'adaptation des mythes Ekang dans les productions cinématographiques camerounaises dans l'objectif de combler humblement cette quasi-absence, et mobiliser les cinéastes à s'intéresser à ce pan culturel capable de mieux assurer notre unité nationale.

V- OBJECTIF DE LA RECHERCHE

Comme l'indique le titre, il est question pour nous de présenter les objectifs de ce mémoire qui sont au nombre de deux :

- L'objectif principal étant celui de la nécessité de connaître les mythes camerounais en général, et Ekang en particulier.
- Le second étant de savoir comment adapter ses mythes dans les productions cinématographiques camerounaises.

VI- REVUE DE LA LITTÉRATURE

La revue de la littérature est, selon le Glossaire,

« Collecte d'informations dans un domaine ou sur un sujet précis. Elle permet au chercheur de prendre connaissance des travaux et recherches déjà effectués à propos du sujet qu'il l'intéresse et ainsi d'établir les bases connues, afin de s'en inspirer pour définir un cadre de recherche complémentaire, percevoir certaines implications non envisagées, éviter certaines erreurs méthodologiques identifiées dans de précédents travaux, mettre à profit certains outils utilisables pour sa propre recherche, confirmer ou infirmer certains résultats obtenus, compléter et/ou étayer divers enseignements de ses propres recherches. »

Prenant pour appui cette définition, notre revue de la littérature sera constituée des travaux des praticiens et des chercheurs du domaine ; ceci dans le but d'avoir des bases à notre sujet de recherche. Nous aurons :

- Le mémoire de Bertrand Paolo Rossi Baleguel Nyeck intitulé *proposition d'une nouvelle approche esthétique dans la création du conte en situation de spectacle au Cameroun* soutenu en Février 2022 en vue de l'obtention d'un Master en Arts du spectacle et cinématographie, spécialité production théâtrale. Ce mémoire présente comment les contes se jouaient à l'époque traditionnelle et propose une nouvelle façon de jouer les contes avec une nouvelle manière de se vêtir en fonction de notre siècle. Ce travail de recherche est similaire au notre au niveau de la partir traditionnel par ce qu'il expose le même problème que notre thème de recherche à la différence prète qu'il s'est spécialisé dans le conte, le conteur et va lui aussi proposer une nouvelle approche esthétique dans la création du conte en situation de spectacle. Il va également évoquer le Mvet qui est un instrument qu'on retrouvera également dans notre travail de recherche à cause de son aspect mythique et également du lien ancestral qu'il a avec notre corpus qui est le peuple Ekgang.
- Le mémoire intitulé *esthétique de la création théâtrale camerounaise 1999 A 2010* soutenu en juillet 2014 par Paulin Essako Eloumou dans le but d'obtenir un Master en Arts du Spectacle, spécialité production théâtrale. Ce mémoire va dans la même porter que celui de Paolo Rossi Baleguel Nyeck, avec pour différence le fait que celui-ci parle de tout ce qui est spectacle de théâtre que ce soit les contes, le monothéâtre ou les spectacles de théâtre à plusieurs personnages ; et il ne propose pas une approche esthétique mais fait plutôt une sorte d'historique de l'esthétique de création théâtral camerounais de 1999 à 2010. Ce mémoire servira de modèle pour la présentation de notre travail de recherche.

- La thèse, *le monothéâtre et les nouvelles esthétiques théâtrale en Afrique contemporaine* de Jean Robert Tchanga, soutenu en juin 2016 pour l'obtention d'un Phd en Arts du spectacle et cinématographie, spécialité production théâtrale ; qui propose des nouvelles esthétiques théâtrales du monothéâtre en Afrique contemporaine. Tout comme le mémoire de Baleguel Nyeck, c'est beaucoup plus la partie traditionnelle qui nous intéresse et la manière donc il aborde et présente ces nouvelles esthétiques dans son travail de recherche.
- L'article de Frédéric Lambert, *Arts et industries de la croyance : quand le langage fait son cinéma* publié en 2012 ; cette article présente les systèmes de croyances comme des objets de manipulation de masses : « *en effet, le mot croyance est souvent pris dans le paradigme de la manipulation, de l'aveuglement, de l'adhésion d'un groupe. Le mythe, l'énoncé idéologique, les discours pris dans l'ordre des institutions qui les communiquent, diffuseraient leur poisons au détriment de la liberté de l'individu et des peuples* », c'est dire que, notre culture est en train de disparaître par ce que les cultures étrangères assujettissent et contrôlent notre jeunesse par ce qu'il n'y a plus aucun canal de transmission de nos cultures d'origines dont typiquement camerounais. Utiliser le cinéma comme canal qui permettra de transmettre nos traditions et nos valeurs culturelles et en même temps les perpétuer, F.Lambert ajoute à cet effet, « *Arts, industries culturelles, médias, réseaux tissent leur références dans un même "fond commun", celui de la communauté et ses nécessaires fabriques de lieux communs* », disant ainsi que le peuple africain en général et camerounais en particulier se reconnaîtra dans le cinéma camerounais par ce que ce qui les seront proposés seront des histoires de chez eux, découlant de leur culture ce qui favorisera la remontée fulgurante du cinéma camerounais, c'est pourquoi, il citera Mertz, « *la fréquentation des salles suppose chez le spectateur la capacité régulière et renouvelable à adopter devant ce qu'il voit une attitude où le croyance et l'incroyance se dosent avec subtilité, selon un régime de perception clivé qui n'est pas sans rapport avec le désaveu fétichiste mis au jour par Freud* ». le cinéma étant alors selon F.Lambert, le lieu de construction, et de déconstruction des cultures, qui dans notre travail de recherche, nous permettra de montrer à quel point présenter nos cultures au travers du cinéma peuvent avoir un impact positif pour nos jeunes et la réhabilitation culturelle de notre pays qui se laisse envahir et submerger par les cultures étrangères.

VII- PROBLÉMATIQUE

Pour Eliade, « *le mythe raconte une histoire sacrée, il relate un évènement qui a eu lieu dans le temps primordial, le temps fabuleux, des commencements [...] c'est toujours le récit d'une création ; on rapporte comment quelque chose a été produit* » c'est dire que le mythe permet de garder l'histoire d'un peuple, sa transmission de génération en génération ; en Afrique en général et au Cameroun en particulier, il se pose donc le problème de la nécessité d'adapter les mythes Ekang dans les productions cinématographiques camerounaises.

- 1- Quelle est la nécessité d'adapter les mythes Ekang dans les productions cinématographiques camerounaises ?
- 2- En quoi l'adaptation des mythes Ekang valorise-t-elle culturellement et économiquement le cinéma camerounais ?
- 3- Comment transpose-t-on le mythe au cinéma ?

VIII- HYPOTHÈSES

L'hypothèse selon le Dictionnaire Universel est définie comme le « *point de départ d'une démonstration logique, posé dans un énoncé et à partir duquel on se propose d'aboutir à une conclusion.* » ainsi, nous pourrions dire que les hypothèses sont des propositions de réponses.

- 1- L'adaptation des mythes Ekang pourrait être nécessaire pour la transmission des valeurs Ekang
- 2- L'adaptation des mythes Ekang pourrait apporter un bénéfice et un nouveau regard dans/sur les productions cinématographiques camerounaises
- 3- Le cinéma pourrait être un outil considérable dans la transmission des mythes Ekang.

IX- INTÉRÊT DU SUJET

1- Sur le plan professionnel

Il permettra aux scénaristes de voir ce genre de la littérature orale qu'est le mythe comme une source d'inspiration, un prétexte, pour leur création. Ce qui permettra d'enrichir les techniques d'adaptations d'une œuvre au cinéma et/ou de créer une adaptation propre à la littérature orale au cinéma.

2- Sur le plan sociopolitique

Il nous permettra de rééduquer le peuple camerounais sur ses valeurs culturelles et de reconquérir le public camerounais à partir en salle pour consommer non pas des films étrangers

mais des films typiquement camerounais. Il permettra également d'alerter les décideurs politiques de l'urgence qui est celui de rééducation culturelle du peuple camerounais car un peuple dépourvu de culture n'a point d'identité ; et d'exiger des salles de cinéma étranger présent sur le territoire camerounais d'avoir 50% des films camerounais dans leur programme de diffusion pour un début et pourquoi pas plus après.

3- Sur le plan scientifique

Il nous permettra de connaître la nécessité de l'adaptation des mythes Ekang dans les productions cinématographiques camerounaises, de l'appréhension du mythe en général et Ekang en particulier en passant par les types de mythes ; l'importance, leur apport dans les productions cinématographiques camerounaises et leur technique d'adaptation.

4- Sur le plan culturel

Nous nous sommes rendu compte que la jeunesse camerounaise a perdu ses valeurs et ses repères. La culture étrangère est profondément enracinée en eux, d'où l'urgence de l'adaptation des mythes Ekang dans les productions camerounaises. Lorsque nous regardons certains pays africains comme le Nigéria, le Sénégal, le Mali, le Ghana, dans lesquels leur valeur culturelles sont encore respectées c'est par ce que leur réalisateurs ont compris cela depuis fort longtemps, on a par exemple le cinéma dit « *populaire* » au Nigeria et au Ghana, c'est un cinéma dont l'histoire est constituée à 99% de leur origines, leurs mythes ; au Sénégal, au Mali et au Burkina Faso, les réalisateurs comme Sembene Ousmane, Cissé et Ouedraogo présentaient les violences de l'après colonisation, les difficultés des citoyens, la dénonciation du régime en place tout ceci étant considéré comme des mythes avec la définition qu'Ousmane donne au cinéma : « *pour moi, le cinéma est un moyen d'éduquer...* ». Dans le même sens, Elisabeth Lequeret dans le *cinéma africain* dit « *arme (politique) et outil (pédagogique)* ».

X- DÉLIMITATION DU SUJET

1- Délimitation

Notre étude sera basée sur la perception, la structure et les types de mythes en général et mythes Ekang en particulier. Ce choix est guidé par le fait que la jeunesse camerounaise est de plus en plus européanisée due à l'ignorance de ses origines culturelles, il en ressort donc ici une urgence de rééducation à travers l'adaptation des mythes dans les productions cinématographiques camerounaises des origines des peuples camerounais en général et Ekang en particulier.

2- Contexte

Nous avons constaté avec amertume le délaissage de nos cultures et patrimoines culturels au profil des cultures étrangères ; pourtant nos voisins le Nigeria mettent en avant leur culture en adaptant leur mythe au cinéma. Il faut rappeler que chez eux, le cinéma est perçu depuis longtemps comme un outil d'éducation, de renseignement, de transmission d'idéologie malgré le fait qu'il existe deux types de cinéma chez eux.

XI- CADRE THÉORIQUE ET MÉTHODOLOGIQUE

1- Cadre théorique

Considéré comme un récit, une œuvre orale, l'adaptation des mythes Ekang nécessite aujourd'hui une étude approfondie sur les mythes en générale et Ekang en particulier ; pour cela, nous utiliserons certaines théories littéraires applicable aux arts du spectacle et cinématographique.

a- La mytho critique

Née de la psychanalyse de Sigmund Freud qui pense que les mythes sont «*ces reliquats déformés des fantasmes de désir de nations entières* » qui signifie selon les psychanalystes le fait que le mythe est un ensemble de symboles qui expriment les grands conflits psychiques dont les hommes ont pris conscience et qu'ils ont traduits en drames divins ; la mytho critique dont le précurseur est Gilbert Durand, est une approche qui prend pour prétexte la littérature pour servir le mythe.

Pour Gilbert Durand dans *figures mythiques et visages de l'œuvre, de la mytho critique à la mythanalyse*, la mytho critique :

« Prend pour postulat de base une image obsédante, un symbole moyen : pour être non seulement intégrée à une œuvre, mais encore pour être intégrant, moteur d'intégration, et d'organisation de l'ensemble de l'œuvre d'un auteur, elle doit s'ancrer dans un fond anthropologique plus profond que l'aventure personnelle enregistrée dans les strates de l'inconscient biographique » (Gilbert D. *figures mythiques et visages de l'œuvre, de la mythocritique à la mythanalyse*, 1979, p83).

En effet, dans ce postulat nous devons comprendre que pour analyser une œuvre avec l'approche mytho critique il faudrait trouver dans la répétition des mythèmes un point d'ancrage d'une structure affectée au récit littéraire. Faire un repérage d'archétype permettra

de ressortir lors de la lecture une relation psychanalytique soit un conflit sociologique ou religieux.

Pour expliquer l'utilisation des mythes, il suffit de considérer le jeu qui selon Meriem est « *une source de signifiance* », qui est dans la même pensée avec P. Brunel quant à lui qui estime qu'« *on ne retourne pas si facilement les mythes* ». Comme Gérard Genette dans *Palimpsestes*, ce jeu, c'est tout un art de variation, qui se manifeste sous différent aspect de la littérature donc les pastiches, les parodies, les allusions, les références, la réécriture, la reprise, l'adaptation.

Dans *Introduction à la mythodologie*, Durand pense qu'il faut répéter dans les récits (oraux et écrits) une variation d'image et d'analyser leurs combinaisons structurales et leurs modes d'organisations. Ces images considérées comme dynamique par G. Durand, laissent apparaître des schémas mythiques permettant l'identification du mythe. Il va donc faire une étude sur les transformations qu'on a opéré sur un mythe et va prendre pour objet d'étude l'œuvre de Xavier de Maistre intitulé *le voyage et la chambre* dans lequel, il va à partir du titre ressortir le mythe caché derrière cette histoire qui est le mythe d'agar. La redondance et la structure des mythes comme je l'ai dit plus haut, lui ont permis l'identification du mythe, son mode de représentation et sa signification.

La mythocritique est une approche qui prend pour prétexte la littérature pour analyser directement les mythes qui animent et structure le texte. Pour Gilbert D. elle sert à descendre derrière le récit qui est le texte, un noyau mythologique ou un pattern (patron) mythique pour atteindre la pensée symbolique ou mythique.

La mythocritique a pour postulat de trouver dans la répétition un point d'ancrage d'une certaine structure affectée au récit littéraire. C'est en faisant un repérage d'archétype que la lecture permettra de ressortir une relation psychanalytique, ou un conflit sociologique ou religieux.

La mythocritique nous permet lors de la lecture ou l'écoute des récits, de faire une étude de figures et d'image symboliques répétées tout-au-long des récits ; accorder une attention particulière à la présence et au fonctionnement de figures mythiques dans les récits.

Gilbert D. n'étant pas d'accord avec Lévi-Strauss lorsque celui-ci parle de la structure du mythe, considérant ce mot comme un très grand mot va le renommer *shème* lorsqu'on parlera de mythe ; disant ainsi que, pour trouver un mythe dans un récit il faudrait analyser les shèmes et les mythes qui le constitue.

En effet, la mythocritique va nous permettre de desceller les éléments mythiques qui nous seront présentés lors de notre recherche sur le terrain.

1- Le symbolisme

Né au XIX^{ème} siècle et découlant du structuralisme et du positivisme ; le manifeste du symbolisme est publié dans le *Figaro* en 1886 par Jean Moréas constituant ainsi son acte de naissance.

Ce manifeste stipule que le symbolisme est un mélange de plusieurs auteurs, Moréas le dit quand il écrit :

« La prose, romans, nouvelles, contes, fantaisies, évolue dans un sens analogue à celui de la poésie. Des éléments, en apparence hétérogènes, y concourent : Stendhal apporte translucide, Balzac sa vision exorbitée, Flaubert ses cadences de phrases aux amples volutes. M. Edmond de Goncourt son impressionnisme modernement suggestif.

La conception du roman symbolique est polymorphe : tantôt un personnage unique se meut dans des milieux déformés par ses hallucinations propres, son tempérament, en cette déformation gît le seul réel [...]. Tantôt des foules, superficiellement affectées par l'ensemble des représentations ambiantes, se portent avec des alternatives de heurts et de stagnances vers des actes qui demeurent inachevés. Par moments, des volontés individuelles se manifestent ; elles s'attirent, s'agglomèrent, se généralisent pour un but qui, atteint ou manqué, les disperse en leur éléments primitifs. Tantôt de mythiques phantasmes [...]. ».

Il a pour précurseurs Gérard de Nerval avec sa célèbre citation « *je crois que l'imagination humaine n'a rien inventé qui ne soit vrai* » (espace français), et Charles Baudelaire avec sa théorie des « correspondances » qui est le quatrième poème du recueil *Fleurs du mal* publié en 1857. Pour Baudelaire, le monde n'est pas que matériel mais il est également spirituel. Dans ce poème, deux réalités coexistent : le matériel et l'idéal, inspiré du philosophe suédois Emanuel Swedenborg qui pense que le monde sensible, humain, révèle le monde spirituel par un système de correspondances ; c'est de là qu'est né le terme « correspondances » qui revêt une résonance mystique ; et du philosophe Platon lorsque celui-ci fait une distinction entre deux réalités présentées par l'allégorie de la caverne, qui présente des prisonniers qui prennent pour vérité des ombres projetées sur la paroi de la caverne et dit à la suite que celui qui parvient à s'échapper va accéder au monde intelligible. Cette théorie stipule que les éléments qui composent la nature

communiquent entre eux ; bref, le règne animal et le règne végétal sont tous des incarnations d'une réalité spirituelle faite de symbole. Et les deux monde (matériel et spirituel) forment une unité, dans le 6^{ème} vers nous remarquons le terme « unité » à la fin du vers du poème *correspondances*, qui traduit une pensée essentiellement mystique qui donne pour proposition de retrouver l'unité fondamentale de l'univers derrière la diversité du multiple.

Pour les symbolistes, il existerait « *un autre monde masqué par le monde sensible* » (d'après *l'espace français*) dont-il avait la lourde responsabilité de déchiffrer. Selon eux, le monde dans lequel nous vivons est le « reflet d'un univers spirituel supérieur » (d'après le site *commentaire composé*).

Étant le rejet du positiviste qui stipule que la raison est la seule capacité permettant d'appréhender la complexité du réel ; le symbolisme est caractérisé par :

- Le déchiffrement qui est l'action de lire un texte écrit peu lisible, un texte codé, une langue inconnue, comprendre un texte oral codé. Il sert à expliquer le monde qui est caractérisé par la découverte et l'interprétation des mystères du monde ; pour cela, il (mis pour le symbolisme) fait recours aux symboles et aux images.
- L'ésotérisme qui est le caractère d'une œuvre impénétrable, énigmatique ; il est utilisé pour le décodage des symboles perçus comme obscurs, ambigus et polysémiques.
- La suggestion ; les symbolistes ne décrivent pas, ils suggèrent. Ils maîtrisent l'art de la suggestion.
- La musicalité c'est également un moyen de suggérer. Elle est beaucoup utilisée dans les poèmes, dans la musicalité des vers.
- L'allégorie est utilisée pour représenter une idée abstraite comme la justice, la mort, la liberté sous les traits d'une personne ou d'un animal ; elle fait partie d'une des figures de style les plus utilisées par les symbolistes qui fait partie de leur marque les plus visibles.
- La synesthésie est une figure qui implique plus d'un sens à la fois dans une même expression (exemple : une odeur rouge ; faisant intervenir l'odorat et la vue au même moment). elle fait correspondre des sensations de nature différentes.
- L'exclamation est une figure de pensée qui est une parole qui exprime de manière spontanée une émotion ou un sentiment ; étant dans une recherche absolue, les symbolistes font fréquemment recours à l'exclamation qui renvoi à la fois au désespoir et à l'exaltation.

Le symbolisme ou la critique symbolique est un système de symboles destinés à interpréter des faits ou à exprimer des croyances. C'est également un système de signes écrits dont l'agencement répond à des règles, et qui traduit visuellement la formalisation d'un raisonnement. Il développe les thèmes comme : le pessimisme, la femme fatale, le visible et l'invisible, la féminité en attendant la fécondation, l'homme et la perfection ; il s'intéresse à l'occultisme, accorde beaucoup d'importance à la relation entre une idée abstraite et la manière de la représenter.

Étant dans le département des arts et archéologie dans la section Arts du spectacle et cinématographie, l'auteur artistique ayant développé le symbolisme dans le théâtre est Maurice Maeterlinck dans son œuvre intitulé *Pelléas et Mélisande*.

Cette théorie sera utilisée pour desceller les non-dits des mythes (surtout sa dimension erratique) ; il sera un appui à la mytho critique qui est notre théorie principal dans la compréhension du mythe.

b- La postmodernité

Défini comme, un mouvement artistique qui engage une rupture ironique avec les conventions historiques du modernisme artistique, par le dictionnaire la langue française. Il est également défini comme le dépassement de la modernité apparue dans les années 1970.

Elle favorise l'individu au détriment de la collectivité ; elle donne la parole à tous et donne libre court à la pensée de chaque individu ; Nicole Van E. affirmera alors ;

« La postmodernité veut dépasser la modernité et mettre au jour d'autres connaissances avec de nouvelles méthodes et de nouvelles questions. Elle est une rupture par rapport aux courants disciplinaires dominants et donner la parole à ceux qui ne sont pas représentés par ce discours dominant. Il faut déconstruire pour reconstruire c'est-à-dire chercher ce qui n'est pas dit, s'intéresser à la marge, à ce qui fonctionne autrement, ce qui réagit autrement ou de manière non attendue : les choses ne sont pas ce qu'elles semblent être ».

C'est ce mouvement qui vient prôner les pensées individuelles, valorisant le soi au détriment de la société, de la collectivité. Il se caractérise à cet effet par :

- L'individualisme : ici, l'homme se préoccupe beaucoup plus de moi, de soi. Ses pensées ne sont plus portées à l'évolution collective, au développement de la société ce qui n'était

pas le cas pendant la période moderne où l'homme pensait beaucoup plus à la société ; avant d'agir, il pensait aux préoccupations que son action aura ou pourrait avoir au sein de la société.

- Le libéralisme, qui est la cause direct de l'individualisme en ceci que certaines lois ont été voté pour donner à chaque personnage la liberté d'expression ; l'homme peut maintenant agir en tant qu'individu et non collectivité.
- La distanciation : qui valorise la parodie, l'ironie dans les récits ; amène à la réflexivité ou l'autocritique.
- Le sens de la contingence ; la contingence renvoyant ici à ce qui aurait pu ne pas se produire, c'est le contraire de la nécessité. Ici on pose la question de "si... ?" caractéristique de l'affirmation du libre arbitre.
- La fragmentation ; ici, il y'a ambivalence. Il y'a la perte de l'unité sans possibilité de retour, c'est l'affirmation de la disparition des choses ; il amène à une idéologie bien précise en fonction des contextes culturelles. On se pose la question de « *l'unité de soi avec les autres, avec le monde* ».
- la déhiérarchisation ; la postmodernité ne veut pas choisir entre ce qui est considéré comme art et ce qui ne l'est pas ; pendant que la modernité est la société du « ou », la postmodernité est celui du « et ». l'opposition entre original et copie n'existe plus les postmodernes sont directe et montre ce qui a l'habitude d'être voilé, Enis affirme à cet effet « *l'art contemporain est souvent sans critères moraux, désormais distincts des critères moraux, désormais distincts des critères esthétiques* ».
- l'interactivité : on a ici le choix, chacun est mis aux commandes de l'œuvre culturelle qui lui est donnée ; c'est le temps de la « *customization* » comme le dit Enis.

La postmodernité est plus adéquate dans une approche déconstructiviste qui dépend de l'horizon d'attente de tout un chacun.

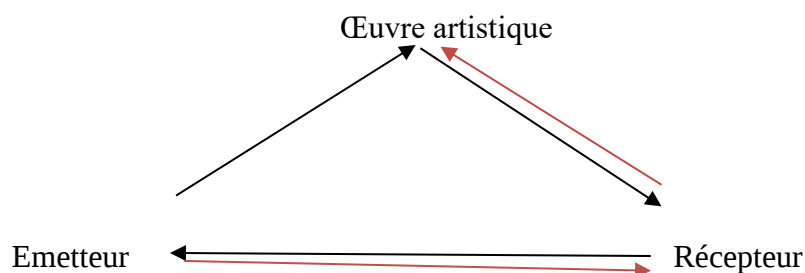


Schéma traduisant la postmodernité

Les flèches en noires symbolisent le fonctionnement de la modernité et l'ensemble des flèches (noires et oranges) traduisent le fonctionnement de la postmodernité.

2- Cadre méthodologique

Sur le plan méthodologique, vu le caractère plurivoque de l'objet de notre étude, la méthode utilisée pour approcher les questions de recherche par une documentation et l'observation directe, l'approche thématique et l'analyse dramaturgique.

XII- PLAN

Notre travail se composera de cinq chapitres et d'un cas pratique.

- Le premier chapitre : *le mythe dans tous ses états, de Mircea Eliade à nos jours*, est reparti en cinq sous-titres ; *chez Mircea Eliade ; chez Roland Barthes ; chez Pierre Albouy ; dans la littérature africaine ; et le mythème*. Ce chapitre soutiendra l'hypothèse selon laquelle un rappel historique sur ce qu'est le mythe nous permettra de mieux appréhender celui-ci sous toutes ses formes.
- Le deuxième chapitre, *l'inscription du mythe dans les productions cinématographiques camerounaises* ; réparti en quatre parties ; *une histoire du mythe au cinéma ; les grands réalisateurs/scénaristes maîtres du mythe au cinéma ; quelques mythes récurrents dans le cinéma camerounais ; le temps accordé aux mythes dans les films camerounais*. Ce chapitre va en quelque sorte donner l'importance ou la nécessité d'adapter nos mythes au cinéma et présenter l'impact social et culturel qu'il peut avoir dans notre société ; répondant à l'hypothèse sur la nécessité de l'adaptation des mythes au cinéma.
- Le troisième chapitre : *analyse du mythe dans les productions cinématographiques camerounaises*, sous-titré en trois ; *le grand blanc de Lambaréné* de Bassek Ba Kobhio ; *le blanc d'Eyenga* de Thierry Ntamack et enfin *le président* de Jean-Pierre Bekolo. Ce chapitre répond à l'hypothèse qui selon les recherches des pères du mythe nous aider à desceller la présence d'un mythe quelques soit sa nature ou sa dimension dans un film.
- Le quatrième chapitre intitulé *cosmogonie du peuple Ekang*, permettra de donner des éléments de réponse à l'hypothèse qui en prenant pour corpus les mythes Ekang, le cinéma pourrait-être revêtir d'un souffle nouveau. Il est subdivisé en quatre ; *la genèse ; le déplacement ; la régulation sociétale ; et la tentative d'explication de Dieu* du point de vue de ce peuple.

- Le cinquième chapitre : *technique d'adaptation du mythe dans les productions cinématographiques*. Ici, il sera sous-titré en cinq ; *qu'est-ce qu'on entend par adaptation cinématographique ? la pré-production ; la production ; la post-production et la diffusion* ; de répondre à l'hypothèse qui est celui de proposer une technique d'adaptation des mythes au cinéma.
- Le sixième chapitre est un cas pratique ; il sera question de mettre en pratique la technique proposée dans le chapitre précédent dans un film court.

CHAPITRE I :
LE MYTHE DANS TOUS SES ÉTATS

1- Chez Mircea Eliade

« *Le mythe vivant est toujours rattaché à un culte, inspire et justifie un comportement religieux.* » c'est dire que tout mythe est religieux. Allant du postulat que tout mythe est « *chose vivante* », constituant ainsi « *le support même de la vie religieuse* », il exprime « *la vérité par excellence* » puis qu'il ne parle/présente que la réalité.

Mircea E. présente le mythe comme un objet mythologique, un objet vivant et réel par ce qu'il présente des éléments de la réalité, en présentant ce qui a existé et comment il a existé. Le mythe présente l'origine du monde, de la création humaine, dans *Aspects du mythe*, paris, Gallimard, 1979, Mircea E. affirme : « *le mythe raconte une histoire sacrée, il relate un évènement qui a eu lieu dans le temps primordial, le temps fabuleux des commencements [...] c'est toujours le récit d'une création, on rapporte comment quelque chose a été produit* » ; par ce que, évoluant dans une période de l'histoire où « *le mythe était considéré comme une invention, une histoire fausse, une fable, une fiction.* » (Mircea E. *Aspects du mythe*, 1979) causé par le fait que les chrétiens niaient la religion grecque et là réduisaient à une simple mythologie ; mais avec la découverte par les ethnologues du « *mythe vivant* » qu'ils présentent ici comme « *tradition sacrée, révélation primordiale d'une culture, un modèle exemplaire* » (Mircea E. *Aspects du mythe*, 1979).

Mircea Eliade va se voir dans l'obligation d'étudier le mythe en tant que « *chose vivante* » constituant ainsi « *le support même de la vie religieuse* » (Mircea E. *Traité d'histoire des religions* 1968) d'autant plus que pour lui, le mythe exprime par excellence « *la vérité* » puisqu'il ne parle que « *des réalités* ».

Dans son œuvre *Nostalgie des origines : méthodologie et histoire des religions* page 129; Eliade dit : « *d'une manière générale, on peut dire que tout mythe raconte comment quelque chose est venu à l'existence : le monde, l'homme, telle espèce animale, telle institution social etc.* », c'est dire que toute société a une origine mythique. Dans le souci de mieux étailer ses propos, il prend pour exemple « *le mythe cosmogonique* » qui sert selon lui de modèle à tous les mythes d'origines.

Le mythe présente également « *des êtres surnaturels ; les héros civilisateurs, les ancêtres mythiques et le comment et le pourquoi se sont-ils éloignés de la terre* », ceux-ci constituant ainsi « *des mythes significatifs* » (Mircea E. *Nostalgie des origines : méthodologie et histoire des religions*).

La structuration de nos différentes sociétés, nos techniques de chasses et de pêches nous ont été révélées par les mythes « *c'est par l'imitation des modèles paradigmatiques révélés, par des êtres surnaturels que la vie humaine prend un sens* » (Mircea E. *Traité d'histoire des religions*, 1968) traduisant ainsi le fait que tout est imitation ; il attribue au mythe à cet effet la fonction paradigmatique entrant dans ce qu'il appelle « *l'histoire sainte* » qui serait conservé dans « *les grands mythes* ». Le comportement des individus et les structurations des sociétés sont définis par le mythe cosmogonique de chaque société, Eliade affirme donc « *ce qui s'est passé au commencement définit par la fois la perfection originelle et la destinée de chaque individu* » prenant pour exemple le peuple DAYAKS.

Il ressort trois fonctions du mythe cosmogonique :

- Comprendre la vie religieuse des DAYAKS
- Leur vie culturelle
- Leur organisation sociale.

Ce mythe révèle également la signification des formes d'habitations (maisons), le mode vestimentaire, disant que « *tout n'est d'ailleurs qu'imitation des modèles exemplaires et répétitions des événements narrés dans le mythe cosmogonique* » (Mircea E. *Traité d'histoire des religions* 1968).

Le mythe, étant une littérature orale qu'on transforme en littérature écrite (roman, poème, scénario) présente un rite initiatique ; Mircea E. dans son œuvre *Traité d'histoire des religions*, cite et prend pour exemple dans son œuvre l'œuvre de T.S.Eliot, *The waste land* : « *or la plupart de ces scénarios sont initiatiques, il est toujours question d'une « quête »* » ; il cite également J. Lindsay qui est du même avis qu'Eliot en ceci que, dans son étude sur l'épopée néo-grecque *digenis akritas*, démontre que :

« *Si nous analysons le terme initiatique, 'deux fois né' terme utilisé pour exprimer la deuxième naissance d'un jeune homme qui a traversé avec succès ses épreuves. Et nous pouvons considérer notre héros comme le représentant d'un rituel initiatique : le jeune homme qui vainc les forces ténébreuses dans un moment de crise et qui, partant, symbolise son peuple dans sa mort et son renouvellement. Une telle interprétation s'accorde avec les nombreux éléments de rituels de fertilité qui accompagnent digenis dans les ballades et les laïus, et qui se manifestent clairement dans les croyances populaires concernant son tombeau et sa massue* ».

Il cite enfin P. Saint Yves qui pense qu'on retrouve dans certain contes populaires des « *souvenir des rites d'« initiation totémique»* » qui selon Eliade est caractérisé par « *la persistance des thèmes initiatiques dans les sagas héroïques et même dans certains jeux d'enfants* ».

De Mircea Eliade, nous retiendrons que le mythe peut être défini comme cet élément mythique qui donne les informations sur l'origine de chaque peuple justifiant ainsi leur habitation, leur comportement, leur mode de vie... renvoyant ici à une dimension à la fois justificative et erratique.

2- Chez Roland Barthes

« *la notion de mythe m'a paru dès le début rendre compte de ces fausses évidences : j'entendais alors le mot dans un sens tradition* » (Roland Barthes, *Mythologie*, 1957) ceci rend compte du fait que, le mythe était défini par certaine personne comme quelque chose de « faux », c'est encore le cas aujourd'hui par ce que dans le site Lintern@ute, le mythe est défini comme « *une croyance répandue mais infondé* », c'est une invention mensongère qui ne rend pas compte de la tradition d'un peuple encore moins de sa vie réelle.

Pour Barthes dans *Mythologies*, 1957, p9, « *le mythe est un langage* ». Pour lui, le mythe contemporain n'est pas différent du mythe ancien par ce que ceux-ci présente des éléments matériels anciens liés à la tradition et à la culture d'un peuple.

« *Le mythe est une parole* » (Roland Barthes, *Mythologies*, 1957) définit selon des choses (sens des choses) et non des mots pour Barthes, à base de cela, il définira le mythe comme un système de communication, un message. Pour Barthes, le mythe ne s'aurait être une « *forme* », un objet, un concept ou encore une idée mais plutôt comme un « *mode de signification* » à qui il conviendrait de poser des limites historiques, des conditions d'emploi et réadapter en lui la société actuelle.

Étant décrit comme une parole, « *le mythe ne se définit pas par l'objet de son message, mais par la façon dont il le profère : il y a des limites au mythe, il n'y en a pas de substantielles* » (Roland B. *Mythologies*, 1957), le mythe doit être présenté en fonction de l'époque dans laquelle on se situe. C'est dire alors que tout peut être considéré comme un mythe c'est pourquoi Barthes rajoute « *tout peut donc être mythe ? Oui, je le crois, car l'univers est infiniment suggestif. Chaque objet du monde peut passer d'une existence fermée, muette, à un*

état oral, ouvert à l'appropriation de la société car aucune loi, nature ou non, n'interdit de parler des choses » (Roland B. *Mythologies*, 1957). Selon la conception du mythe de Mircea Eliade, qui part du fait que , le mythe est quelque chose d'éternel par ce qu'il part de l'idée que le mythe est quelque chose de traditionnel et historique par ce qu'il retrace l'origine de tous les peuples/d'une population donnée ; Barthes n'est pas de cet avis par ce qu'il dit dans *Mythologies* : « *il n'y en a pas d'éternels ; car l'histoire humaine qui fait passer le réel à l'état de parole, s'est-elle et elle seul qui règle la vie et la mort du langage mythique* » il va même plus loin quand il dit que c'est une période précise de l'histoire qui fait du mythe une parole « *lointaine ou non, la mythologie peut avoir qu'un fondement historique, car le mythe est une parole choisie par l'histoire : il ne saurait surgir de la « nature » des choses* » le mythe est une « parole », cette parole étant perçue ici comme « un message » ne pouvant rester qu'à la forme orale mais doit être mis sous forme d'écriture ou de représentation à travers « *le discours écrits, la photographie, le cinéma, le reportage, le sport, les spectacles, la publicité* » tout cela pouvant servir de support à « *la parole mythique* » (page 182, Barthes, *mythologies* 1957) ; il conclut que tout peut-être mythe

« Les textes qui suivent ont été écrits chaque mois pendant environ deux ans, de 1956, au gré de l'actualité. J'essayais alors de réfléchir régulièrement sur quelques mythes de la vie quotidienne française [...] cette réflexion a pu être très variée (un article de presse, une photographie d'hebdomadaire, un film, un spectacle, une exposition), [...] il s'agissait évidemment de mon actualité »

(Parlant ici des mythes qu'il a lui-même crée autour des actualités de son pays à cette époque) ; tout cela pour dire que le mythe n'est pas éternel, il peut se construire avec un rien en fonction de notre quotidien par l'actualité, les faits divers les événements marquant...etc.

Pour Barthes, le mythe fait comprendre et impose une histoire, une réalité dans la mesure où, selon une lecture sémiologique de celui-ci, le signifié serait ici la forme, le signifiant le concept et le signe, la signification. L'histoire peut facilement supprimer les mythes par ce qu'ils sont historiques/des éléments historiques. « *Le mythe est la possibilité pour un objet d'amener avec lui tout un ensemble d'imaginaire partagé par les grandes franges du social* » il ajoute « *tout système codifié au sein d'une société* » (Barthes, *mythologies* 1957) peut-être un mythe ; il ressort alors un schéma du mythe :

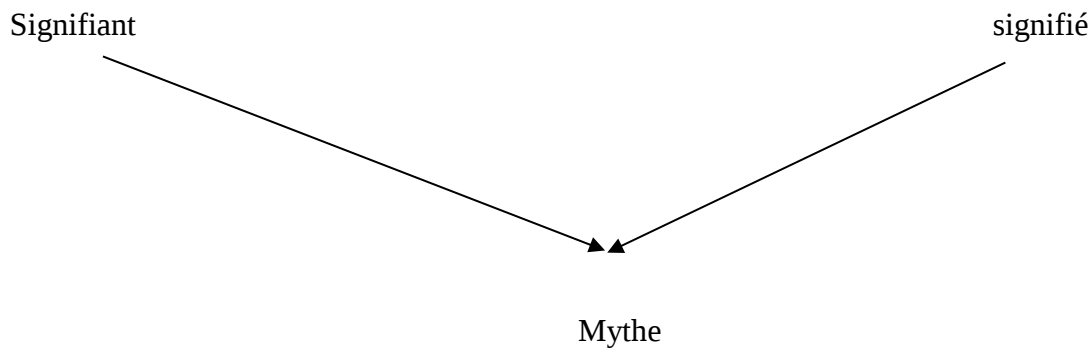


Schéma constitutif du mythe selon Barthes

Le mythe est sous deux formes selon Barthes :

- Oral dans la mesure où « *tout discours est un engagement historique* » (Barthes, *émission radioscopie*, 1973).
- Visuel dans la mesure où « *l'imaginaire, le moment où on produit des idées/phrases en collant à l'image qu'on croit que les autres vont voire de cette image ou de cette idée* » (Barthes, *émission radioscopie*, 1973).

Partant d'un concept historique « *le mythe a un caractère impératif, interpellatoire* » (Barthes, *mythologies*, 1957, page 197), il pousse à la réflexion face à une situation ou des événements hors mis son côté historique, il prône également une idéologie propre à une ethnie ou d'une population. Naturalisant le sens en forme, en matérialisant l'imaginaire en un objet réel, actuel et physique, le mythe est donc « *un langage volé* » (Barthes, *mythologies*, 1957, page 204).

Dans le deuxième chapitre de *Mythologies*, Barthes dit du mythe qu'il :

« *Se prête à l'histoire en deux points : par sa forme, qui n'est que relativement motivée, par son concept, qui par nature historique. On peut donc imaginer une étude diachronique des mythes, soit qu'on les soumette à une rétrospection (et c'est alors fonder une mythologie historique), soit qu'on suive certains mythes d'hier jusqu'à leur forme aujourd'hui (et c'est alors faire de l'histoire prospective) [...] le mythe a pour charge de fonder une intention historique en nature, une contingence en éternité* » (Barthes, 1957, page 216).

Dans son œuvre, Barthes nous fait comprendre qu'on n'utilise pas, ne créer pas un mythe au hasard ; il faut choisir pour qui produire le mythe et pourquoi. Dans son analyse sémiologique du mythe, convaincu et étant une icône dans la sémiologie française va lors de l'émission radioscopie dire au présentateur qu'il est un mythe pour la population française, croyant

fermement à cela, il va écrire une œuvre intitulé *Roland Barthes selon Roland Barthes* ; il va se basé des superstitions que les gens ont ou se font de lui et de son propre vécu depuis son enfance pour construire un imaginaire autour de sa personne et dit à la fin « *le mythe ne nie pas les choses ; sa fonction est au contraire d'en parler* ».

Nous retiendrons ici de Roland Barthes que le mythe est tout ce qui a marquer positivement ou négativement une époque, cette chose peut-être physique (une chose, une personne) ou pas ; et disparaît avec son époque.

3- Chez Pierre Albouy

Relevant de la psychanalyse, le mythe refait surface aux temps moderne de telle sorte que l'esprit tente de les analyser objectivement de la mythologie, tout en restant en proie à elle. Ces recherches et écrits étant purement basées sur le mythe littéraire ; il dit que celui-ci se fait encore distingué du thème à cause du sens qu'entend Raymond Trousson par ce que, parler du mythe pour Albouy implique le fait que, « *le mythe littéraire est constitué par ce récit, que l'auteur traite et modifie avec une grande liberté, et par les significations nouvelles qui y sont alors ajoutées.* » (Pierre Albouy, *mythes et mythologies dans la littérature française*, 1969, p9) c'est dire que, tout récit qui n'ajoute pas de nouvelle(s) signification(s) aux données fournies par la tradition, ne peuvent être considéré comme un mythe ; il ajoute « *point de mythe littéraire sans palingénésie qui le ressuscite dans une époque dont-il se révèle apte à exprimer aux mieux les problèmes propres.* » (Pierre Albouy, *mythes et mythologies dans la littérature française*, 1969, p10).

Au temps de la renaissance et de la pléiade avec Lemaire de Belges, la mythologie devient « *le langage même de la poésie* » (Pierre Albouy, *mythes et mythologies dans la littérature française*, 1969, p289) par ce qu'elle a été longtemps privée de son « *substrat religieux* ». Albouy dit qu'à cette époque, c'est le règne des stéréotypes car le génie d'une racine, la mentalité pré cartésienne, la sensibilité baroque pouvaient charger ce langage de poésie vrai. Au XVIIIème siècle, la question de la convenance du merveilleux, et surtout de la vérité fait surface ; et il dit

« *Le romantisme, le parnasse, le symbolisme, le surréalisme même, n'ont pas laissé de proposer ici leur solution ; et si à partir du romantisme, la création mythique à proprement parler relègue au second plan ce problème de l'emploi du merveilleux, la*

question de la vérité du mythe et de l'imaginaire occupe les esprits plus que jamais. »
(Pierre Albouy, *mythes et mythologies dans la littérature*, 1969, p14).

Dès le début de son œuvre *mythes et mythologies dans la littérature*, Albouy va proposer sa définition du mythe littéraire dans sa conclusion « *l'élaboration d'une donnée traditionnelle ou archétypique, par un style propre à l'écrivain et à l'œuvre, dégagant des significations multiples, aptes à exercer une action collective d'exaltation et de défense ou à exprimer un état d'esprit ou d'âme spécialement complexe.* » (Pierre Albouy, 1969, p301).

4- Dans la littérature africaine

La littérature peut être définie comme un ensemble de productions littéraires d'une société, d'un pays ou d'un continent ; cependant, chaque littérature diffère de par sa manifestation, sa nature et ses spécificités. Pour ce qui est de la littérature africaine, Kesteloot (*Anthologie négro-africaine*, 1981, p6) pense qu'il est important de distinguer « *les œuvres écrites en langues européennes et la littérature orale qui s'exprime en langues africaines* », par ce que la littérature africaine est d'abord orale avant d'être écrite. En Afrique, la littérature traditionnelle est caractérisée principalement par son caractère oral, constituant ainsi une littérature dans laquelle la parole joue un rôle fondamental dans la transmission des valeurs culturelles d'une génération à une autre. Il sera donc question pour nous de présenter les deux formes de littérature qui se côtoie en Afrique.

a- La littérature tradition dite littérature orale

La littérature africaine remonte à plus de 4500 ans environ ; notre thème portant sur « *les techniques d'adaptation des mythes Eka dans les productions cinématographiques camerounaises* », il sera donc question pour nous de présenter la manifestation et la présentation des mythes dans la littérature africaine.

Dans « *l'ARBRE A PALABRES : essai sur les contes et récits traditionnels d'Afrique noire* » de Jacques Chevrier,

« Le cadre institutionnel dans lequel s'est épanouie la littérature orale tend en effet aujourd'hui à se modifier sous la pression conjuguée de l'exode rural, de l'urbanisation et du développement d'un système éducatif qui n'accorde pas toujours une attention suffisante au patrimoine culturel qu'elle représente. Dans ces

conditions, il paraît donc légitime de s'interroger sur l'avenir de certaines formes littéraires dont la production est étroitement conditionnée par un mode de vie communautaire désormais CADUC »

Le mythe est la première forme de littérature orale qui existait en Afrique, il régnait sans partage et avait plusieurs fonctions parmi lesquelles, la fonction ludique, pédagogique, politique, initiatique et fantasmatique ; cependant à cause de sa dimension erratique, il était peu compréhensible par les membres de la société qui n'étaient pas initiés et le comprenait juste dans son sens premier et simplifié, ce qui n'arrangeait pas tout le monde alors le mythe c'est disloqué en plusieurs sous genre parmi lesquels, le conte, l'épopée, le proverbe et les devinette ; donc d'un mythe découle ou peu découler plusieurs contes, épopées, proverbes et devinettes, tout ceci constituant la nouvelle littérature traditionnelle africaine donc orale.

Malgré l'apparition de ses nouvelles formes de littérature orale, les règles de récit restent les mêmes, Jacques Chevrier dit à cet effet « *la littérature orale africaine obéit à des règles de récitation précises, qui varient naturellement d'un groupe à l'autre, mais présentent néanmoins certaines constantes.* » (Jacques C. *l'ARBRE A PALABRES : essai sur les contes et récits traditionnels d'Afrique noire* 2005, p14)

La littérature orale est un bien qui appartient à tous, alors il ne survit que par sa récitation multiple par différents conteurs, « *un texte oral n'existe en effet, à défaut de fixation scripturale, qu'à partir du moment où un auditeur (amateur ou professionnel) l'ayant écouté et apprécié décide de le communiquer à un nouvel auditoire.* » (Jacques Chevrier, *l'ARBRE A PALABRES : essai sur les contes et récits traditionnels d'Afrique noire* 2005, p17).

Le mythe parle d'une société déterminée et fournit des informations relatives dans le milieu écologique, sur la faune, la flore, aux habitudes culinaires, aux systèmes des croyances religieuses et aux technologies en usage (en fonction de l'époque dans laquelle on se trouve) ; en effet, dans chaque société, les questions fondamentales restent les mêmes (d'où vient-on ? pourquoi pratiquons-nous la chasse et non la pêche ? pourquoi telle ou telle chose ? etc...) mais ce sont les réponses qu'apportent ses sociétés compte tenu de leur structure et de ce qu'elles appellent vision du monde qui change.

La littérature orale ayant une dimension réaliste dont l'explication et le déploiement se fait dans un espace socioculturel précis va donc faire dans l'obligation d'une bonne compréhension par la société amener le mythe à se désacraliser, Jacques C. cite Lévi-Strauss dans son œuvre

l'arbre à palabre : essai sur les contes et récits traditionnels d'Afrique noire : « comme l'a bien montré Lévi-Strauss, il advient toujours un moment où le mythe se désacralise et ou, sans rompre totalement ses liens avec le monde du surnaturel, il se fractionne en une série de récits dans la catégorie desquels se rangent la plupart des contes » ; en effet, le mythe ayant plusieurs dimensions n'était pas assimilé ou compris par tout le monde, ceux qui n'étaient pas initiés le comprenaient partiellement donc dans sa première dimension ce qui n'était pas équitable pour tous ; en plus le mythe était et est toujours perçu comme une vérité indiscutable et traité/considéré avec un respect absolu qui fait en sorte que certains mythes soient limités à certaines cérémonies religieuses, Jacques Chevrier dit à cet effet « *le mythe fait partie de la parole, sérieuse et, à ce titre, il est objet de croyance* » (*l'ARBRE A PALABRES : essai sur les contes et récits traditionnels d'Afrique noire*, 2005, p42). Pour pallier à cela, de nouvelle forme de la littérature orale vont voir le jour à l'instar de :

- Le conte

Selon Bertrand Baleguet Nyeck, le conte peut-être défini comme « *la rencontre d'un conteur, d'un auditoire, d'une histoire, d'un lieu et d'un moment* » c'est dire que, le conte est un récit qui se fait une fois, un même conteur peut avoir plusieurs versions variant ainsi en fonction de la performance de chaque conteur par ce que dire un conte est un « *évènement unique qui ne saurait se renouveler deux fois de la même manière* », cette définition ne donne pas clairement toute les dimension que revête le conte, elle l'a survole juste et est beaucoup plus axée dans la manière donc le compte se récite ou se raconte. Le dictionnaire Le Robert le défini comme un récit de faits, d'aventure imaginaires, une histoire fausse et invraisemblable destiné à distraire ; ressortant juste ses fonction ludique et fantasmagorique ; alors que le conte a également une fonction pédagogique et initiatique comme le mythe vue qu'elle est un sous genre de celui-ci ; nous définirons alors le conte comme un récit ou une histoire des faits, présenté de manière particulière (en fonction de la communauté socioculturelle donc provient le conteur) dans le but de divertir, d'éduquer et de transmettre de génération en génération nos traditions.

Excitant dans un monde en perpétuel évolution, les artistes conteurs et joueurs de Mvet ont su trouver une autre manière de transmettre le mythes au fil du temps en se servant des contes : par ce que, c'est comme le monde évolue que les population évolues également, et les conte se jouent et se récite en fonction du type de public qu'on a en face de nous et de la communauté dans laquelle on se déploie à l'instant du récit, « *on peut dire que si le conteur subit, dans une large mesure, la contrainte de la tradition dans le choix de ses thèmes et l'orientation morale*

du conte, son champ d'élaboration est toutefois assez large pour procurer au récit une certaine diversité de ton et de présentation » (Jacques Chevrier, l'ARBRE A PALABRES : essai sur les contes et récits traditionnels d'Afrique noire, 2005. P17); un mythe lorsqu'il est segmenté fait ressortir plusieurs contes c'est par exemple le cas comme en Côte d'Ivoire du « mythe bété qui sert de point de départ aux contes de la mère dévorante » (Jacques C. l'ARBRE A PALABRES : essai sur les contes et récits traditionnels d'Afrique noire, 2005. P49).

Voici quelques exemples de contes qui ont pour origine les mythes :

- Nous avons le conte de la mère dévorante qui tire ses origines du mythe bété qui est : *« araignée a en effet caché le cadavre d'une femme dans sa case, et pendant une de ses absences, les villageois, intrigués et gênés par l'odeur de décomposition qui s'en dégage, ont mis le feu à la case » (Jacques C. l'ARBRE A PALABRES : essai sur les contes et récits traditionnels d'Afrique noire, 2005. P49), ce mythe est tiré de la Côte d'Ivoire.*
- Du mythe les enfants de beurre, on a ; le conte la femme en beurre de karité dont le récit stipule *« l'héroïne de notre conte, qui est une petite fille, n'échappe pas à la règle, puisqu'elle doit sa naissance extraordinaire à l'intervention magique d'une vieille femme,, dont sa mère, désespérée par sa stérilité, a sollicité et suivi les conseils. Pourtant rien n'indique au départ sa singularité, si ce n'est sa beauté, d'une part (elle a le teint très clair, ce qui lui vaut de nombreux prétendants) et, d'autre part, le double interdit dont elle est frappée : ne pas s'exposer au soleil ni s'approcher du feu. Les premières années de son existence se déroulent donc normalement jusqu'à la puberté, en évènement qui traduit l'accession de la jeune fille au statut de femme et, avec son mariage, entraîne pour l'héroïne son départ du foyer maternel. Chez son mari elle se heurte à la jalousie de sa coépouse qui, profitant d'une absence du maître de maison, l'oblige à transgresser l'un des tabous énoncés par la vieille : ne pas s'exposer au soleil, entraînant ainsi sa disparition. Lorsque la mère apprend la fin tragique de sa fille, elle est instantanément transformée en fourmilière » ; et du conte le jeune homme en beurre de karité : « [...], il s'agit d'un garçon frappé, comme la petite fille, du même interdit de s'exposer au grand jour, et dont la mort sera provoquée par la vilenie d'un de ses compagnons à l'occasion d'une cérémonie de circoncision. La structure du récit est identique à celle du premier conte, à cette différence près que l'épisode des travaux ménagers ici remplacé par une chevauchée dans la brousse, qui s'avère fatale pour*

l'enfant de beurre. A l'annonce de sa mort, dont la procédure diffère aussi du précédent conte, la mère et le père désespérés sont, eux, transformés en termitière ». ce sont des contes maliens et il y'en a plusieurs qui découlent de ce mythe.

- *Le mythe de Kaidara, ou l'or et la connaissance* qui est un récit initiatique publié par Amadou Hampâté Bâ et Lilyan Kesteloot en 1968, qui s'est scindé en plusieurs contes tels que, *les arbres jumeaux* qui stipule « *le cheminement des trois compagnons à travers le pays des génies-nains a été ponctué par une série de rencontres insolites qui constituent pour les voyageurs autant de sujets d'étonnement. Tour à tour ils ont fait connaissance avec un caméléon, une chauve-souris, un scorpion géant, une mare tapissée de serpents venimeux, un scinque (inoffensif reptile des sables), une barbu et lubrique, chacune de ces rencontres ayant évidemment une valeur symbolique qui demeure pour l'instant énigmatique. L'interpellé se borne en effet à répéter chaque fois, comme un leitmotiv : « ...mon secret appartient à Kaidara, le lointain, le bien proche Kaidara », et invite les voyageurs trop curieux à poursuivre leur chemin, manière de rappeler que la première qualité d'un candidat à l'initiation demeure la patience...* *Epuisés de fatigue, de faim et de soif, Dembourou, Hamtoudo et Hammadi décident alors de bivouaquer à l'ombre d'un grand arbre. Naturellement, comme il faut s'y attendre dans ce pays de prodiges, le « géant touffu » s'avère être un arbre magique dont l'ombre bénéfique délasse, désaltère et restaure tout à la fois des voyageurs fourbus. Bientôt les trois compagnons vont assister, médusés, à l'échange de feuillage entre les arbres jumeaux qui symbolisent ici le couple hermaphrodite, tandis que deux nouveaux génies, un sylphe et un oiseau multicolore, leur prodiguent des conseils et les encouragent à persévérer dans leur entreprise. » ; Et la rencontre de Kaidara donc le récit est « après avoir surmonté de nouvelles épreuves, Dembourou, Hamtoudo et Hammadi parviennent enfin au terme de leur quête, Kaidara, qui leur apparaît cette fois sous la forme divine, c'est-à-dire pourvu de sept jours de la semaine, aux douze mois de l'année et aux trente jours du mois. Au préalable, ils ont dû affronter un ultime obstacle sous la forme de cette case remplie d'immondices qui est un motif fréquent dans de nombreux contes initiatiques, et faire ainsi la preuve de leur totale disponibilité au langage ésotérique.*

Kaidara remet alors aux trois compagnons « autant d'or qu'il fallait pour charger trois bœufs-porteurs » et il leur recommande de bien l'employer (sans préciser davantage sa pensée), mais par contre il feint de ne pas entendre la question

d'Hammadi décidant de consacrer cette fortune inespérée à « quêter le sens des symboles observer » ».

Ici c'est un mythe qui a été découpé en plusieurs contes et ils sont contés en fonction de la situation du public que le conteur a en face de lui et du nombre de temps qu'il dispose pour sa prestation.

- L'épopée

Le dictionnaire LAROUSSE le définit comme un long récit poétique d'aventures héroïques où intervient le merveilleux ou une suite d'actions extraordinaires, merveilleux, étonnantes ou héroïques. L'épopée serait donc l'apologie en quelque sorte des héros historiques ou du passé. Etant dans un élan traditionnel avec toute sa mystification, nous dirons comme Jacques C. dans *l'ARBRE A PALABRES : essai sur les contes et récits traditionnels d'Afrique noire* que, « *l'épopée n'a pas pour but de retracer et de faire revivre des événements passés, mais bien plutôt de réinterpréter la réalité historique, dans un sens qui varie selon la conception que chaque peuple, ou chaque groupe ethnique, se fait de sa culture ou de son identité propre.* » nous remarquerons dans cette définition, l'épopée donne l'impression d'être purement imaginaire ce qui n'est pas le cas par ce qu'elle véhicule juste la partie mythique qui a une fonction idéologique purement et simplement politique, Jacques C. ajoute « *cette fonction idéologique de l'épopée autorise donc toutes sortes de manipulations, qui aboutissent à une recomposition de la réalité dans une perspective politique, et au nombre desquelles figure en particulier le traitement réservé au temps.* » ; avec ce choix particulier d'une forme de fonction idéologique, l'épopée se permet de faire des modifications sur le cours de l'événement, sur la logique en fonction de celui qui fait le récit « *l'épopée déforme en effet sans vergogne le cours de l'histoire, confondant les événements ou procédant à des amalgames et à des omissions-volontaires ou involontaires- qui ont pour résultat de bousculer et de distordre la logique temporelle et conduisent soit à une densification du temps (comme c'est par exemple le cas dans l'épopée de soundiata, où les origines mythiques du Mandé sont souvent mêlées à des faits réels), soit au contraire à une dilution de la catégorie temporelle, bien proche de celle que l'on constate dans le mythe, comme on le voit dans le Mvet d'Afrique centrale.* » ; cependant, elle est différente en fonction des ères socioculturelles qui affecte le temps et le statut du conteur, sa manière d'y insérer la musique ainsi que le contenu de l'épopée.

Dans l'épopée nous retrouvons :

- L'association étroite de la parole et de la musique
- L'importance de la transgression comme ressort dramatique
- La fonction socioculturelle qu'elle remplit dans la plupart des sociétés africaines.

Dans l'épopée, la musique tient une place importante par ce qu'elle ne sert pas seulement de d'accompagnement au récit mais elle constitue la source même de la parole épique.

Voici une épopée sur le Mvet fait par Maturin Menguele, cité par Jacques C. dans *L'arbre à palabre* ; avec pour origine le mythe cosmogonique Ekang que nous vous présenterons au chapitre V.

« Après plusieurs siècles de migrations, observe Maturin Menguele, les Fang, originaires de la haute vallée du Nil, se retrouvèrent sur le plateau de l'Adamaoua. L'insécurité créée par les cavaliers musulmans, esclavagistes et pillards, les força à en partir dans la première moitié du XVIIe siècle. Ils traversèrent la Sanaga, et son affluent, le Lom, et s'installèrent entre le Nyong et la Sanaga après de durs combats contraires contre les autochtones Bassa et Maka. »

Nous remarquons dans cette épopée qu'elle répond à l'occupation idéologique et politique de la communauté socioculturelle cible.

- Les proverbes

Le proverbe est un récit porteur d'une morale, d'une sagesse populaire ou une vérité d'expression jugé utile par la communauté d'être rappelé. D'origine populaire, elle est de transmission orale et altéré par l'uniformisation des cultures et l'éloignement des sources (traduit ici par la langue vernaculaire) lié au mouvement d'exode moderne. Pour les éditions LAROUSSE, le proverbe est un court énoncé exprimant un conseil populaire, une vérité de bon sens ou une constatation empirique et devenu d'usage commun.

Le proverbe désigne un témoignage, qui est une sorte de preuve, qui généralement s'appuie sur la foi des anciens ou des hommes illustres, interne et respectable ; une métaphore et une pensée fichée.

Étant une parole ouverte, c'est un énoncé neutre et disponible qui ne prend son sens et sa profondeur dans un discours et selon l'intention de l'interlocuteur. L'intention provoquant l'énoncé d'un proverbe peut-être aussi bien réelle que fictive. Lorsque cette intention est fictive, l'émetteur cherche à dire quelque chose en puisant dans la réalité qui l'entoure ou dans son entourage mais en énonçant un discours qui n'a rien à voir, qui est limite ou contraire à la

situation qui est en face de lui ou qui lui est donné d'apporter un élément de réponse. Cependant, le code d'énonciation ne peut évidemment fonctionner qu'entre les interlocuteurs qui partagent « *le même système de valeurs et le même imaginaire* » (Jacques C. *l'ARBRE A PALABRES : essai sur les contes et récits traditionnels d'Afrique noire*, 2005. P347) et le même système socioculturel ; c'est le cas par exemple du proverbe dit par Song Bâna « *c'est de ça qu'il s'agit* », tous les camerounais ayant vécu au Cameroun l'on compris directement, nous ne pouvons pas en dire autant des autres pays.

Dans *Le proverbe dans la société minyanka, pour une herméneutique des proverbes*, J. Cauvin fait la remarque selon laquelle, les proverbes marquent les temps fort d'une communauté, « *ils sont comme des arête vives de la pensée que le locuteur inscrit dans son discours* », par ce qu'ils sont une marque de sagesse et on fait appel à eux lorsqu'une situation n'est pas claire pour tout le monde. Marque de distinction également, maîtriser les proverbes est pour un individu son engagement et son enracinement dans « *une culture avec laquelle il entretient une étroite symbiose, et dont-il contribue à maintenir et pérenniser les valeurs* » (Jacques C. *l'ARBRE A PALABRES : essai sur les contes et récits traditionnels d'Afrique noire*, 2005. P347) ; le proverbe a donc une fonction didactique en ceci qu'il procure des conseils. Vue qu'il découle également du mythe, *il sert également de langage codé entre les initiés ; c'est le cas par exemple de ce proverbe du peuple Ngbaka de la Centrafrique, « au cours d'une réunion d'amis, un intrus fait son apparition ; pour éviter toute indiscretion en sa présence, l'un des membres de cette assemblée dira : « un caïman inconnu est entré dans l'eau » »* passant ainsi son message en toute discrétion. Il intervient également dans le règlement de litige rappelant ainsi les règles en vigueur dans ladite société ou communauté ; c'est par exemple le cas de ce proverbe qui, nous africain évoluant dans une société patriarcal où la succession se fait de père en fils, lorsqu'une fille réclame la succession, on lui dit ce proverbe « *la lune ne sèche pas la peau* », une manière de lui dire qu'une fille ne peut prétendre à la succession d'un parent de sexe masculin.

Il est important de noter que, dans certaine société et ethnie, le proverbe est placé dans la bouche des animaux.

- Les devinettes

Défini comme une question formulée à quelqu'un dans le cadre d'un jeu d'esprit, pour qu'il devine la solution qu'elle requiert, par le Centre national de ressources textuelles et lexicales. Découlant du conte, les devinettes sont un type d'énoncé narratif qui a une forme énigmatique.

Nombreux se poseront la question de savoir, si la devinette découle du conte pourquoi là citer parmi les formes de littérature orale découlant du mythe ? Elle est citée ici par ce que, découlant du conte et le conte du mythe, elle remplit juste la fonction divertissement même comme on peut dans certaine devinette retrouver la fonction didactique. En effet, elle n'est pas seulement réservée aux enfants et adolescents mais concerne également les adultes et les vieux.

Comme le conte, elles se déroulent également/se déroulait également en plein air et à des périodes données de l'année mais avec la perpétuelle mutation du monde et son évolution, la manière de la faire a également évolué, elle se fait maintenant dans les maisons, la rue, les jeux télévisés et radiophonique proposant même parfois des récompenses à celui qui trouverait la réponse.

Comme exemple de devinette, nous vous proposons une devinette tirée de *L'arbre à palabre* de Jacques C.

*« Voici la mienne, voici la mienne,
Il y a deux choses,
Mais, toutes les deux, elles rentrent du même côté,
Toutes deux sont issues d'une même chose,
Mais si l'une vient à arriver chez l'autre,
Si l'une se met à courir pour arriver chez l'autre,
C'est la bagarre, ça devient la bagarre.
La lune et le soleil ».*

Nous concluons donc avec l'affirmation de Jean Dérive tirée de son article publié dans *la maison éclatée*,

*« Grâce aux différentes remarques de l'auditoire, nous comprendrons que,
divertissement qui a ses règles, la séance de devinettes, pour être réussie, doit trouver un équilibre entre deux pôles : d'une part, éviter de se cantonner dans des pièces trop classiques du répertoire, qui sont tellement connues que tout le plaisir de la découverte du subterfuge linguistique qui fonde la relation énigme/réponse est émoussé ; d'autre*

part, éviter de proposer des définitions qui frustrant [l'auditoire] de ces jeux sur le langage qu'il attend ».

b- La littérature occidentale dite littérature écrite

L'arrivée des européens en Afrique avec la colonisation a donné l'opportunité à certain de nos frères africains d'aller étudier en occident et de faire des voyages à l'étranger dans le but de continuer avec les études supérieures. Parmi ceux-là, nous verront naître les premiers écrivains africains tels que Sédar Senghor, Camara Laye, David Diop, Ferdinand Oyono, Ahmadou Kourouma, Mongo Beti, guillaume Nana. Ses auteurs à travers leurs écrits ne manquent pas de mettre en relief leur nature militant ainsi que leur révolte contre la discrimination raciale, l'assimilation, l'exploitation des noirs et l'hypocrisie de la colonisation mais y'a également ces écrivains-là qui n'ont fait que mettre les récits oraux africains sur écrit et c'est sur ces écrivains là que portera notre étude.

« De l'oral à l'écrit, le mythe a pu survivre grâce à l'art et plus précisément la littérature qui, jusque-là a assuré sa permanence à travers la reprise sous différentes formes, et bien que des transformations et des transgressions se soient opérées sur la structure mythique, le récit se retrouve investi d'une signification autre ou inattendu »
(Meriem B. fascicule de cours en ligne pour les étudiant en master I littérature et approches interdisciplinaires : mythes et mythologies) ;

En effet comme le dit Meriem, la littérature a donné un nouveau souffle au mythe avec qui elle entretient depuis ses origines des relations étroites ; par ce que c'est en lui qu'elle puise son inspiration dans un fond de récit fabuleux et légendaire. Cependant, des créations littéraires peuvent donner naissance à des mythes, c'est le cas de Hamlet qui est devenu un héros mythique à partir de la tragédie de Shakespeare.

Leur relation (mythe/littérature) étant essentielle ; Marie-Catherine H. dans *Littérature et mythe* dira

« Se seraient nourris l'un l'autre dans une sorte de rythme respiratoire qui les auraient constamment éloignés pour toujours les mieux réunir, nous ne connaissons pas les mythes au travers des rites, dans leur pouvoirs efficaces, nous les approchons intégrés à une littérature, orale ou écrite, qui en modifie l'essence et le mode de fonctionnement ».

En littérature écrite, le mythe reçoit une signification désignant l'exploitation nouvelle qu'un auteur fait d'un récit ou d'une figure mythique. La reprise du mythe par la littérature se présente sous différentes formes :

- L'expansion : qui est, le développement d'un épisode existant ou l'ajout d'un nouvel épisode ; la création d'un personnage ou l'amplification du rôle d'un personnage secondaire.
- La contamination : qui est le mélange d'éléments appartenant à des mythes différents ; la superposition de plusieurs mythes.
- La transposition : est le passage d'une époque à une autre ou d'une civilisation à une autre ; c'est également la modification du sens symbolique.

« *Récit fondateur, anonyme et collectif, le mythe a une longue histoire* » (fascicule de cours en ligne de Meriem B.) ; dans la littérature universelle et africaine en particulier, plusieurs exemples ressortent le rapport (de complexité, d'imitation et de dépassement) mythe/littérature ; « *partant de cette matière première et incertaine (en raison de ses nombreuses versions parfois contradictoires), les auteurs s'approprient le récit brut du mythe pour exprimer une vision symbolique ou métaphorique du monde* » (fascicule de cours en ligne de Meriem B.). Nous avons ici quelques personnages mythiques africains utilisés dans la littérature :

- Cléopâtre : double signe de la passion amoureuse et de l'ambition du pouvoir, la chute de son royaume lui a valu de devenir une figure mythique représentant la dernière pharaonne de l'Égypte antique dont le destin tumultueux a causé la chute de son royaume.
- Néfertiti : le mythe d'Akhenaton et de Néfertiti incarne l'idéal du couple. C'est une grande prêtresse du temple dans lequel, elle célèbre le coucher du soleil, corégent du vivant de son mari et successeur après la mort de celui-ci.
- Isis et Osiris : couple célèbre dans la mythologie égyptienne ; fils aîné du Dieu de la terre et de la déesse du soleil, Osiris est mis à mort par son frère Seth ; Isis, épouse de Seth, experte en magie ramènera le cadavre d'Osiris et concevra un enfant qu'elle nommera Horus. Ce mythe symbolise la vie naissant de la mort.

Nous avons également le mythe religieux qui est un mythe de l'ancêtre d'abel de Mohammed Dib.

Nous remarquons, avec la littérature africaine écrite qu'elle fait beaucoup d'éloge des héros de la colonisation, de la mythologie (avant le christianisme) et présente le mythe des colons qui terrifiaient la population. Les écrivains africain parlent peu des mythes de leur communauté peut-être par ce qu'à l'intérieur on retrouve dans certains des rites initiatiques ; mais la nouvelle vague d'écrivains présentent dans les récits de certain mythe mais pas sous la forme d'un mythe mais plutôt sous la forme de conte, épopée... c'est par exemple le cas du mythe de l'orphelin d'*Angono Mana* qui est présenté par Léon Marie Ayissi Nkoa sous la forme d'une épopée dans son recueil intitulé *contes et berceuses du Cameroun*.

5- Le mythème

Apparu pour la première fois avec Lévi-Strauss, le mythème est la structure fondamentale du mythe. En effet, Strauss va en se servant de la méthode du principe structural qui consiste à détacher les sons de langue de toute signification ; va en se limitant à une valeur didactique car les mythèmes ne sont pas équivalents aux phonèmes de la langue ; Patrick Hubner dans un analyse de *le structure du mythe* de Lévi-Strauss dira, « *En tant que langage, le mythe est formé d'unités constitutives toutefois plus complexes que les petites unités phonétiques (« phonèmes ») du système linguistique tel qu'il a été défini par Ferdinand de Saussure et repris par Nicolas Troubetzkoy ; se situant non pas au niveau des mots mais au niveau plus élevé de la phrase, Lévi-Strauss repère de grosses unités constitutives appelées par analogie « mythèmes » et qui représentent une relation entre un sujet et un prédicat, par exemple « Œdipe épouse sa mère ». Etant donné que l'ordre du récit ne rend pas compte de la réversibilité du temps mythique, la traduction des événements doit se faire à l'aide de ces phrases courtes correspondant non pas à des relations isolées mais à ce que Lévi-Strauss appelle des « paquets de relations », c'est-à-dire un ensemble de rapports de même nature : ainsi la mise à mort du dragon par Cadmos, le fondateur de Thèbes, et l'immolation du Sphinx par Œdipe, semblent contester l'idée selon laquelle l'homme serait né de la terre (« autochtonie ») puisqu'il y a destruction préalable de monstres chtoniens, liés à la terre. Il s'agit en effet de classer les « mythèmes », d'une part, selon un axe horizontal (chaîne syntagmatique) où ils apparaissent dans leur ordre de succession au sein du récit (diachronisme de la narration), et, d'autre part, selon un axe vertical (chaîne paradigmatic) où se superposent en colonnes l'ensemble des « mythèmes »*

répétant le même type de relations, colonnes dont la confrontation permettra de dégager la structure organisatrice du mythe».

Le mythe utilise l'outil du discours pour se construire, par ce qu'il est « *simultanément dans le langage qui travaille à [...] ; un niveau très élevé, et où le sens parvient, si l'on peut dire, à décoller du fondement linguistique sur lequel il a commencé par rouler* ».

Lévi-Strauss va en se servant du mythe d'Œdipe ressortir quatre éléments de base qui permettent de comprendre les mythes. On aura :

- Rapport de parenté surestimé : il s'agit ici de ressortir les relations, acceptant parfois des dérives d'une des parties de la parenté en lui donnant trop de valeur entre les membres d'une communauté.
- Rapport de parenté sous-estimé : c'est le même que le précédent à la différence ici que les liens de parentés sont méprisés voir même plus acceptable.
- Négation de l'autochtonie de l'homme : il s'agit ici de la destruction des monstres qui empêchent l'homme de naître de la terre.
- Persistance de l'autochtonie : le héros est boiteux ; c'est le motif fréquent en mythologie pour l'homme émergeant de la terre.

Ses colonnes de motifs se répondent deux à deux, l'un ne peut pas marcher sans l'autre. C'est une façon de dire que le mytheme ne se comprend pas tout seul, c'est un ensemble de mytheme qui donne sens à la narration/au récit ; Lévi-Strauss dira alors, « *si les mythes ont un sens, celui-ci ne peut tenir aux éléments isolés qui entrent dans leur composition, mais à la manière dont ces éléments se trouvent combinés* » ; du même avis et paraphrasant en quelque sorte Lévi-Strauss, Mamadou Ousmane dans *Lévi-Strauss, anthropologies structurale*, 1958 ; dira « *les véritables unités constitutives du mythe ne sont pas les relations isolées, mais des paquets de relations, et que c'est seulement sous forme de combinaisons de tels paquets que les unités constitutives acquièrent une fonction signifiante* ».

N'étant pas d'accord avec toutes les propositions de la structure du mythe de Lévi-Strauss, Gilbert Durand, cité et reformuler par Patrick Hubner dans son analyse de *la structure du mythe* de Lévi-Strauss ; dira « *Durand revenait déjà sur l'analyse structurale des mythes, dans une rubrique significativement intitulée « Mythes et sémantisme » où se trouve clairement rejetée la tentation que Lévi-Strauss a eue d'assimiler le mythe à un langage et ses composantes symboliques aux phonèmes : le « niveau plus élevé » ne serait pas selon G. Durand « celui de*

la phrase » mais serait le niveau symbolique, ou plutôt archétypal, fondé sur l'« isomorphisme » - ou mieux l'« isotopisme » - des symboles au sein des « constellations structurales ». À la place des « paquets de relations », Durand voit des « paquets de significations » et le mythe serait en fait constitué d'un « essaim d'images », formule empruntée à l'ethnologue politicien Jacques Soustelle. C'est pourquoi, aux yeux de Durand, l'épaisseur sémantique du mythe dépasse l'idée d'harmonie, fût-elle musicale, et il s'agirait plutôt d'un « palais de miroirs » où chaque mot renvoie en tout à des significations cumulatives, si bien qu'il ne pourrait pas y avoir d'équivalence véritable entre le concept de structure et les processus formels logiques. Gilbert Durand reconnaît cependant qu'il est possible de conserver du modèle structural proposé par Lévi-Strauss les deux facteurs d'analyse suivants : d'une part, l'analyse diachronique du déroulement discursif du récit mythique ; d'autre part, l'analyse synchronique à deux dimensions, à l'intérieur du mythe à l'aide de la répétition des séquences, à l'extérieur du mythe à l'aide d'une comparaison avec d'autres mythes semblables, sans pour autant prétendre à l'exhaustivité - « impossible somme » ! -. La clef sémantique du mythe serait moins dans la loi structurale que dans l'analyse des « isotopies symboliques et archétypaux » par la mise en évidence du caractère matériel des structures du mythe et la mise en valeur de leur caractère sémantique à côté des formes syntaxiques de ce mythe. En fait, dans l'alignement synchronique des thèmes mythiques réalisé par Lévi-Strauss se glissent des indices purement qualitatifs, et non pas relationnels comme le prétend l'appellation « paquets de relations » : par exemple, dans la troisième colonne, la qualité monstrueuse et chthonienne du Dragon ou du Sphinx importe plus que la relation proprement dite, et la quatrième colonne n'insiste que sur l'élément sémantique et étymologique de l'infirmité, discutable aux yeux de Gilbert Durand, déjà hypothétique dans la présentation que Lévi-Strauss en fait. Il reste par ailleurs à envisager le rapport entre la structure permanente du mythe et les incidentes géographiques et historiques, déterminant son devenir littéraire ».

G. Durand trouve le mot « structure » trop fort pour le mythe et va proposer le mot « schème » qu'il trouve plus approprié, dans l'analyse de la structure du mythe par Patrick H. reformuler par G. Durand, « C'est par le biais de la notion de « schème », terme moins marqué que celui de « structure », qu'il faudrait peut-être envisager l'approche du mythe littéraire. Emprunté à la terminologie de Gilbert Durand, le « schème » désigne une relation simple entre deux principes contraires suscitant le drame. Quant à l'« archétype » qui donnerait son impulsion au mythe, il faudrait également souligner son ambivalence, puisqu'il réunit à l'intérieur d'une même relation deux schèmes inverses, comme le signale Pierre Brunel revenant sur la définition

*trop univoque de Durand. L'idée d'une profonde ambivalence de la structure de base, qu'elle soit archétypale ou non, permet d'envisager le devenir littéraire du mythe sous un jour nouveau : loin d'illustrer l'« usure » du mythe de Prométhée, le Prométhée mal enchaîné de Gide dévoile l'ambiguïté de la figure de Prométhée comme saint païen devenue « anti-saint » (cf. « L'antiforme : l'anti-saint et l'anti-légende », in *Formes simples* d'André Jolies). C'est dans cet esprit que Pierre Brunei a signalé l'étonnante ambivalence du mythe de don Juan : ambivalence du rapport de parenté que don Juan sous-estime et surestime en raison de l'ambiguïté même de son attitude face à Elvire qui se présente comme l'épouse ; ambivalence aussi de sa relation avec Dieu puisque don Juan n'est pas seulement le damné par manque de foi mais paradoxalement celui qui se croit tout permis comme étant le bras de Dieu. Toujours à partir du mythe de don Juan, mythe proprement littéraire par son origine théâtrale, Philippe Sellier a proposé un modèle d'approche « schématique », pour ne pas dire « structural », après avoir préalablement souligné que la forte organisation du mythe littéraire appelle une analyse structurale mais nuancée par un mode d'approche réhabilitant le symbolisme ».*

Le mythème forme la base des mythes et est la matrice de l'imaginaire humain. Il est l'unité minimale du mythe ; il est son principe d'identification et son instrument d'interprétation. Il est l'origine d'une reconnaissance de « l'a-logique du mythe » dont la capacité de l'imaginaire à exister et signifier sous formes différentes du langage ordinaire.

À partir de ces structures de mythème, il est possible d'établir une phylogénie des mythes (les liens de parentés entre les différents récits). Ils définissent les relations entre les personnages, les événements et les thèmes.

CHAPITRE II :
L'INSCRIPTION DU MYTHE DANS LES PRODUCTIONS
CINÉMATOGRAPHIQUES CAMEROUNAISES ET ANALYSE DU MYTHE DANS
QUELQUES PRODUCTIONS CINÉMATOGRAPHIQUES CAMEROUNAISES

A- L'INSCRIPTION DU MYTHE DANS LES PRODUCTIONS CINÉMATOGRAPHIQUES CAMEROUNAISES

1- Une histoire du mythe au cinéma

« le mythe est un produit inhérent à l'esprit humain présent partout et à toutes les époques, il faut alors assumer aussi que notre société et notre époque n'en sont pas l'exception et que dès lors, les mythes continuent d'être créés de nos jours à cette différence qu'ils n'ont plus les caractéristiques formelles des mythes anciens appartenant à une autre sociétés mais des formes plus actuelles et mieux adaptées à notre réalité. » (Miguel F. thèse intitulé ciné-mythe : analyse de l'expression contemporaine du mythe dans l'audiovisuel. 2016)

Le mythe a longtemps été une source d'inspiration pour les domaines artistiques que ce soit en littérature, en art plastique, dans le cinéma... il se pose cependant la question de savoir, pourquoi le cinéma? Il est bien vrai, le cinéma est un moyen métaphorique de notre temps mais cela ne le rapproche en rien au mythe. Ce qui fait qu'il soit un canal privilégié de transmission des mythes est le fait que les deux utilisent les symboles pour transmettre les messages, c'est peut-être ça qui leur donne cette relation exceptionnelle qui les lie ; Robio M. dans sa thèse va ressortir deux aspects qui présente l'interrelation entre le mythe et le cinéma.

- Comme nous l'avons dit plus haut, le mythe s'exprime seulement à travers les symboles ; ce sont comme le dit Robio M. dans sa thèse des « *relations entre symboles –les protagonistes des mythes et des rêves- qui déterminent le discours et le sens du mythe* ». Ces symboles et les relations qu'ils entretiennent sont des représentations du psychique commun chez tous les humains, ce qui n'est pas surprenant vu que la psyché humaine s'exprime naturellement avec des symboles. Quant-au cinéma, c'est un art qui a réuni plusieurs grands canaux à travers lesquels y'a possibilité d'émettre des symboles : le son, les mouvements de caméra, le cadrage, la musique, l'espace et le temps, les costumes, le décor, les dessins (dans la cadre du film d'animation), etc... tout ceci se réduisant à une transmission des symboles.
- Il ressort deux niveaux au mythe : le premier niveau étant narratif et le second symbolique résultant des relations entre les symboles ; ces deux niveaux sont également présents dans le cinéma.

Sa thèse portant sur le monomythe qui est un mythe malgré le fait qu'il ait été adapté au cinéma à garder son sens et sa fonction ; ces œuvres (les films) dans, comme le dit Robio dans sa thèse « *l'homme moderne à l'occasion de se trouver face au mythe des temps jadis confrontés aux nuances, toutefois, particulières à l'univers et à la réalité actuels* ». Il poursuit en disant que les réalisateurs faisant dans le monomythe sont ceux-là qui jouissent de la faveur de l'industrie cinématographique américaine. Cependant ce n'est pas dans tous les cas le mythe est textuellement représenté, la plupart du temps, il est uniquement utilisé comme support d'une histoire.

Historique du cinéma camerounais (de 1962-2017)

Le cinéma camerounais débute à Paris avec le documentaire de Jean-Paul Ngassa , *Aventure en France* en 1962, qui dépeint la situation des étudiant camerounais en France ; ayant vu le film, Thérèse Sita-Bella, va s'inspirer de cela et va sortir en 1963 le film *Tam-tam à Paris*.

Après Tam Tam à paris de Thérèse Sita Bella, plusieurs camerounais vont se lancer dans le cinéma et en 1966, Dia Moukouri va sortir *Point de vue n° 1* qui est le premier long métrage camerounais tourné au Cameroun.

Jean-Paul Ngassa dès son retour au pays va se mettre au service de l'État et va produire des films comme *Une nation est née* en 1970.

Jean-Pierre Dikongué Pipa dès les années 1975, se fera connaître du grand public avec ; *Muna Moto* (1975) ; *Histoires drôles, drôles de gens* (1983) et *Badiaga* (1986). Nous avons également ; Daniel Kamwa (*Boubou cravate*, 1972; *Pousse-Pousse*, 1975; *Notre fille*, 1980; *le Cercle des pouvoirs*, 1997), Jean-Marie Téo (*De Ouaga à Douala en passant par Paris*, 1987; *Clando*, 1996), Jean-Pierre Bekolo (*Un Blanc pauvre ?*, 1991; *Douala, quartier Mozart*, 1992; *le Complot d'Aristote*, 1997) et Bassek ba Kobhio (*Sango Malo le maître du canton*, 1991; *le Grand Blanc de Lambaréné*, 1994).

À partir des années 2000, une nouvelle vague de cinéastes vont faire leur entrée, notamment Joséphine Ndagou avec *Paris à tout prix* qui a enregistré 70 000 entrées en 2008 ; Djimeli Lekpa Gervais avec le documentaire *My African Dream*, distribué par www.diffa.tv et avait été le premier film africain diffuse sur la chaîne américaine BET.

Le cinéma d'animation quant-à lui fera son apparition pour la première fois au Cameroun en 2010 et le premier long-métrage d'animation camerounais, conçu et produit au Cameroun mais animé en Afrique du Sud, *Turbulences* de Daniel Kamwa, sortira en 2015, . En 2017, *Minga et la cuillère cassée*, réalisé par Claye Edou, est un dessin animé inspiré d'un conte des années 1970, est le premier long-métrage d'animation entièrement conçu et fabriqué au Cameroun.

De 2000 à nos jours, le cinéma camerounais a beaucoup évoluer en qualité et en quantité avec des auteurs comme :

- Maïte Bimbia :
 - *Secret Blood* (2020)
- Salem Kedy :
 - *Schenanigans* (2019)
 - *Mookepon* (2015)
 - *La Fin d'Un Supplice* (2016)
 - *Bondi* (2017)
 - *Nenann* (2018)
- Djimeli Lekpa Gervais :
 - *Les Pape* (2016)
 - *My African Dream* (2016)
 - *Clandos Ultime Voyage* (2008)
 - *Impulsions* (2007)
 - *Oser ou s'exposer* (2007)
- Léonce Moudindo
 - *Kocta* (2016)
 - *Grigri* (2015)
- Saimon William Kum
 - *Behind* (2017)

- *Hunted* (2016)
- Sergio Marcello (Fouamno Serge) :
 - *Le successeur* (2001)
 - *Network* (2012)
 - *Ntah'napi* (2014) et *Ntah'napi 2* (2017)
 - *Insider* (2015)
 - *Le cœur d'Adzai* (2017)
- Ousmane Stéphane (Stéphane Kamdem) :
 - *Le successeur* (2001)
 - *Et si c'était vous* (2011)
 - *Ntah'napi* (2014) et *Ntah'napi 2* (2017)
 - *Insider* (2015)
 - *Un amour à Malantouen* (2018)
 - *Passagers clandestins* (2020)
 - *Thé throne* (2022)
- Blaise (Option) Ntedju:
 - *Conséquences Tribales* (2014)
 - *Engagement mortel* (2015)
 - *Miranda* (2016)
 - *Cauchemar Vivant* (2017)
 - *Rancoeur* (2018)
 - *Mon Sang* (2019)
 - *Le Karma de la Tchiza* (2020)
- Frank Thierry Léa Malle

- *Innocent(e)* (2019)
- *L'Accord* (2022)
- Osvalde Lewat :
 - *Au-delà de la peine* (2003)
 - *Une affaire de nègres* (2009)
 - *Un amour pendant la guerre* (2005)
- Meli Francis :
 - *Atchuelah*, (2012)
 - *Mon enfant, mon combat* (2015)
 - *Cab on tour* (2015)
- Tebo Njei
 - *A little lie, a little kill* (2014)
- Thierry Ntamack
 - *Le blanc d'Eyenga* (2012),
 - *Le blanc d'Eyenga 2*,
 - *La patrie d'abord* (2016)

Nous voyons avec cette petite historique (de 1962-2017) que, le mythe est présent dans le cinéma camerounais dès ses début avec le film de Jean-Paul Ngassa *Aventure en France*, qui laisse paraître le mythe de *la vie à l'étranger*, qui est un mythe né pendant la période coloniale qui laisse croire que *la vie à l'étranger est mieux que vivre en Afrique* (mythe qui est en train d'être déconçu dans certains pays d'Afrique).

Relation entre mythe et cinéma

Le mythe a toujours constitué une source d'inspiration pour le cinéma en ceci que, celui-ci, dès ses débuts déjà manifestait déjà un grand plaisir en s'inspirant du mythe dans ses différentes natures.

Le mythe est également lié au cinéma par ce que les pays ayant compris la puissance du cinéma s'en serve en utilisant leurs mythes, leur cultures, leur histoires pour assujettir les autres et ainsi exposer leur hégémonie d'où la nécessité de l'adaptation de nos mythes au cinéma permettant

ainsi un retour et rappel aux sources pour les plus vieux, la transmission et la découverte de leur culture pour les plus jeunes par ce que nombreux sont ceux-là, ignorant de leur origine, de leur culture s'approprie la culture étrangère qui défile à longueur de journée dans les films et téléfilms.

Sembene Ousmane dit, « *pour moi, le cinéma est un moyen d'éduquer politique...* » (octobre 1969) c'est dire que, le cinéaste a ce devoir-là d'éduquer le peuple encore plus nous africains donc les cultures sont en train de disparaître au profits des cultures étrangères à cause d'une ignorance de nos cultures qui à cause de l'évolution et la mutation de ce monde ne sont plus transmises par ce que les caractéristiques pour la transmission ne sont pas réunies, il revient alors à nous cinéastes de transmettre du mieux qu'on le peut nos cultures ancestrales en prenant pour base ou en s'inspirant de nos mythes pas seulement anciens mais également récents, ou si nous pouvons le dire du mythe sous toutes ses formes ou sous toutes ses dimensions ; par ce que pour S. Ousmane, « *les cinéastes ont une responsabilité vis-à-vis de notre peuple* » (1973).

Il est nécessaire d'adapter les mythes au cinéma par ce que, ce sont d'abord des histoires qui passionnent et qui donne envie de les écouter. Samantha Biffot, lors d'une interview à la veille de la sortie de sa série Mami Watta ; elle dit que, l'Afrique n'a pas besoin des cultures étrangères pour se valoriser ; ses histoires suffisent largement pour la valoriser et susciter la convoitise des autres continents à son égard.

En effet, adapter nos mythes permettra la transmission, la valorisation et la conservation de nos valeurs culturelles, de nos histoires.

2- les grands réalisateurs/scénaristes maîtres du mythe au cinéma

Ici, il sera question de ressortir quelques grands noms du cinéma maîtres du mythe que ce soit en Afrique ou dans le reste du monde. Nous allons lister dans un tableau en fonction des pays, des genres cinématographiques et des types de cinéma quelques noms des réalisateurs ou scénaristes s'inspirant ou utilisant les mythes dans toute leur dimensions dans leur films et téléfilms.

Réalisateurs/scénaristes	genres	types	titres	pays
--------------------------	--------	-------	--------	------

Bassek Ba Kobhio	Docu-fiction (biopic)	Cinéma en prise de vue réelle	Le grand blanc de Lambaréné (1994)	Cameroun
Bassek Ba Kobhio	fiction	Cinéma en prise de vue réelle	Le silence de la forêt	Cameroun
Jean-Pierre Bekolo	fiction	Cinéma en prise de vue réelle	Le président	Cameroun
Jean-Pierre Bekolo	fiction	Cinéma en prise de vue réelle	The Day after	Cameroun
Jean-Pierre Dikonguè Pipa	fiction	Cinéma en prise de vue réelle	Muna muto	Cameroun
Jean Paul Ngassa	documentaire	Cinéma en prise de vue réelle	Aventure en France	Cameroun
Samantha Biffot	Fiction (série)	Cinéma en prise de vue réelle	Mamy Watta	Côte d’ivoire
Obasi	fiction	Cinéma en prise de vue réelle	Mami wata	Nigéria
Jennifer Lee et Chris Buck	fiction	Film d’animation	La reine des neiges	Etats-Unis
James Cameron	Science-fiction	Cinéma en prise de vue réelle	Avatar	Etats-Unis
Ryan Coogler	fiction	Cinéma en prise de vue réelle	Black panther	Etats-Unis

Philippe Leclerc	fiction	Film d'animation	La reine soleil	France
B. Chapman ; S. Wells et S. Hickner	fiction	Film d'animation	Le prince d'Egypte	Etats-Unis
Michel Ocelot et Bénédicte Galup	fiction	Film d'animation	Kirikou	Guinée
Marguerite Abouet		Film d'animation	Aya de yopougon : les seventies à Abidjan	Côte d'ivoire

3- Quelques mythes récurrents dans le cinéma camerounais

Le cinéma camerounais utilise beaucoup la forme symbolique du mythe pour valoriser ou dévaloriser une personne, un régime politique, un événement marquant...

En effet, il existe trois formes de dimension du mythe :

- La dimension simple ou symbolique ; il s'agit ici de valoriser ou dévaloriser comme nous l'avons dit plus haut, une personne ; un événement marquant ou un régime politique.
- La dimension de justification : ici, il faut apporter ou donner une explication à tout ce qui existe sur cette terre (la création du monde...).
- La dimension erratique : le mythe ici est futuriste c'est-à-dire que le récit mythique ici est perçu comme un récit futuriste, il fait appel à une spiritualité exceptionnelle.

Nous citerons alors entre autre :

- Le mythe de *l'homme blanc* né pendant la période coloniale et qui jusqu'à nos jours se ressent toujours dans notre société. Il est développé dans les films comme ; *le blanc d'Eyenga* de Thierry Ntamack ; *le grand blanc de Lambaréné* de Bassek Ba Kobhio.
- Le mythe du *véritable amour* ; qui a plusieurs appellation comme le mythe *d'Odyssée* ; il se caractérise par la recherche du véritable amour ou la réconciliation avec son véritable amour, par ce que nous vivons dans un monde où, les biens matérielles ont pris le dessus sur tout sentiment. Il est fréquent dans la plupart des production

cinématographique camerounaise et cohabite généralement avec d'autres mythes avec qui, il forme un ensemble parfait.

- Le mythe de *la dot* qui est un mythe fréquent lorsqu'on veut parler de la tradition africaine dans les films ; il est généralement dévalorisant. La dot étant coutume en Afrique, donnant l'impression qu'on est entrain de vendre sa fille, lui attribuant ainsi l'étiquette de chose, objet.
- Nous avons également le mythe du *président Biya*, qui est une forme symbolique du mythe, généralement dévalorisant par ce qu'il présente ce président avec un point de vue très méprisable.

4- Le temps accordé aux mythes dans les films camerounais

Dans le temps accordé aux mythes dans les films camerounais, on entend par là comment le mythe est-il utilisé ; nous nous sommes rendus comptes que le mythe n'occupe pas une grande place dans le cinéma camerounais pourtant, on retrouve quand même dans certains films camerounais le mythe qui est mis en première place.

Les films camerounais se servent des mythes comme prétexte de création de leur film ; en effet, la plupart des films camerounais se servent de l'histoire ou du problème que celui-ci expose pour créer leur film. Tous ces films touchent une forme particulière du mythe, parfois, on retrouve dans un mythe la présence de plusieurs mythes ou indices de mythe.

Le réalisateur ou le scénariste, lorsqu'il décide d'adapter un mythe peut juste se servir des noms, de l'intrigue ou de certaines caractéristiques des personnages, soit de la même histoire mais présentée de manière différente.

B- ANALYSE DU MYTHE DANS LES PRODUCTIONS CINÉMATOGRAPHIQUES CAMEROUNAISES

1- *Le grand blanc de Lambaréné* de Bassek Ba Kobhio

Synopsis

Enfant de Lambaréné, au Gabon, le jeune Koumba grandit au son des orgues du docteur Schweitzer. Il admire plus le médecin que le musicien, et il se promet de devenir docteur comme le " grand blanc ". La seconde guerre mondiale prive le village-hôpital de médicaments. Pour

soulager les souffrances de ses malades, Schweitzer accepte de rencontrer un sorcier pour utiliser la pharmacopée africaine.

Fiche technique

- Auteur-réalisateur : Bassek Ba Kobhio
- Chef opérateur : Bertrand Seitz
- Monteur : Michel Klochendler
- Directeur de la photographie : Vincenzo Marano
- Producteur : LN Productions

Fiche artistique

- André Wilms (Dr Schweitzer)
- Anne-Marie Pisani (Berta)
- Marisa Berenson (Hélène Schweitzer)
- Marcel Mvondo (Lambi)
- Magaly Berdy (Bissa)
- Alex Descas (Koumba)
- Michel Peyrelon (Lacaze)
- Elisabeth Bourguine (Ingrid)

Analyse

Publié en 1994, *le grand blanc de Lambaréné* est-un Biopic du Dr Schweitzer d'une heure trente, la production est faite par le Cameroun, le Gabon et la France. Le film est tourné au Gabon dans le village-hôpital dans lequel, le Dr Schweitzer a vécu dès sa sortie de l'école de médecine.

Nous allons, par une analyse des schèmes et mythes ressortir le mythe qui est enfoui dans ce mythe ; Comme schème, nous avons ;

- Le repérage et le décor ; le repérage des lieux principaux s'est fait avec le choix des lieux qui laissent ressortir de la joie, la gaieté, l'espoir, le calme. La forte présence des couleurs comme le jaune, le bleu, le blanc, l'orangée symbole d'un environnement qui malgré la pauvreté dégage un air frais et bon à y vivre.
- Les accessoires : les béquilles dans ce film symbolisent la dépendance à quelqu'un ou à quelque chose ; renvoyant ainsi au fait que le blanc dépend du noir.

- Le casting ici est constitué principalement d'acteurs français mais également d'acteurs africains (beaucoup plus en terme de figuration) ; le personnage du Dr Schweitzer est joué par un homme blanc grand de taille, de visage pâle avec des cheveux et une barbe toute blanche, toujours vêtu en blanc symbolisant ainsi le fait qu'il se perçoit comme ce libérateur qui vient libérer la population africaine de leur barbarie et de leur sauvagerie.
- Les costumes ; nous remarquons que, la majorité des acteurs blancs sont vêtus tout en blanc excepté Hélène Schweitzer qui, contrairement aux autres ne porte le blanc que lorsqu'elle est en service à l'hôpital. Ce blanc symbolise ainsi, la pureté de l'âme mais cache également une très grande tristesse et une grande solitude qui vont se faire ressentir dans le film lorsqu'Hélène Schweitzer parle à son mari de leur anniversaire de mariage et dans les séquences où monsieur Schweitzer joue du piano seul dans la nuit. Les acteurs africains sont quant à eux, vêtus de manière délabrée, sales à l'exception de la famille de Koumba, dont son père et lui, ainsi que, le monsieur qui accompagnera la journaliste lors de sa venue à Lambaréné.
- L'affiche : ici nous remarquons directement le conflit qui oppose les deux couleurs de peaux par ce qu'on a mis les images de Koumba et du Dr Schweitzer face-à-face symbole de rivalité entre les deux. Sur l'affiche, le message que le réalisateur veut transmettre se ressent clairement. Le fond et les images en rouge symbolise une guerre, un bain de sang qui semble cependant être calmé par un appel à la paix traduit par l'écriture du titre en bleue sur ce fond rouge.



Dans les mythèmes, nous avons :

- « *les africains ont besoin d'agriculteur, d'éleveur, d'infirmier mais pas de médecin* » juste une façon de dire que, le noir dépendra toujours du blanc donc, que l'africain dépendra toujours de l'Europe.
- Le titre : « *le grand blanc de Lambaréné* »

- « *la connaissance ne s'achète pas, elle se donne* » ici, il prouve encore une fois de plus ma mesquinerie et l'hypocrisie de la race blanche ; en ceci que, pour eux leur connaissance sont vendable au point où ils ont exploité nos terres avec pour raison qu'ils nous civilisent cependant, ils nous demandent de leur donner gratuitement les secrets de notre médecine traditionnelle.

Tous ces éléments ont permis de ressortir le mythe de *l'homme blanc* né pendant la période coloniale qui est un portrait du Dr Albert Schweitzer, un plan qui a été envoyé au Gabon en 1949, après sa sortie de l'école de médecine, dans lequel, il ouvrira/créa le village-hôpital.

Archétype des personnages

Archétypes	Personnages/rôle
Héros	Dr Schweitzer
Herald	Koumba
Mentor	Circonstances qui arriveront à la population à cause du manque de médicament
Trickster	Koumba ; la journaliste
Shapeshifter	La femme qui lui ait donné dans le village d'iboga
Shadow	Sa volonté et son optimisme
Gardien du seuil	Chef du village détenant le secret d'iboga

2- *Le blanc d'Eyenga* de Thierry Ntamack

Synopsis

La jeune Eyenga est une camerounaise issue d'une famille pauvre du quartier Mboamanga, Kribi. Comme beaucoup de jeunes filles de son époque, elle se rend dans les cybercafés avec pour seul but de se trouver un blanc qui deviendra son époux. Encouragé par Molla, le propriétaire du cybercafé, la jeune fille réussit à trouver "*son blanc*" dénommé Jean-François Dupont sur internet. Ce dernier ne tarde pas à programmer son voyage pour le Cameroun, et épouser Eyenga sur le champ dès son arrivée. Le problème, M. Dupont n'a pas en projet d'amener Eyenga en France comme celle-ci le souhaite.

Fiche technique

- Réalisateur : Roland Thierry Ntamack
- Scénaristes : Prudence Théophile Ngwé II ; Thierry Roland Ntamack
- Chef opérateur : Jojo Prince Mbopda
- Ingénieur son : Ralain Nganmo Nounjio
- Montage : Prudence Théophile Ngwé II
- Musique : Rass Nganmo ; Gislaine Mbarga ; Joel Koungou
- Maquillage : Véronique Mendouga
- Chef décorateur : St Père Abiassi
- Régisseur : Hermine Yollo

Fiche artistique

- Jeanne Thérèse Mbenti (Eyenga)
- André Sureau (Jean-François Dupont)
- Thierry Roland Ntamack (Molla)
- Brigitte Massan à Biroko (Tante Rim)
- Tamar Tientcheu (amie d'Eyenga)
- Prudence Théophile Ngwe II (Carole)

Analyse

Comédie-dramatique, *Le Blanc d'Eyenga* présente Eyenga, une jeune fille à la recherche d'un blanc riche sur internet qui l'amènera en Europe, à « Mbeng » comme on le dit dans le film. Voici qu'elle va tomber sur Jean-François, un blanc qui feint d'être handicapé pour sonder les véritables intentions et sentiments de cette dernière vis-à-vis de lui ; et il ne va pas se tromper parce que celle-ci va l'abandonner pour partir rester avec celui qu'elle appellera « *c'est toi mon vrai blanc* » Molla ; alors celui-ci, accueilli et aimé par Tante Rim, va à la fin tomber amoureux de cette dernière qu'il amènera à Mbeng avec son dernier fils Papi.

- Les accessoires ; les béquilles dans ce film symbolisent la dépendance à quelqu'un ou à quelque chose.
- Le casting c'est fait avec le choix comme actrice principale Thérèse Mbenti dans le rôle d'Eyenga ; son physique est selon le réalisateur le corps convoité par les blancs qui sont prêts à tout pour être avec une fille qui a ce genre de physique c'est-à-dire, belle, ronde avec des formes et une bonne paire de seins.

- Les plans dominants ici sont le plan poitrine, demi-ensemble, plan taille, gros plan, plan de situation et très gros plan traduisant ainsi le fait que le réalisateur veut que le spectateur porte son attention sur des choses qui lui permettent de mieux comprendre l'intrigue ; comme la séquence de l'arrivée de Jean-François avec l'utilisation du plan de situation pour que le spectateur puisse comprendre où il se trouve et pourquoi se trouve-t-il là.

Parmi les myèmes, nous avons :

- Le titre : « *le blanc d'Eyenga* »
- « *Molla, je crois que c'est toi mon vrai blanc* » signifiant ici le fait que, parfois ce qu'on veut n'est pas souvent loin de nous.
- « *le vrai blanc on ne le cherche pas, il vient tout seul* »

Des analyses de schèmes et de myèmes qui précède, nous dirons que le mythe caché dans ce film est un mélange de deux mythes qui se côtoient ; le mythe de *l'homme blanc, du pays du blanc* et le mythe du *véritable amour* ; traduisant ainsi le fait que, la recherche du confort et le désir de l'aventure vers un pays étranger au sien est plus important que l'amour.

Archétype des personnages

Archétypes	Personnages/rôle
Héros	Eyenga
Mentor	Tante Rim
Herald	Carole ; Molla ; Papi
Shadow	Le dégoût que ressent Eyenga à sa vue de le handicapé Jean-François
Gardien du seuil	Jean-François ; tante Rim
Shapeshifter	Le handicap de Jean-François ; les sentiments de Molla à l'endroit d'Eyenga
Trickster	Molla

3- *Le Président de Jean-Pierre Bekolo*

Synopsis

La disparition du président du Cameroun quelques jours avant les élections est un signe politique fort. Jeunes, vieux, intellectuels, prisonniers, femmes tout le monde s'agite.

Fiche technique

- Réalisateur : Jean-Pierre Bekolo
- Scénariste : Njami Simon ; Jean-Pierre Bekolo
- Assistants réalisateurs : Danielle Ngo ; Elisabeth Biloa ; Danielle Mengue
- Script : Christelle Magne ; Elise Biwele
- Ingénieur son : Eric Demtare
- Chef opérateur camera : Didier Mercier ; Dieudonné Mballa Mballa ; Bertrand Ngah ; Ruth Essangui
- Montage et mixage son : Felix Rost
- Création graphique : Neil Mbendi
- Costume et maquillage : Jeanne Ngo Ndap
- Chef machiniste ; Bertin Ekosso
- Montage : Anette Muff ; Jean-Pierre Bekolo ; Dieudonné Kuaté
- Régisseur : Fodjon Olive Ketsia ; P. Ngem
- Musique : Blick Bassy
- Perchiste : Marie Hervé Ngambi
- Electricien : Steve Biko
- Directeur de producteur : Blaise Nnomo Zanga
- Attachée de presse : Ng'onana Pélagie
- Producteurs : Weltfilm Berlin ; Canal+ Afrique ; Simon Njami et Sylvie Pion pour Paris ; Patrick Mbassegue pour Montréal.

Fiche artistique

- Valéry Ndong (Woodou)
- Gérard Essomba (le Président)
- Mathias Eric Owona Nguini
- Général Valsero
- Biroko Massan
- Max Essouma
- Nyom-Léo le roi
- Hildegard Nkodo

- Jules Bertin Nyankam
- Prospère Motegue
- Aimé Sadou
- Charles Kouasseu
- Alain Mekongo
- Ambassa
- Harouna Njoya
- Chantal Mongo
- Vanessa Tchatchou
- Jean Claude Bissou
- Le vieux crocodile
- Simon Obama
- Guy Beyema

Analyse

Avant-gardiste postmoderne camerounais, le réalisateur s'est beaucoup servi du montage pour présenter son point de vue, exposer le problème que le film dénonce.

Nous analyserons tour-à-tour les schèmes et les mythes qui permettront de dire avec certitude le(s) mythe(s) caché(s).

- Repérage et décor ; le film a été tourné dans des villes à l'allure lugubre mais propre et artistique renvoyant quelque chose de particulier ; et le reste du temps dans la route symbolisant le fait que, le président ne sait plus où il en est dans sa gouvernance du pays. Plus grave, il est peut-être décédé et est en train de faire son voyage vers l'au-delà.
- Casting : est fait avec l'humoriste Valéry Ndong. comme journaliste qui va avec l'ironie et l'humour noir présenter une situation politique aussi grave avec autant de simplicité et de rire. Nous avons également Gérard Essomba. un homme âgé avec des cheveux blanchis, d'un air innocent symbolisant ici la fragilité du président.
- Costumes ; nous remarquons ici un contraste entre tenue traditionnelle des peuples du sahel portée par le Président de la République, des boubous de couleur bleue et blanche symbolique de la paix, la tranquillité mais également de grande tristesse. Les autres personnages du film sont vêtus comme des bureaucrates, surtout le personnage de Woodou qui par-là traduit l'ironie de ses paroles. En effet, Woodou est vêtu comme un guignol avec des tenues qui sont censées lui donner un air sérieux.

- Le réalisateur favorise dans ce film les gros plans et les plans de situation, question de situer le spectateur et d'attirer son attention sur certain détail qui pourrait lui échapper.
- Le montage de type parallèle sera beaucoup utilisé accompagné et soutenu par des montages cut et de bout-à-bout ; cependant le film ne suivra pas une trajectoire rectiligne ou normale mais sera déstructuré à la fois devant et derrière.
- Affiche du film laisse paraître la silhouette d'un homme âgé dans un fond tout noir avec des fenêtres qui laisse voir un ciel nuageux bleue avec des écritures blancs symbolisant en quelque sorte un appel à la lumière, la paix, l'équilibre ; un excès de tristesse et de deuil.

Le mythe caché ici est celui du président Biya, son système de gouvernance ; il se traduit également à travers les mythes ; « *à quand la fin ? 1982-201 ?* », Le journal de Woodou « *je suis né, il était président, j'ai grandi il était président et maintenant je travaille, il est toujours président* » et le titre même « *le président* ».

Archétypes des personnages

archétypes	Personnages/rôles
Héros	Le président
Mentor	La feu femme du président ; Général Valséro
Herald	Woodou le journaliste et les autres journalistes
Shapeshifter	Les membres du gouvernement du président
Shadow	La peur du président de quitter le pouvoir
Gardien du seuil	Route
trickster	Woodou

Pour conclure, nous dirons que, c'est les dimensions historique, éducative du mythe mais peu sa dimension erratique sont les plus récurrent dans les productions cinématographiques camerounaises, caractérisée par la dévalorisation d'une personne, d'un régime ou d'une race de personne.

CHAPITRE IV : COSMOGONIE EKANG

1- Mythe sur la genèse du peuple Ekang

a- Approche historique

Rejetant le nom «PAHOUIINS » attribué par les anthropologues tels que Philippe Laburthe-Tolra dans les années 1970 parce que d'après les Ekang, cette appellation est péjorative et impropre, les populations de la forêt de la partie méridionale du Cameroun ont préféré récupérer le nom primitif de leurs ancêtres malgré le fait qu'ils n'ont plus les capacités guerrières que leurs ancêtres qui étaient caractérisés par leur immortalité, grâce à leur découverte de la métallurgie du fer. Mais que signifie donc le nom Ekang ?

D'après Dieudonné Essomba du site @dzaleumedia, « EKANG » est un mot revêtant une réalité pluridimensionnelle, donc sacrée, spirituelle, mythique, mystique, guerrière. Il est peu utilisé par le peuple qu'il désigne à cause peut être du fait qu'on les retrouve dans plusieurs pays africains. Il renvoie également au MVET qui est en quelque sorte l'objet mythique, spirituel et physique qui définit au mieux le peuple Ekang.

En Egypte antique, en Israël aussi, la présence de dessins sur des pyramides datant de 26000 ans avant notre ère et la similitude entre la première langue égyptienne et la langue mère des Ekang qui est L'ATI sont similaires prouve que le peuple Ekang était bien évidemment installés en Egypte avant leur arrivée en Afrique centrale. Les Ekang auraient alors pour ancêtres les descendants de LEMAK qui aurait épousé deux filles Ekang donc TSALA et ADA (historiquement parlant).

b- Approche mythique

Chant de ralliement Ekang

Ekang bese, biso élan ééé

Eé éé

Ekang bese biso élan

Beti benanga m'asug ekang éé

Eé éé

Melo maba 'ah

Meba yifo 'o

Eakang mbolo

Esangom

Madjo ne Eakang mbolo

Esagom

Esagom mbo beto

Yaah !

Biso biso

Dans le souci de la connaissance de ses origines, certains peuples vont se rendre compte que leurs histoires sont contenus dans les mythes ; mais pour l'appréhender on doit le comprendre (mis pour mythe), le déchiffrer dans toutes ses dimensions. Dans cette recherche, les populations vont se tourner vers les sages qui vont leur dévoiler cette littérature orale qu'est le mythe et vont leur dire dans quel dimension se situe le mythe qui vient de leur être transmis et cela dépend également de la connaissance que le peuple veut acquérir ou du problème qu'il faut résoudre.

En Afrique, on a la connaissance et patrimoine matériel et immatériel et le mythe se situe dans le patrimoine et connaissance immatériel.

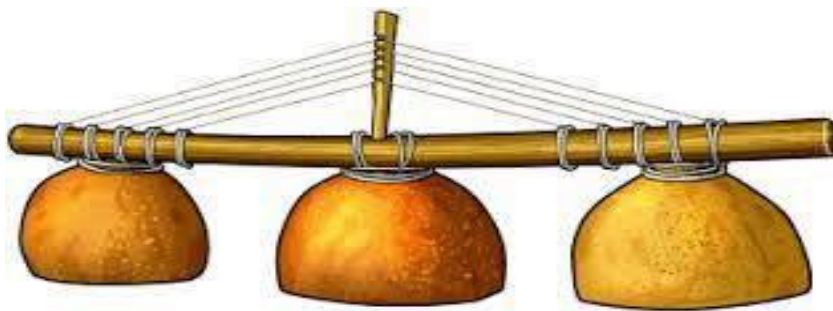
Le mythe d'OYON ADA NGONE

Dans l'optique de trouver et de mettre sous pieds une tentative rationnelle et objective de l'histoire du peuple EKANG il importe de présenter le récit mythique lié à son commencement. La légende relater à travers le récit des conteurs tel que le MVET, nous plonge dans l'univers de l'Egypte ancienne, par le récit d'OYON ADA NGONE, qui vivant en Egypte avec un peuple dont la nomination deviendra EKANG sera son peuple et lui agressé suite à l'invasion des peuples étrangers et va se voir plonger dans un profond coma. Pendant ce coma il rencontrera l'esprit de Dieu appelé « EYÔ » dans la conception EKANG. EYÔ, créateur de toute chose va révéler à OYON plusieurs mystères tels que : la cosmogonie, la théogonie, l'anthropogonie et principalement notre point saillant qui sera sa mission qui consiste à mener son peuple les EKANG vers la terre promise qui est ici l'Afrique Centrale. A sa sortie du coma, OYON ADA conduira ainsi le peuple dont il avait vers les terres indiquées par le créateur EYÔ, d'où la localisation du peuple EKANG en Afrique Centrale plus

précisément au Cameroun, au Gabon, en Guinée Equatoriale, au Congo Brazzaville, République Centrafricaine, en Angola et à Sao Tomé et Principe.

« vivant en Egypte antique, le peuple Ekang lors de l'invasion étrangère va se retrouver impliqué dans la guerre, et pendant la guerre, OYONO ADA NGONE va entrer dans un coma profond proche de la mort. Pendant que son peuple sera en train de préparer ses obsèques ; OYONO ADA NGONE dans son état comateux va rencontrer un esprit qu'il va appeler EYÔ qui veut dire Dieu en Ekang qui va lui révéler les mystères fondamentaux de l'univers : la création de l'univers, la création des mondes (dans lequel on va retrouver l'anthropogénèse des peuple) et le fonctionnement des divins ; et va lui dire comment son peuple va être sauvé et va lui demander d'amener son peuple dans la terre promise qu'est l'Afrique Centrale. A sa sortie du coma, OYON ADA NGONE va créer le MVET qui est l'instrument principal des Ekang réservé aux initiés pour transmettre la connaissance qu'il a reçu et donner la mission qui lui a été confié par EYÔ. »

Nous avons dans ce mythe l'origine des Ekang qui ont vécu en Egypte Antique mais n'étaient pas originaire de là-bas, grâce à la conversation qu'il a eu avec EYÔ, OYON va faire migrer les Ekang vers la terre promise qui est l'Afrique centrale et pour relater tout cela, OYON va utiliser un instrument appeler Mvet qui est un instrument de musique que seul les initié ont autorisés de jouer ; de nos jours, il est beaucoup plus utilisé par les conteurs pourtant s'était un instrument utilisé dans les temps anciens pour la transmission des mythes mais comme son but premier est la transmission des connaissances, l'éducation des peuples, nous dirons qu'il n'est pas totalement sorti de son contexte par ce que les contes transmettent aussi des connaissances et éduque également les populations.





Images de Mvet traditionnelle

2- Mythe autour du déplacement des peuples Ekang : récit légendaire du Ngan'ng Medza

a- Approche historique

Les Ekang fuyant les guerres en Egypte vont migrer pour chercher un nouvel habitat. Dans leur migration, ils vont se diriger vers le sud du Sahara et arriveront au nord du Cameroun dans l'Adamaoua vers le 18^{ème} siècle. Ils vont se heurter à Ousmane Dan Fodio qui essayera de les islamiser par la force ; ce qui va déclencher une guerre entre les deux peuples (les Peuls et les Ekang).

Ousmane Dan Fodio, fort d'une armée équipée d'armures et tout ce qui va avec ainsi que de chevaux, va violemment attaquer le peuple Ekang qui sont pieds et torsos nus, sans armure, avec juste des lances et des boucliers. Menacé, le peuple Ekang ira se réfugier dans la forêt, poursuivi par l'armée d'Ousmane Dan Fodio. N'étant pas préparé à la forêt, l'armée d'Ousmane aura les difficultés à se déployer et va se faire massacrer par le peuple Ekang. Les Peuls, menacés, vont battre en retraite.

Les Ekang vont malgré leur victoire, continuer à s'enfoncer dans la forêt redoutant de nouvelles attaques des Peuls et vont arriver au bord de la Sanaga. Selon la légende, le peuple Ekang aurait invoqué les dieux de les aider à traverser et ces forces suprêmes vont leur envoyer un serpent qui servira de pont sur lequel le peuple va traverser la Sanaga. Ceux-ci vont traverser de nuit, cependant, certaine tribu ayant pour nom YANDA vont se poser la question de savoir sur quoi

ils sont entrain de marcher et pour le savoir, ils vont piquer une lance sur le dos du serpent qui va en s'enfonçant dans l'eau à cause de la douleur va entrainer certain dans sa chute ceux qui n'avaient pas encore atteint l'autre côté, ceux qui étaient encore du côté de la rive de départ vont y rester ; ce qui explique la présence des Ekang des deux côtés de la Sanaga.

b- Approche mythique

Après avoir vue au travers des récits historiques et mythiques légendaires d'où est venu le peuple Ekang, il est nécessaire d'être en même de ressortir et de comprendre au travers des épopées de contes comment ce peuple s'est déplacé et s'est retrouvé là où il est localisable aujourd'hui.

Soucieux de retrouver la terre promise révélée à OYON ADA NGONE, le peuple Ekang va entamer un grand déplacement vers ces terres. Ainsi nous assistons au déplacement de deux (2) grands groupes venant d'Egypte (formant le peuple Ekang) ; d'un côté nous avons les OKU symbole des mortels ayant à sa tête un albinos appelé NNANG et l'autre les ENGONGS c'est-à-dire les immortels détenteurs des pouvoirs surnaturels et d'une connaissance immatérielle.

Le déplacement sera plus aisé pour les Engongs car maîtrisant une science surnaturelle. Quant aux OKU, ils seront conduits par l'albinos NNANG et ils rencontreront de nombreuses difficultés parmi lesquelles, la problématique de la traversé de la Sanaga. Pour pallier à ce problème, NNANG sortira un serpent appelé dans la légende « *NGAN'NG MEDZA* » qui servira de pont aux OKU, permettant ainsi à ce peuple Ekang de parvenir à ladite terre promise. Ce mythe en cache un autre dont le récit est conté mais pas comme un mythe. Au bout de cette traversée légendaire, la section du peuple Ekang, OKU sera confrontée à un autre problème qui est le fait qu'une grande biche leur fera obstacle, les empêchant de continuer la route. Le peuple OKU et son chef organiseront une grande chasse contre cet animal à l'issue de laquelle ils viendront à bout de ce dernier. C'est ainsi que naîtra la danse initiatique « *ESSANI* » symboles de victoire des Ekang qui pourront désormais retrouver la terre promise. Le peuple OKU pouvant donc devenir Engong et les Ekang habiteront ces terres.

Le mythe de NGAN'N MEDZA et la traversée de la Sanaga

Lors de la migration du peuple Ekang vers la terre promise, le peuple déjà divisé en deux groupes de réalité mythique différente se verront nommés à la tête de chacun des chefs ; les OKU, groupe des mortels avaient à leur tête NNANG l'albinos et l'autre groupe avait pour nom ENGONG, groupe des immortels détenteurs de science dit

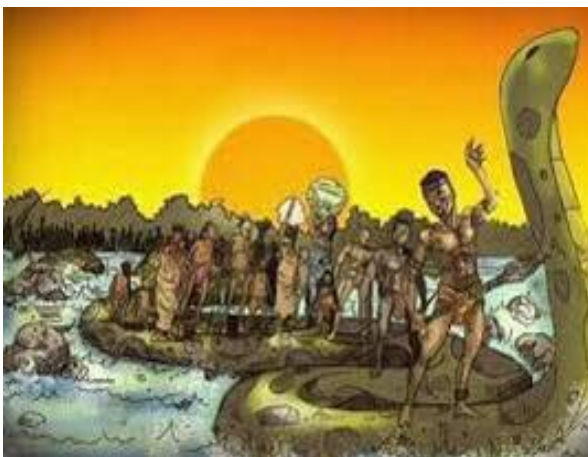
surnaturelle. Suivant de loin les ENGONG, qui grâce à leur statut d'immortel et d'initié vont braver sans difficulté les obstacles pour se rendre sur la terre promise ; les OKU qui, dans leur statut de mortel vont, quant-à-eux rencontrer beaucoup de difficulté pendant leur avancés parmi lesquelles la traversé de la Sanaga ; face à cette situation, NNANG, initié mais n'ayant pas encore reçu le statut d'ENGONG va, grâce à sa connaissance de certaines lois et principes de la science surnaturel, faire sortir un serpent qui va leur permettre de passer de l'autre côté.

Cependant, lors de la traversée, certaines personnes curieuses du groupe dans le souci de savoir sur quoi ils sont entrain de marcher, vont avec les lances qu'ils avaient en leur possession piquer les dos du serpent qui en se retournant va les jeter dans l'eau, beaucoup sont mort noyer mais ceux qui ont survécu ont reçus pour malédiction le don de massage, et ont reçus pour nom YANDA.

Les OKU seront à nouveau confronter à un nouveau problème qui est celui d'une biche énorme qui les empêche de passer ; pour venir à bout de la bête, NNANG va lancer une grande chasse à l'issu du quelle la bête sera tuée ; pour célébrer cela, ils vont organiser une grande fête pendant laquelle, ESSANI sera dansée pour la première fois symbolisant leur changement de statut d'OKU à ENGONG.

Porteurs d'un nouveau statut, les OKU vont donc s'installer dans trois régions du Cameroun à savoir le Centre, le Sud et l'Est du Cameroun.

NNANG quant à lui aura pour progéniture neuf (9) enfants dont huit (8) garçons qui vont former les EWONDO, ETON, FONG, MANGUISSA, BENE, FANG, NTUMU ou NTUM ZAMAN et OKAK ; et la fille, la cadette qui va former les BULU.



3- Régulation et structuration sociétale du peuple Ekang

a- Approche historique

Le système de chefferie existait déjà chez les Ekang bien avant la colonisation mais avec la colonisation, sa structure architecturale a changé mais n'a affecter en rien son mode de fonctionnement qui est resté le même. Pendant la période coloniale ; le mode de fonctionnement de la chefferie plus précisément du chef avait changé avec le colon en ceci que le chef était chargé de la mauvaise besogne auprès de ses sujets comme choisir les esclaves qui travaillerons lors des constructions des routes, écoles, etc... ce qui lui valait le mauvais œil de ses sujets par ce que, chez les ekang, le système unique est celui égalitariste.

Vu que chez les Ekang tous les êtres humains sont égaux, le chef est chef juste à titre symbolique ; la politique Ekang est tellement simpliste qu'on a l'impression d'être dans une communauté sans système politique. Dans une revue de l'École Normale Supérieure de Yaoundé et de l'Université Libre de Bruxelles, Achille Elvice Bella écrit :

« Après une expédition militaire, le général de guerre reprenait sa place dans la société. Le prêtre devin n'intervenait que lorsque la cohésion et la cohérence de l'ordre social étaient menacées. [...], les relations politiques Ekang disposaient les mécanismes de régulation de la force et de la puissance individuelle. Les Ekang avaient une association composée d'intellectuels « ngil ». Ces savants constituaient le bloc historique sur lequel reposait la société. Elle jouait un rôle de contrôle et de protection sociale, chargée notamment de préserver la société dans son ensemble de l'action des sorciers. C'est au sein de cette instance que l'on retrouvait toutes les unités du groupe. C'est cette institution qui arbitrait les litiges, déclarait la guerre. En effet, « elle jouait le rôle de la police, elle avait un rôle médical [...]. Le ngil était chargé de maintien de la paix sociale. [...] le choix d'un porte-parole du groupe ou d'un quelconque ordre initiatique d'une confrérie, reposait sur les critères de sagesse, de rhétorique, de l'habilité à diriger les conseils, à présider les cérémonies et à coordonner les palabres. »

Il se pose cependant un problème au niveau de l'appellation du nom du chef qui selon Achille Bella est « *ndzoé* » quand il dit « *le chef temporel d'une instance n'était pas le NKUKUMA, qui renvoie à l'avoir, mais le NDZOE, qui se rapporte au pouvoir, à l'autorité* ».

L'autorité Ekang est circonstancielle ou occasionnelle, c'est pourquoi dans la conception habitationnelle chez les Ekang, la case du chef ou des notables n'est pas différente de toutes les autres cases (du point de vue extérieur) mais cela va changer après la colonisation ; Achille Bella conclut en disant « *chez les Ekang, la politique se manifeste d'avantage à travers les situations et non par le biais des institutions classiques d'exercice du pouvoir. En d'autres termes, ces structures d'expression politique ne sont pas très visibles.* »

ZOMLOA est celui-là qui est le chef spirituel, doté de pouvoirs magiques et la femme chargée de cela a pour nom ASSOUZOA.

b- Approche mythique

- La chefferie

Le système africain dans son essence est axé principalement sur le modèle de la chefferie, les peuples Ekang n'échappent pas à cette dernière. Il importe donc d'étudier la configuration de cette dernière et d'en ressortir les différents contes susceptibles de faire une chefferie dans l'univers Ekang le vecteur conducteur de la société.

À la tête de toute société Ekang se trouve un chef détenteur et dépositaire de pouvoir surnaturel car tout chef traditionnel subit avant son couronnement une initiation dans le but de se voir être le catalyseur entre le peuple dont il a la charge et ceux parti de l'autre côté ou ceux de l'eau delà notre attention nous amène particulièrement à interroger les adjuvants vestimentaires qu'arborent un chef relevant une forte symbolique mythique. Il s'agit notamment de la peau de panthère (la panthère symbolisant la puissance) et de la chaise royale en effigie de lion par ce que, en société Ekang, le roi est l'incarnation d'une énergie lionique symbole par excellence de la royauté. Cette structuration est explicative par le légendaire combat du lion et de la panthère ; le lion ayant vaincu la panthère qui est l'animal le plus puissant de la forêt sera alors couronné roi de la forêt ; une façon de dire que, le chef Ekang est celui-là qui comme la panthère a vaincu les plus grandes puissances que ce soit dans le spirituel ou le naturel et ne peut-être détrôné. C'est pourquoi, lors des cérémonies officiel ou traditionnelles qui demandent la présence du chef, celui-ci est vêtu en peau de panthère et certain pose plutôt leur pieds sur la peau de panthère symbole de victoire.



Image d'un lotissement et d'une famille Ekang



Image des guerriers Ekang

- La santé

Dans le but d'assurer un bon équilibre social sur le plan sanitaire, il faut noter que la société Ekang à sa manière de palier aux problèmes de santé. La société africaine étant par essence initiatique et mystique, il importe pour nous de relever le comment au travers des mythes les peuples Ekang ont souvent solutionné cette problématique tant sur le plan naturel que surnaturel car l'africain considère l'homme comme une entité psychosomatique.

En société Ekang, la stature initiatique du NGANA'NG, GANGA ou NGUEGAN'NG. Ces différentes ramifications désignent celui qui a le pouvoir de soigner tant les maladies mystiques que physique. Ce pouvoir lui est donné par une communauté d'initié. Le mythe de NANE NGO

donne une tentative d'explication de ce qui précède par ce que, NANE NGO est celle qui a dans la communauté Ekang donné naissance au culte des crânes appelé MELAN.

Mythe de NANE NGO

« NANE NGO, sage-femme en communauté Ekang qui éprouva de la pitié pour son peuple qui subissait la peste décida de mourir et d'aller intercéder auprès d'EYO pour son peuple. Au bout de cela les communautés Ekang retrouvèrent la santé ».

C'est l'une de ces forces qu'on transmet à l'initié soignant en communauté Ekang.



- Règlement des litiges : NKOBOT ou MBONDE

Toute société étant régie par des règles, la société Ekang n'échappe pas à cette loi. La société Ekang a un fonctionnement bien connu et un ensemble de valeurs morales à respecter. Le non-respect de ses règles peut naturellement comme dans toute société être répréhensible. De ce fait, il existe donc un organisme délégué par le chef (celui-ci étant régi de tous les pouvoirs, ne pouvant travailler seul, va déléguer à chacun de ses notables une tâche particulière parmi lesquels, le juge, le médecin...) d'assurer et de réguler la vie en société Ekang. Ainsi, celui qui a la responsabilité en communauté Ekang de rétablir l'ordre est connu sous le nom de « MBONDE » ou « NKOMBOT ». Son autorité lui est transmise par le chef et bénéficie d'un pouvoir surnaturel.

Le mythe mettant en exergue le pouvoir du juge est manifeste dans celui d'ABA MEDJO, qui est un mythe stipulant que les hommes de la communauté Ekang doivent toujours se retrouver pour résoudre les problèmes lorsqu'il y a mésentente.

4- Tentative d'explication de Dieu

a- Du point de vue historique

Dans la communauté Ekang, le pluriel de Dieu veut dire le mal, ce qui montre une croyance totale en un seul et unique Dieu ce qui explique le fait qu'il ait embrassé le christianisme sans regarder en arrière.

« OYON ADA NGONE vit sortant du néant un œuf de cuire, une petite boule aux couleurs or et cuivre, ces couleurs se répartissaient sur toute la surface de manière alternée et uniforme !!! Tel fut Aki Ngoss (l'œuf de cuivre), qui dégageait une lumière aveuglante et en chaleur insupportable !!

Aki Ngoss grossissait de manière exponentielle à la manière d'un ballon de caoutchouc soufflé à l'air, puis explosant en une infinité de particule (Megnoug) et donna naissance à Mikour Mi Arki, Mikour Megnoug (les galaxies et les poussières galactiques)... c'est le bigbang de la science moderne !!! »



Image de l'Aki Ngoss

b- Du point de vue mythique

La volonté de connaissance d'un être transcendante est une entreprise qui anime tous les peuples à travers le monde. Cet état de chose s'impose inéluctablement au peuple Ekang. Il convient donc pour cela de faire ressortir à travers des mythes la conception de Dieu ou des dieux chez les Ekang.

Pour avoir une connaissance assez objective et faisant l'unanimité sur la conception de Dieu dans l'univers Ekang, il est impératif d'interroger l'épisode comatique d'OYON ADA NGONE. En effet, il est plongé dans un sommeil initiatique où il va rencontrer l'esprit de Dieu,

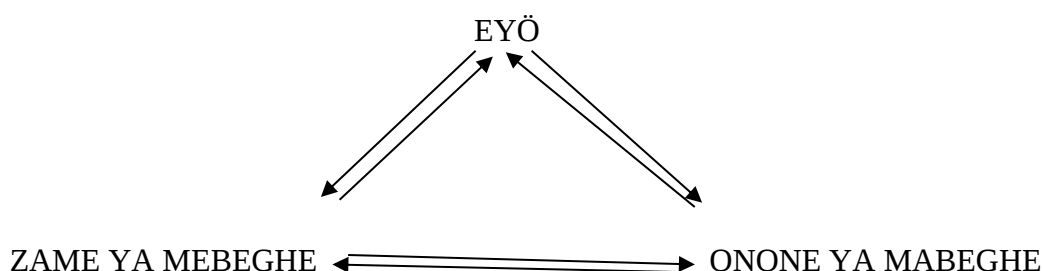
le créateur qu'on nomme dans l'univers Ekang EYO ; EYO est donc le principe divin au-dessus de tout dans l'univers. Cette désignation vient du mot fang-Beti AYO qui signifie « vomir », le monde devient donc dans la pensée Ekang une émanation du grand architecte qu'est EYO.

EYO créateur va donc générer toutes les formes d'énergies, d'où découleront d'autres principes divins donnant ainsi naissance à une régence des dieux, bien hiérarchisé et structuré car le principe de la multiplicité existe dans la conception africaine. C'est dans cette régence qu'on retrouve la stature de « ZAMBE » appellation du clan BULU chez les Fang-Beti qui signifie « qui était là », « ZAMBA » chez les EWONDO Fang-Beti qui signifie « créateur, fabriquant ».

Le récit du Mvet d'Oyon Ada Ngone stipule que, « Dieu dit à Oyon Ada Ngone regarde ; il prit Aki Ngoss, le cassa ; celui-ci se cristallisa et donna naissance à l'univers actuel »

La perception de Dieu chez le peuple Ekang commence lorsque, EYÖ va donner des esprits fonctionnels dans la structuration de la pensée divine ; donc :

- Zameya Mebeghe : désigne l'esprit porteur ; il est l'esprit qui régit tous les clans Ekang. C'est par lui qu'on passe pour arriver à EYÖ ; il est en quelque sorte comme Jésus dans la bible. C'est l'ancêtre présent dans tous les clans, permettant d'établir une connexion entre le clan et EYÖ.
- Onone Ya Mebeghe : c'est l'esprit chargé de passer les informations du monde naturel et celui surnaturel et vis-vers- ça. Il est le *messenger* ; il renvoi à l'esprit saint dans la bible.



Chez les Ekang, l'appellation de Dieu a varié en fonction des époques :

EYÖ → Zame → Nti

Certains disent Nti Zamba

Ce principe justifie en quelque sorte le fait que le peuple Ekang ait embrassé la religion du blanc par ce qu'il respecte le principe de la sainte trinité cité plus haut. La parole est appelée MUGABENDA.

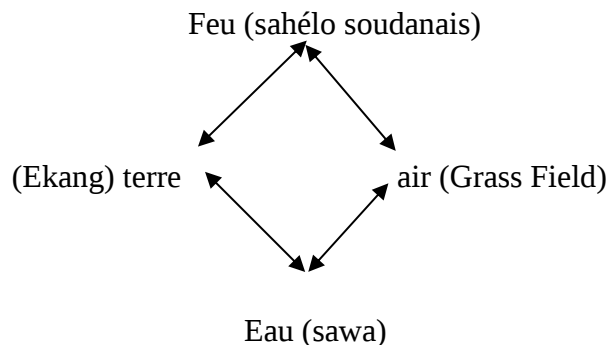
Symbolique du peuple Ekang

Dans les mythes et contes des peuples Ekang, nous allons nous rendre compte que la panthère et la tortue apparaissent dans la plupart de récits. Que symbolisent tous ces animaux utilisés dans les mythes, contes et épopées Ekang ? Quel est l'onomastique de certains noms Ekang ? Que symbolise certain arbre et herbe qui apparaissent dans les récits Ekang ?

Nous remarquons dans les mythes Ekang l'utilisation des animaux comme Ze (la panthère) ; Koulou (la tortue) dans la plupart des récits Ekang.

- La panthère symbolise la puissance
- Le lion symbolise la royauté
- La tortue symbolise la sagesse
- L'aigle symbolise l'élévation, la hauteur, une vision perçante
- Le serpent symbolise la prudence ; l'ondulation

Notons que, les Ekang sont de la catégorie de la nature de type terre mais se servent de tous les autres éléments ainsi que de leurs animaux mais ne sont pas beaucoup allais avec les animaux de types et d'élément eau.



Signification de certains noms

- Abeng : jolie
- Abé : laid
- Afana : la brousse
- Nti : les seigneurs
- Ati : seigneur
- Ngono : jeune fille
- Ekang : racine
- Ntodobhe : la plus haute autorité

- Aki Ngoss : l'œuf
- Ze : la panthère
- Koulou : la tortue
- Essani : danse initiatique de changement de statut
- Engong : peuple des immortels
- Oku : peuple des mortels
- Eyö : celui qui vomit
- Ganga : homme spirituel
- Nkombot/Mbonde : celui qui amasse, qui réuni

CHAPITRE V:
TECHNIQUES D'ADAPTATION DU MYTHE DANS LES PRODUCTIONS
CINÉMATOGRAPHIQUES CAMEROUNAISES

1- Qu'est-ce qu'on entend par adaptation cinématographique ?

Depuis ses origines, le 7^{ème} art a toujours puisé dans la littérature pour « *se nourrir et s'enrichir* » ; la première adaptation fut en 1902 par Georges Méliès qui tira l'idée de son film « **le voyage dans la lune** » du roman de Jules Verne intitulé « **de la terre à la lune** », bien qu'étant dans son statut de cinéma muet à cette époque, le cinéma a toujours été inspiré par la littérature qui est pour lui une énorme source d'inspiration ; les œuvres de Shakespeare par exemple, hors mis le fait qu'elles soient beaucoup adaptées au théâtre, elles le sont aussi au cinéma et ce dès la période du cinéma muet.

L'adaptation cinématographique qui consiste à quitter d'un récit écrit (cas de la littérature écrite) ou d'un récit oral (cas de la littérature orale ou traditionnelle) à un récit filmique s'avère être un exercice difficile et périlleux par ce qu'il soulève deux problèmes majeurs qui sont, un problème psychologique qui est celui qui divise les avis des différents chercheurs (notamment les écrivains et les cinéastes) mais les cinéphiles et les lecteurs également ; et un problème d'ordre technique.

À la question de savoir « qu'est-ce qu'on entend par adaptation cinématographique ? », l'Institut supérieur d'Audiovisuel (ISA) apporte comme élément de réponse, « *une adaptation cinématographique est une production audiovisuelle tirée d'une œuvre déjà existante sous une autre forme* » ; en effet, l'adaptation cinématographique est le fait de transposer ou de mettre en image filmique (sous formes de vidéo) une œuvre déjà existante sous une autre forme. Mohdeb Fawzi, dans son *chapitre II, adaptation cinématographique et production littéraire*, dit : « *l'adaptation filmique est l'ensemble des modifications imposées par la transposition d'une œuvre d'un domaine ou d'un genre dans un autre, dans le cas d'une œuvre littéraire à un film, on parle de transposition de forme technique* » et dans notre cas qui est un récit oral, on parle de transposition technique et psychologique, il ajoute « *l'adaptation est d'abord un travail de lecture, puis de réécriture, en fonction des possibilités expressives du cinéma. Elle consiste pour l'essentiel, à élaborer un film à partir d'un récit antérieur (conte, nouvelle etc...)* ».

Pour Jeanne-Marie Clerc, l'adaptation est conditionnée par des motifs économiques qui entraînent un « *anathème porté de façon globale, sur la fabrication d'un produit culturel de série, en vue de sa consommation la plus efficace, et par extension, sur le phénomène de l'adaptation en lui-même* » (*50 questions, l'adaptation cinématographique et littéraire*, 2004 , Klincksieck, 214p. Cependant, l'adaptation reste un acte de création qui donne naissance à « *une variation possible à partir d'un modèle* ». Pour Alain Garcia dans *du roman au film*,

l'adaptation, « l'adaptation doit être considérée comme une science, une discipline à part entière. Elle nécessite un vrai travail de recomposition, adapter ce n'est pas simplement copier. Il faut prendre conscience des principales différences qui existent entre une œuvre littéraire et une œuvre filmique » ; du même avis, Mohdeb dit dans, chapitre II, l'adaptation cinématographique et littéraire :

« Lire un livre et regarder un film sont deux actes diamétralement opposés. Contrairement au spectateur, le lecteur peut disposer du livre à sa guise. Le temps qu'il consacre à sa lecture lui appartient, le rythme également. Le film suppose une perception accrue par rapport au livre. Si le livre est une pratique individuelle, le film, quand à lui requiert une pratique collective ritualisée. Le film place le spectateur passif dans une position de latence assimilée à l'état de rêve apparent. Le spectateur reste assis pendant la durée du film, il est éveillé mais l'écran agit comme un outil hypnotique. Le lecteur est actif, pleinement conscient et maître de l'objet qu'il peut manipuler à sa guise. La projection d'un film offre une « véritable expérience sensorimotrice » qui fait du cinéma « un art du spectacle » « alors que le livre ne donne à voir que du langage, le film sollicite de la part du spectateur, un déploiement perceptif considérable : il lui fait voir des images mouvantes, du langage écrit, entendre des bruits, des musiques, des paroles » » ;

Dans le cas de notre thème, le récit mythique place également le spectateur dans la même condition que le cinéphile à la seule différence que le spectateur s'image le récit guidé par la voie, la mimique, l'imitation d'animaux et le chant du conteur ou du joueur de Mvet.

L'adaptation cinématographique peut-être perçue comme la vision personnelle que le réalisateur ou le scénariste se fait d'une œuvre. Elle peut être manipulée de plusieurs manières en fonction des auteurs et de leurs visions personnelles de l'œuvre. Elle se manifeste à plusieurs niveaux en fonction de ce que veut présenter le réalisateur ou le scénariste.

Cependant l'adaptation n'est pas souvent acceptée par plusieurs auteurs disant qu'elle dénature leurs œuvres, certains auteurs disent parfois ne pas reconnaître leur texte (dans le cas de la littérature écrite) ; d'où le devoir qui nous incombe de ressortir et présenter les différents types d'adaptation.

E. Struskovà proposera trois approches de l'adaptation en considérant la fidélité de l'œuvre d'origine comme facteur de comparaison (cas d'une œuvre écrite) :

- le réalisateur prétend reproduire fidèlement l'œuvre d'origine
- « *le créateur filmique prend en considération l'impossibilité de la reproduction parfaite, il essaie pourtant d'interpréter la signification du texte d'origine le plus exactement possible au niveau sémantique et stylistique.*
- Le metteur en scène considère les deux approches précédentes problématiques et il s'offre sa propre interprétation en posant la question de la signification de l'authenticité d'une œuvre.

Par ces trois approches, il va rendre compte des faiblesses et des forces de celles-ci.

a- L'adaptation libre

l'auteur (scénariste, réalisateur) fait ressortir de sa lecture de l'œuvre en supprimant ou ajoutant des épisodes dans le changement d'époque ou par des transformations des personnages ; Malraux dit à cet effet « *l'adaptation ne prend une valeur au cinéma que lorsqu'elle est libre du récit et soumise au mythe* » (Carcaud-Macaire, M. et J. Clerc, 2004 : 53), c'est dire que du point de vue de Malraux, l'adaptation finale doit-être différent de l'œuvre de départ, il peut garder les thèmes que l'œuvre du départ développe cependant, la contrainte cinématographique oblige en quelque sorte l'œuvre finale à être totalement différent de l'œuvre de départ. Il peut toujours être libre dans la mesure où le réalisateur ou scénariste décide juste de garder l'un ou les thèmes développer et de changer tous les autres, ou il peut décider de garder juste les noms des personnages, l'histoire mais décide de changer ou modifier le déroulement de l'histoire ou de l'intrigue ; il peut décider d'ajouter ou de retirer certaine péripéties.

Dans son œuvre, sur *l'adaptation cinématographique et production littéraire*, Mohdeb Fawzi se pose la question de savoir si adapter c'est véritablement trahir l'œuvre ; en effet, l'œuvre qu'elle soit écrite ou oral ne peut se limiter à une adaptation fidèle par ce que l'œuvre possède une densité trop grande ou moins grande pour en ressortir une à trois heures de film. Plusieurs réalisateurs disent qu'ils ne veulent pas trahir l'œuvre de départ pourtant, la condition pour faire une belle œuvre est justement de trahir l'œuvre original en bien ou en mal ; vue que, les grands films tirés des livres sont toujours « *la vision de deux artistes qui ont apporté chacun deux visions du monde* » (Mohdeb F. *adaptation cinématographique et production littéraire*) ; il cite Julien Gracq qui, allant dans le même sens dit « *pour qu'un roman devienne un très bon film, il faut que le film soit autre chose. Il s'agit de chercher une sorte d'équivalent mais qui ne se limite pas à la simple transposition visuelle* » ; le critique André Bazin « *il est clair que le réalisateur d'une grande adaptation exige l'intervention d'un génie créateur : il ne s'agit pas*

de traduire si fidèlement, si intelligemment que ce soit, mais de construire sur le roman, ou digne du livre, mais un être esthétique qui comme le roman, le roman multiplié par le cinéma. »

b- L'adaptation fidèle

Qui consiste à respecter le contexte de l'action, l'ordre dans lequel les événements sont racontés, les caractéristiques des personnages et leurs fonctions dans l'histoire ; Jean Cléder affirme dans *analyser une adaptation du texte à l'écran* :

« Ainsi, l'adaptation la plus fidèle ou la plus naïve, en dépit des apparences, ne peut-elle être autre chose qu'une création qu'il faut se garder d'évaluer en quelque manière à l'aune du roman : mesurer les rapports de ressemblance ou de dissemblance, de fidélité ou de trahison (à l'esprit, à la lettre), revient à postuler l'existence dans le texte d'un encodage universel de l'imaginaire ; apprécier la restitution dans un film des significations du livre constitue une démarche quelque peu conservatrice, mais que s'expose surtout à réduire une production esthétique à la pensée discursive. »

c'est dire que, dans l'adaptation fidèle on retrouve tous les éléments de départ dans l'œuvre fidèle ; c'est une typologie d'adaptation peu utilisée, ceux qui en font c'est dans un cadre éducatif voir scolaire avec l'adaptation des œuvres au programme scolaire permettant aux élèves d'avoir en quelque sorte une idée des thématiques que développe l'œuvre, c'est le cas des œuvres comme *Madame Bovary* de Gustave Flaubert qui a été plusieurs fois adapté par Renoir (1933), *Harry Potter* adapté Chris Columbus (*Harry Potter à l'école des sorciers*). Cependant, ce type d'adaptation est rejeté par les cinéastes par ce que, selon eux ce n'est pas du cinéma par ce qu'il n'y a rien de créatif, ça ne valorise pas la créativité artistique du réalisateur pourtant ce qui fait que le cinéma soit cinéma c'est d'abord la créativité artistique du réalisateur qui est soutenue par la créativité artistique des autres corps de métier qui participe à la création d'un film. Cette forme d'adaptation rabaisse le 7^{ème} art et le renvoie juste au stade de copier-coller ; Mohdeb Fawzi dit à cet effet « *pour certain, l'œuvre filmique (l'adaptation) doit être moins intéressante que l'œuvre originale* » (Mohdeb F. chapitre II, *adaptation cinématographique et littéraire*) c'est dire que selon les auteurs des œuvres originales, le film ne doit pas être plus intéressante que les leurs de peur que le public ne préfère l'adaptation à l'œuvre originale.

Dans le cadre de notre recherche, nous ferons une adaptation libre. Ayant déjà choisi le type d'adaptation, nous présentons à présent les techniques d'adaptation.

2- Techniques d'adaptation

Pour adapter une œuvre au cinéma, qu'elle soit écrite ou oral (comme dans notre cas), il faut :

- Maîtriser le support d'origine
- Comprendre l'histoire
- La trame
- La psychologie des personnages et l'ambiance dans lequel ils évoluent
- Être capable de ressortir les différentes thématiques développées.

3- En pré-production : le scénario

Nous allons dans cette partie, prendre appuie sur « *le guide du scénario* » de Christophe Vogler, qui a ressorti 12 étapes en prenant le héros/ le personnage principal qui doit franchir ; et qui semble être une bonne démarche pour transmettre le mythe par le canal qu'est le cinéma.

a- Le monde ordinaire

Ici, il s'agit de présenter le(s) protagoniste(s) dans son environnement naturel. Il faut le montrer évoluer au préalable dans son monde ordinaire par ce que le protagoniste est appelé à entrer dans le monde extraordinaire, dans l'inconnu et l'étrange pour sa quête ; Christophe V. dit à cet effet « *si vous décidez de montrer votre héros hors de son élément habituel, vous devez préalablement le faire évoluer dans son monde ordinaire afin de créer un contraste flagrant avec le nouveau monde extraordinaire dans lequel il va pénétrer* » (*guide du scénariste*, 2002). En effet, le fait de montrer le protagoniste dans son monde ordinaire permettra au spectateur de comprendre qu'il entre dans sa quête lorsque vous le ferez entrer dans le monde extraordinaire.

b- L'appel de l'aventure

« *Le héros qui nous est présenté doit faire face à un problème, relever un défi ou entreprendre une aventure. Face à cet appel de l'aventure, il ne peut demeurer indéfiniment dans le confort du monde ordinaire* » (Christophe V. *Guide du scénariste*, 2002). Nous comprenons avec Christophe V. que, c'est cette étape qui amène le protagoniste à entrer/vouloir entrer dans le monde extraordinaire. Elle est généralement déclenchée par une situation qui affecte le protagoniste.

Elle (l'appel de l'aventure), comme le dit Christophe V. « *fixe les règles du jeu et identifie clairement l'objectif du héros : s'emparer du trésor, séduire l'être aimé, se venger, jouer les justicier, réaliser un rêve, faire face à un défi ou changer une vie* » (guide du scénariste, 2002). Ici, il faut se poser la question de savoir, *le héros atteindra-t-il son but ?* Dans le cadre d'un film romantique par exemple, la question sera : *le jeune homme réussira-t-il à conquérir/séduire la jeune dame/son amoureuse ?*

c- Le refus de l'appel

À ce moment de l'histoire/récit, le protagoniste prend peur et hésite à se lancer dans l'aventure, « *il refuse alors l'appel ou exprime sa répugnance à franchir le point de non-retour* » (Christophe V. Guide du scénariste, 2002). Sa peur est celle de l'inconnu.

Ici, il hésite et veut faire/faît demi-tour ; d'autres influences peuvent cependant naître, ça peut-être un changement de circonstances, de nouvelles offenses ou l'encouragement d'un mentor seront alors nécessaires pour l'amener à dépasser/franchir le seuil critique/point de non-retour.

d- Le mentor

Le mentor c'est celui-là qui amène/pousse le héros à se lancer dans l'aventure. Sa relation avec le héros constitue en mythologie l'un des thèmes les plus fréquents et riches en ceci qu'il est porteur de plusieurs symboles (par ce qu'en mythologie généralement le mentor est un vieux sage ou une bonne mère, tous deux symbolisant la sagesse).

Selon Christophe V, « *le mentor représente le lien entre parents et enfants, professeurs et élèves, médecin et malade, dieu et créature. Il peut apparaître sous une multitude de formes : un vieux magicien sage (guerre des étoiles), un sergent instructeur endurci (officier et gentleman), ou encore un entraîneur de boxe en fin de carrière (Rocky)* » (guide du scénariste, 2002).

Le mentor prépare le héros à affronter l'inconnu, « *il le conseille, le guide ou lui offre un équipement magique* » (guide du scénariste, 2002) en fonction des cas. Cependant celui-ci ne peut pas tout se permettre avec le héros par ce que, c'est au héros qu'il revient la tâche d'affronter l'inconnu, de se lancer dans l'aventure.

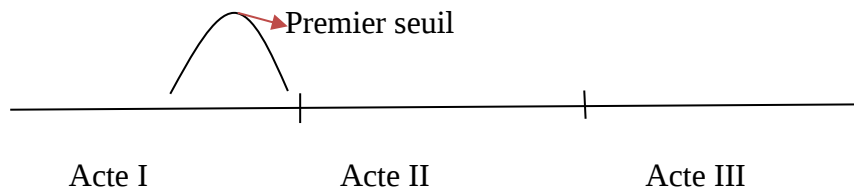
Cependant, ce n'est pas dans tous les films qu'on retrouve le mentor ; le protagoniste peut déjà avoir de l'expérience et une circonstance vient influencer son choix à se lancer dans l'aventure.

e- Le passage du premier seuil

C'est l'étape qui représente en quelque sorte la fin de l'acte I comme le dit le schéma aristotélien basé sur trois actes. Pour Christophe V, c'est dans cette étape que le héros s'implique totalement dans l'aventure ; en traversant le premier seuil, il fait son entrée officiel dans le monde extraordinaire et consenti à prendre en main la résolution du problème/le défi que représente l'appel de l'aventure et ses conséquences.

Comme nous l'avons dit plus haut, Aristote a ressortie le cheminement de l'intrigue en trois actes ; dans la même lancée, Christophe V articule également le déroulement de l'histoire en trois actes tout en situant à quel niveau/acte se trouve cette phase :

- La décision du héros de s'impliquer dans l'action
- L'action
- Les conséquences de l'action



« C'est le moment où l'histoire prend une nouvelle dimension et l'aventure un élan véritable. Le ballon s'envole, le navire quitte le port, l'intrigue amoureuse se noue, l'avion ou la navette spatiale décolle, le train continue » (Christophe V. le guide du scénariste 2002) ; Il est dans les manuels de scénario considéré comme le premier nœud dramatique de l'histoire. Ça traversée déclenche directement l'acte II.

Elle peut être confondu par l'étape du mentor par certain scénariste surtout lorsque c'est une circonstance qui pousse le héros à se lancer dans l'aventure.

f- Les épreuves, les alliés et les ennemis

Ayant traversé le premier seuil, le héros va sur son chemin faire face à de nouvelles épreuves et relever de nouveaux défis, ce faisant par la même occasion des alliés et des ennemis ; en prenant en même temps connaissance des règles de jeu de ce monde extraordinaire/cet inconnu dans lequel il vient d'entrer.

g- L'accès au cœur de la caverne

« Le héros parvient enfin à la lisière d'un endroit dangereux, quelquefois dans les entrailles de la terre, où l'objet de la quête est caché. Souvent c'est aussi le quartier général de son plus

grand ennemi, le lieu le plus dangereux du monde extraordinaire, la caverne profonde. Quand le héros pénètre dans cet endroit important de son voyage. Les héros observent souvent une pause à l'entrée pour se préparer à déjouer l'assaut des gardes du méchant cette phase du récit s'appelle : l'approche » (Christophe V. le guide du scénariste 2002).

En effet, présente dans l'acte deux, cette étape nommée « *l'accès au cœur de la caverne* » par Christophe V, qui dans la mythologie, la caverne symbolise en quelque sorte le domaine des morts, des ignores ; le héros doit alors, s'enfoncer dans la caverne pour relever tout genre d'obstacle qui sera en face de lui.

L'approche est en quelque sorte, tous les préparatifs nécessaires que fera le héros pour entrer au cœur de la caverne ; dans laquelle, il devra surmonter les plus grands dangers ou la mort elle-même.

h- L'épreuve suprême

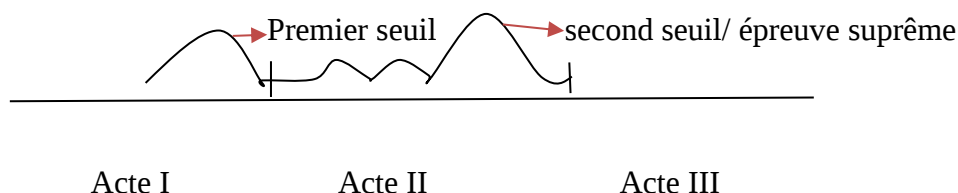
À ce niveau, le héros est face à ses plus grandes peurs. Il se trouve à la veille d'une bataille dans laquelle, il va affronter ses plus grands ennemis. C'est l'étape où, le spectateur est mis en haleine ; angoissé par le suspense de savoir si le héros va mourir ou vivre ; Christophe V affirme alors dans le *guide du scénariste* :

« Ce moment est critique quel que soit l'histoire : le héros doit mourir ou paraître mourir durant l'épreuve afin de pouvoir renaître ; c'est une des sources majeures de la magie du mythe héroïque. Les scènes précédentes nous ont conduit, nous arrive. Le récit nous met dans la situation de faire avec le héros l'expérience d'une mort imminente. Nous nous sentons momentanément déprimés afin d'être transportés lors du retour du héros qui a échappé à la mort. Il en résulte une sensation d'exaltation et de joie de vivre ».

Il ajoute en disant « *ceci constitue un élément clef des rites de passage ou des rituels d'initiation nécessaires pour rentrer dans des clubs ou des sociétés secrètes. Le futur initié est obligé de faire l'expérience de la mort dans des conditions terribles puis de la résurrection pour renaître en tant que membre du groupe* ».

Etant la limite ou le point de ralliement entre l'acte II et l'acte III, l'épreuve suprême est considéré comme le deuxième seuil, la phase d'initiation de la mort-vie du héros ; Christian V

va conclure en disant « *le héros de chaque récit est un initié qui est amené à faire connaissance avec les mystères de la vie et de la mort. Toutes les histoires ont besoin d'un tel moment de vie ou de mort dans lequel le héros est en grand danger* ».



i- La récompense

Il s'agit ici d'un moment de joie aussi bien pour le héros que pour le spectateur/public c'est le moment pour le héros de prendre sa récompense (celle-ci diffère en fonction des quêtes) ; parfois, elle représente l'expérience et le savoir qui permettent une plus grande compréhension des forces hostiles et facilite la réconciliation. A ce niveau, il y'a également réconciliation. En survivant à l'épreuve suprême, le protagoniste change de statut/titre et devient un « *héros* » parce qu'il a mis sa vie en jeu au nom de la communauté, l'amour etc.

j- Le chemin du retour

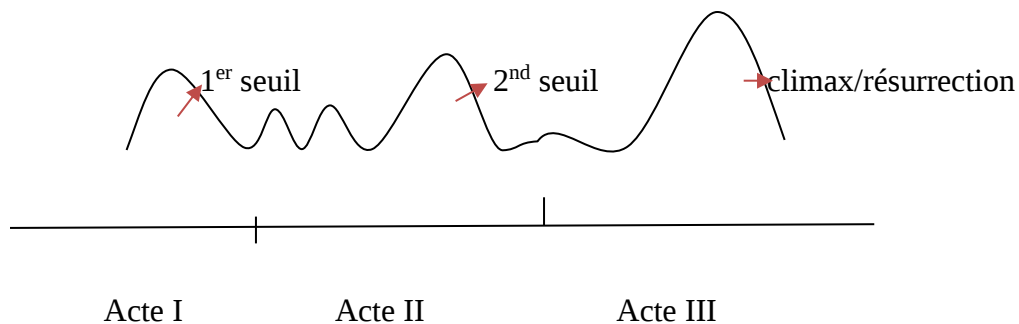
Cette étape est l'ouverture du troisième acte. Ici, le héros va devoir faire face aux conséquences de sa victoire sur l'épreuve suprême. Cette étape symbolisant ainsi sa décision de retourner dans le monde ordinaire, « *le héros réalise qu'il devra potentiellement laisser derrière lui le monde extraordinaire et qu'il y'a encore des dangers, des tentations et des épreuves à venir* » (Christophe V. le guide du scénariste, 2002).

k- La résurrection

« *Après son séjour au royaume des morts, le héros doit renaître et être purifié lors d'une mort avant de retourner dans le monde ordinaire des vivants* » (Christophe V. le guide du scénariste, 2002) ; cette étape également de rite de purification du héros en quelque sorte, sauf que, pour ce rite, la vie du héros est mis en danger ; elle est si nous pouvons le dire ainsi « *une répétition* »

de l'épreuve suprême » où les ennemis du héros ont une dernière chance avant d'être vaincu définitivement ; c'est comme le dit Christophe V, un examen final du héros pour prouver qu'il mérite son nouveau statut.

Après cela, fortifié par ces moments d'initiation ou ces épreuves, il peut à présent retourner à sa vie quotidienne, étant « *un homme nouveau, doué de nouvelles perceptions* ».



I- Le retour avec l'elixir

Le héros est de retour dans le monde ordinaire, cependant, il n'est pas venu les mains vides. Cet élixir est un trésor gagné pendant sa quête : ça peut être, l'amour, la liberté, la sagesse ou le savoir, etc.

Schéma récapitulatif

Le monde ordinaire

L'appel de l'aventure

Refus de l'appel

Encouragement du mentor ou influence d'une circonstance



Passage du premier seuil



Epreuves, Alliés et ennemis



Cœur de la caverne/approche



Epreuve suprême/second seuil



Récompense/climax



Chemin du retour



Ressuscite



Retour avec l'elixir

Notons que, l'étape du mentor et celle du premier seuil peuvent-être jumeler.

2-1-Le développement des personnages : archétypes

Les archétypes peuvent être définis comme le rôle ou la fonction que joue un personnage dans une histoire. Il peut selon Christophe V, être considéré comme un masque que porte un personnage dans une séquence bien précise ; un personnage peut avoir et porter plusieurs masque qu'on a/doit retrouver dans les films, sont dans le tableau ci-dessous.

Types de personnages/Masques	Symboliques
Héros	Servir et se sacrifier
Mentor	Guider
Gardien du seuil	Tester
Herald (messenger)	Avertir et interpeller
Shapeshifter (Change forme)	Interroger et tromper
Shadow (Ombre)	Détruire
Trickster (filou)	Perturber

Après la distribution des différents masques sur les personnages, posez-vous les questions :

- Quelle est la fonction du personnage dans le récit/l'histoire ?
- Quel est son but ?
- Quelle action doit-il entreprendre pour atteindre son objectif ?

2-1-1 Le héros/le protagoniste

C'est le personnage central ; son but principal est de se sacrifier pour ramener l'équilibre perdu en acceptant de se séparer du monde ordinaire pour le monde extraordinaire qui est symbole de son voyage et de sa quête.

Le héros n'est pas toujours quelqu'un de bien, Christophe pense de la même manière quand il dit dans *le guide du scénariste* « *le héros n'a pas à être tout bon. Certains de nos héros les plus attachants sont en fait des anti-héros, des hors la loi et des héros solitaires qui vivent selon leurs propres règles et « contredisent constamment le système* » ».

Le héros est celui-là qui apprend et grandit pendant le voyage poussé par son envie de réussir qui est pour lui une conviction. Le public doit se reconnaître ou s'identifier au héros c'est pourquoi, il doit ressentir des besoins tels que, trouver l'amour, réussir, redresser un tort, rechercher la justice, avoir mal, se blesser...

2-1-2 Mentor

Étant celui qui guide, il fournit la motivation ; les idées et la formation dont le héros a besoin pour surmonter ses doutes, ses peurs et se préparer au voyage.

Le mentor n'est pas forcément une personne physique, il peut-être un code d'honneur ou de justice, une force intérieure, ou l'esprit d'un être qu'on a connu...

2-1-3 Gardien du seuil

C'est celui-là qui protège le monde extraordinaire et les secrets du héros ; et procurent à celui-ci de multiples tests pour démontrer son engagement et sa valeur. Il est impératif pour le héros de déjouer ses obstacles en les ignorant ; les contournant, les surmontant, les apaisant (s'il s'agit d'un conflit), se lier d'amitié...

Il se manifeste de différentes manières, une porte verrouillée, un coffre secret, un animal, une force de la nature, un personnage.

2-1-4 Herald

Ce sont des personnages qui annoncent l'arrivée de changements importants au travers des défis. Leur apparition débute pour annoncer l'appel à l'aventure et peuvent faire éruption à tout moment pendant le voyage. Un personnage peut aborder le masque du *hérald*. pour faire une annonce ou un jugement ou juste remettre une lettre, bref, passer un message.

Les rêves et les visions peuvent être des messages qui résident dans le héros et qui le poussent à changer soit de direction, soit sa manière de pensée...

Le message se présente également sous différente forme, elle peut-être une action, un personnage, une force surnaturelle. Un évènement extérieur (tempête) peut servir le messager et lui est nécessaire pour présenter le défi et lancer l'histoire.

2-1-5 **Shapeshifter**

Ce masque est celui qui induit le héros en erreur en cachant les intentions et la loyauté d'un personnage.

Ça présence fait naître des doutes et le questionnement dans l'esprit du héros, provoqué du suspense.

2-1-6 **Shadow**

Il est la représentation de nos désirs les plus sombres, nos ressources inexploitées ou nos qualités rejetées. Il se présente comme un sentiment ou une énergie enfuie dans le personnage d'où sa symbolique qui est *nos plus grandes peurs et phobies ou nos qualités positives* (qualités que le héros tragique ou solitaire peut avoir refoulées).

Les ennemis du héros, ses alliés et lui-même portent des masques shadow par ce que, ces masques ne sont pas toutes mauvaises, ils relèvent également des qualités admirables et rédemptrices.

2-1-7 **Trickster**

Sa voix est la plus judicieuse et la plus fiable dans la confusion du voyage. C'est celui qui utilise le rire pour ressortir l'absurdité d'une situation et peut aboutir à un changement.

Ce masque peut-être porter par n'importe qui même par le héros lorsqu'il se trouve face à une situation dans laquelle il est obligé d'user de bouffonnerie.

Il est important de noter que, la phase de développement des personnages est importante en ceci que, leur passé, leur présent, leur futur, leur envie, leur caractère et leur rêve permettent de meubler le récit.

NB : il faut noter que, lors de la conception des personnages, il faut tenir compte de l'archétype des personnages de Christopher Vogler en ceci que, celui-ci permet d'insérer des éléments mythiques dans le profil des personnages.

Notons également que, lors de la résidence d'écriture, il faut se rendre dans les sources que convoque le mythe que vous souhaitez adapter question de prendre le rythme et l'ambiance de celles-ci pour mieux l'intégrer/insérer dans le film. Il faut également se rassurer d'être en possession de toutes les versions de ce mythe en fonction de l'appréhension de celui-ci dans les différentes sociétés ou communautés dans lesquelles il est mentionné où récité, avant de choisir son angle d'attaque (savoir quoi présenter aux spectateurs et comment le présenter).

4- La production

Au niveau de la production, nous allons nous attarder sur : l'éclairage ou la lumière ; le décor ; et les costumes.

A- L'éclairage

La lumière guide le regard du spectateur en classifiant l'image avec un degré de subtilité. En effet, les lumières se placent en fonction du lieu de la séquence (si c'est en intérieure ou en extérieure ; jour/nuit), en fonction de la position des personnages (s'ils sont en mouvement ou pas). Le choix du matériel et les différentes techniques permettent influencer l'ambiance des séquences ou le ton global du film. Elle influence la perception et la compréhension de l'image et les émotions des personnages, du spectateur.

a- Les différents types de lumières

Il existe trois principales sources de lumière :

- **la lumière dure** : encore appelé keylight, elle est très contrastée, les écarts entre les hautes et basses lumières se font clairement remarquer ; et fait disparaître le fond

entourant le sujet, ce qui a pour conséquence la production des ombres très denses. C'est une lumière donc la provenance est facilement remarquable.

- **La lumière diffuse ou lumière douce ou fill light** : contrairement à la lumière dure, la taille de la lumière diffuse doit-être plus importante/grande que le sujet, donnant ainsi la visibilité à l'environnement tout entier ou à une partie de l'environnement du sujet ; entraînant ainsi la rareté des ombres ; il est en quelque sorte un tueur ou atténuateur d'ombre créer par le keylight. Ici, le contraste est diminué, laissant ainsi paraître une sensation de douceur. Porteur du nom fill-in (remplissage) également, elle sert à briser comme nous le disions plus haut, les ombres d'une source ponctuelle/lumière dure, ou à mettre une ambiance agréable à la séquence.

Pour rendre une source/lumière diffuse, il faut ; utiliser une source qui a une boîte à lumière/une surface d'éclairage uniforme ; placer un diffuseur de lumière sur les volets du projecteur (diffuseur cloth, silk, white, Frost, spu, grid) ; éclairer en réfléchissante c'est-à-dire orienter le projecteur vers une surface réfléchissante (certaine production utilise du polystyrène comme diffuseur).

- **Le contre-jour/backlight** : qu'on retrouve également dans les directions de l'éclairage donc, comment placé les lumières. La source est en face de la camera, le sujet se retrouve alors entre la source et la camera ; et pour qu'il n'y'a pas de surexposition, on fait en sorte que le sujet masque l'image directe de la source.

Or mis ces types d'éclairage, on a également :

- **La lumière alternative/background light** : utilisée pour illuminer l'arrière-plan, la différence entre elle et le contre-jour est que, le contre-jour éclaire le sujet pourtant, le background light éclaire juste l'arrière-plan de la séquence comme son nom l'indique.



Exemple de background light

b- Directions de l'éclairage

Comme nous le disions plus haut, la lumière se place en fonction de l'atmosphère et du ton que doit transmettre la séquence.

- Nous avons en premier, **la lumière frontale** ; il s'agit d'éclairer le sujet par le haut, créant ainsi des ombres courtes mais très présentes/denses. Cette position de l'éclairage ne permet pas de mettre l'accent sur le visage du sujet ; elle a pour avantage d'intensifier le regard en créant un petit point lumineux dans l'œil du sujet. Elle permet également de masquer la fatigue et les excès de tous genres (vieillesse, imperfection...). Elle est généralement placée en haut de la caméra.



- **Lumière de face** ; elle est placée proche de l'objectif écrasant ainsi toutes perspectives et en donnant un teint laiteux/blanchâtre au personnage.



- **Lumière à 45°** : elle recrée l'angle d'incidence de la lumière du soleil. Ici, le visage est mis en avant avec tout son détail et ses contours. Son positionnement à gauche ou à droit du sujet sera différente.
- **Lumière latéral** : venant de côté, le contraste que produit la source sera très importante entre la zone d'ombre et celle éclairée. Généralement, une petite source est ajoutée pour tuer les ombres mais peut par le choix du réalisateur laisser apparaître les ombres par ce que ceux-ci ont une incidence dans le récit. Cependant, la source doit-être sur le côté (45° par exemple), pas forcément perpendiculaire au sujet permettant ainsi d'apprécier les détails et la structure de la partie éclairée.
- **L'éclairage par-dessus** : la source est placée ou de l'axe du visage du personnage permettant d'éclairer les zones naturellement ombrées comme le nez, l'arcade, donnant au personnage une ère inquiétant tant ou/et surnaturel.



- **Le contre-jour**



B- Les décors et accessoires

a- Le décor

Étant un allié du cinéma, le décor est ce qui nous situe dans l'espace et dans le temps. Il permet au spectateur de connaître le lieu, l'époque dans lequel évoluent les personnages.

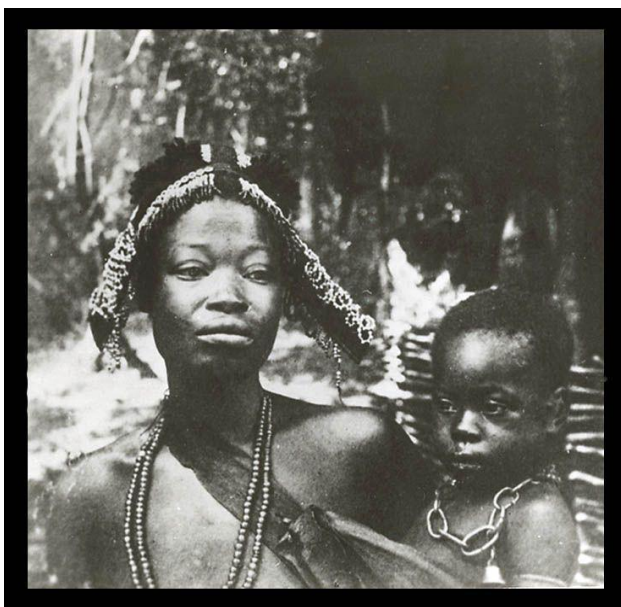
Dans les récits mythiques, le décor a toujours été présenté avant même le début de l'action parce que c'est en lui qu'on retrouve l'espace et le temps.

Avant de créer un décor, il faut se poser les questions, *quel est le lieu de la séquence ? Quelle est l'ambiance dans cette séquence ? Quel est l'état d'esprit du personnage ?*

Lorsqu'on est face à une adaptation de mythe, les questions à se poser sont : *dans quelle époque se trouve-t-on ? Sommes-nous en intérieur ou en extérieure ? Quel est le ton de la séquence ? Quel est le type d'éclairage nécessaire dans cette séquence ?*

b- L'accessoire

Intimement lié au décor et au costume, c'est tout objet qui sera utilisé par les personnages et aideront dans la continuité de l'intrigue.



C- Les costumes

Perçu comme la seconde peau de l'acteur, il participe à l'identité visuelle du film. Du point de vue narratif, il donne plus de matière aux personnages et participe à la compréhension de leurs personnalités.

Il permet au spectateur de se plonger dans l'univers du film. Dans le cas de l'adaptation des mythes, il s'agira de faire un contraste entre l'époque dans lequel se situent le mythe et l'époque dans lequel on se trouve.

Si nous prenons juste les costumes comme éléments d'adaptation du mythe au cinéma, nous devons nous assurer qu'elles reflètent bien la période temporelle et la société que nous voulons présenter et s'assurer qu'il cadre bien avec la psychologie de chaque personnage.





D- La postproduction : la musique et le montage

a- La musique

La musique donne le ton et le rythme d'un film. Elle commente l'action en aidant dans la création d'émotion chez le spectateur.

Dans les débuts du cinéma, la musique était juste là pour couvrir le bruit du projecteur. La musique dite de "film" est la musique voulu par le réalisateur et/ou le producteur, utilisée pour et dans un film. Il peut s'agir d'une musique spécifique pour le film dans ce cas, on parle de musique original ou bande originale, c'est le cas par exemple de la chanson *lift me up* de Rihanna qui est la bande originale du film *Wakanda forever*.

Elle remplit plusieurs fonctions : dramatique, lyrique, esthétique et/symbolique ; illustrant musicalement la séquence.

La musique permet de faire avancer le récit, permet au public de prédire la continuité des événements ; la création des émotions ou juste rendre fluide les transitions entre les séquences.

Elle a cette possibilité de modifier l'atmosphère d'une scène. Une musique profonde et inquiétante indique l'approche imminente ou la présence de quelque chose d'effrayant. Une musique élevée est mise pour les scènes de tension ; et une musique basse évoque le malaise ; les mélodies rapides augmentent le frisson dans une scène.

Il existe à cet effet plusieurs types de musique :

- La musique de fosse ou musique « *over* », qui n'est pas visible à l'écran et qui n'est pas présent dans la narration.
- La musique d'écran ou son 'in' ou 'hors champ': ici, la musique est présente à l'écran et donc dans la narration, les personnages sont censés l'entendre.

Hormis ces deux types de musique, nous avons également ;

- Empathique, qui est une musique synchronisée avec l'image ; elle renforce les émotions prévues par le réalisateur.
- An-empathique, ici par contre, il y a contraste entre la musique et les images ; c'est par exemple le cas de la présence d'une musique douce sur des images très violentes

Qu'on retrouve dans les deux types de musique cités plus haut.

b- Le montage

Défini par Marcel Martin dans *le langage cinématographique* comme « *l'organisation des plans d'un film dans certaines conditions d'ordre et de durée* », le montage est également l'action de choisir et de réussir les séquences d'un film ou l'assemblage particulier d'image (selon le dictionnaire français et LE ROBERT & CLE international).

Les premiers embryons du montage se sont faits dès les années 1890 avec le cinéma analogique dans lequel, le monteur se servait de ciseaux et de colle par ce qu'il travaillait directement sur la pellicule ; mais cette époque est révolue avec l'apparition du cinéma numérique dans lequel, le monteur se sert d'un logiciel de montage (Avid, Adobe Premier Pro, Final cut pro) pour faire son travail.

Passer des ciseaux au clavier n'a pourtant rien changé dans le rôle important du montage dans la création d'un film.

- **Le montage est un puissant vecteur de sens** ; le sens d'un plan dépend en majorité de ceux qui le précèdent c'est pourquoi, le montage est comme un créateur de sens. Nous

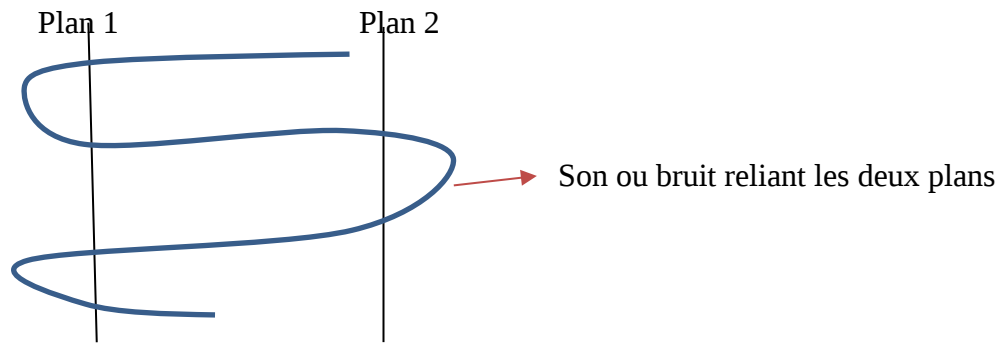
allons pour mieux expliquer, nous servir de *l'effet Koulechov ou l'effet K* ; qui est l'effet selon lequel, Lev Koulechov aurait choisi le plan d'un acteur affichant un visage neutre ; ensuite, il fera suivre ce plan de trois autres plan ; la première est une assiette de soupe ; la seconde un enfant mort et la troisième une femme allongée. Il présentât alors ce montage à ses étudiants sans pour autant leur donner le but de l'expérience, mais ceux-ci décèleront pourtant dans le visage de l'acteur trois émotions ; la faim, la tristesse et le désir. Démontrant ainsi que le montage établit un contexte qui attribue un sens aux images et introduit/procure une émotion.

- **Le rythme.** Selon ce que le réalisateur veut faire comprendre au spectateur, le rythme est important. Pour cela, le monteur utilise le temps en se servant de la durée des plans ; en ceci que les longs plans produisent de la lourdeur, de l'ennui mais également de l'apaisement. Or les plans courts précipitent l'action et donne l'impression au spectateur d'être au feu de l'action rendant ainsi le film haletant tenant ainsi le spectateur en haleine.

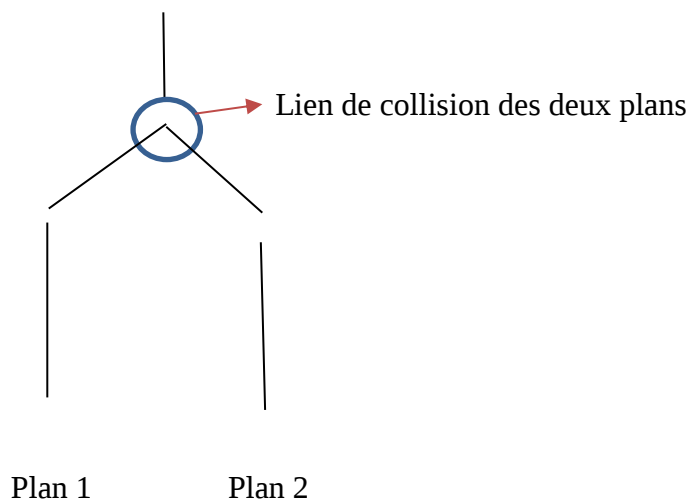
Le montage assure la mise en scène de deux éléments filmiques (image) qui entraîne la production d'un effet spécifique. Opération de post-production, le montage consiste à organiser les différents plans qui composeront le film. Il prend pour base les indications de mise en scène, détenteur de la chronologie des plans et de l'ambiance du film.

Il existe plusieurs types de montage :

- Le montage narratif qui est le fait de raconter un film de façon continue en choisissant le défilement chronologique des séquences. Il peut également présenter l'histoire de manière discontinue.
- Le montage discursif ; ici, on se sert d'un gros plans pour casser l'ordre du récit. S'attendant à une chronologie classique, le spectateur est bouleversé lorsque surgit de manière inattendu cette image/ce gros plan.
- Le montage des correspondances n'obéit à aucun ordre spécifique ; il a son propre rythme et ne répond à aucune règle : c'est une poésie visuelle et cinématographique.
- Le montage parallèle associe deux plans qui se produisent au même moment ; mettant en rapport deux situations différentes pour produire un effet de comparaison ; les plans sont liés par un bruit, un son relevant du discours.



- Le montage alterné est le fait d'agencer des images qui entretiennent un rapport très étroit dans l'histoire, des images qui provoquent une action précise, imminente et retardent cette même action en réduisant le temps jusqu'à son actualisation laissant ainsi s'installer la suspense.



Le montage est également divisé en plusieurs techniques :

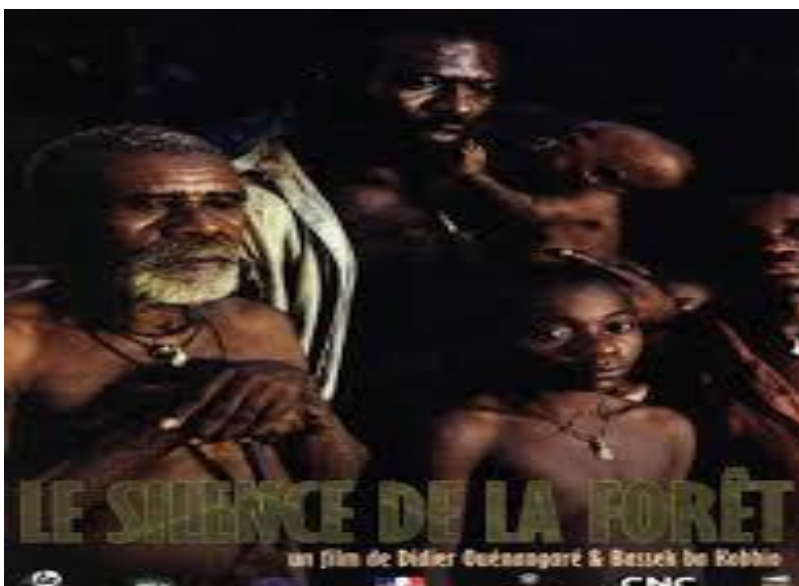
- Le montage continu dans lequel, on aura :
 - Le montage cut où deux plans sont mis côte à côte et couper net.
 - Le raccord qui établit le lien de fluidité
 - Le jump cut utilisé pour obtenir l'effet de saut.

- Le lightning mix dont l'utilité est d'établir une liaison entre deux plans de deux séquences différentes en se servant d'un moyen sonore/du son.
- Le montage à raccords optiques qui renferme entre autre :
 - Le fondu au noir ou obscurcissement progressif de l'image. Son emploi marque généralement un passage de temps important dans la chronologie du récit.
 - Le fondu enchaîné qui est, la superposition très brève de deux plans.
 - Le volet dans lequel, le plan suivant est poussé par la séquence précédente.

E- la diffusion : l'affiche du film

Lors de la conception d'une affiche, tous ce qui est utilisé à une signification en fonction du message principale du film ; les animaux, les objets, les couleurs utilisées ont chacun une signification bien précise.

L'affiche du film aide dans la promotion du film. Elle permet de donner une idée du genre et du ton du film. Elle fournit également des informations sur l'œuvre, notamment le nom du réalisateur et des principaux acteurs. C'est par exemple le cas de l'affiche du film *le grand blanc de Lambaréné* (présenté plus haut) et du *silence de la forêt*, tous deux de Bassek Ba Kobhio.



CHAPITRE VI :
CAS PRATIQUE (sur DVD associé au mémoire)

1- Le scénario

INT.MAISON MBIDA/CHAMBRE ENFANT.NUIT

Dans une chambre simplement décorée ; madame Mbida (27), assise sur le lit de son fils Alexis (9).

ALEXIS

Maman, pourquoi devons-nous partir au village alors que ce ne sont pas encore les vacances ?

MADAME MBIDA

C'est juste pour un week-end et en plus c'est pour faire un rire par ce que ta tante Diana est morte d'accident de circulation.

ALEXIS

Quel rite ?

MADAME MBIDA

En fait chez nous les bété ; lorsque quelqu'un meurt par le sang, on fait un rituel de purification pour que ça ne se reproduise plus et ça concerne tous les membres de la famille.

ALEXIS

Mais maman, le prêtre ne peut pas le faire ?

MADAME MBIDA

Il y'a certain problème que seul la tradition peut résoudre.

ALEXIS

Comment ça ?

MADAME MBIDA

Je vais te raconter une petite histoire.

Il était une fois, une étudiante souffrait d'une maladie étrange qui n'acceptait aucun traitement de l'hôpital...

FLASH-BACK

INT.CHAMBRE ETUDIANT MADAME MBIDA.JOUR

Couchée sur son lit, elle se fait consulter par le médecin BERNARD

BERNARD

(Soupire)

Je constate que ce traitement ne fais pas aussi effet au contraire ça empire les choses.

MADAME MBIDA

(Soucieuse)

Que faire alors Bernard?

BERNARD

C'est mieux de partir aussi du côté traditionnel

RETOUR A LA REALITE

INT.MAISON MBIDA/CHAMBRE ENFANT.NUIT

MADAME MBIDA

Elle ne comprenait pas comment la médecine occidentale ne pouvait là guérir de cette maladie
dont elle souffrait depuis plus de deux semaines déjà...

FLASH-BACK

INT.CHAMBRE ETUDIANTE MADAME MBIDA.JOUR

Madame Mbida est au téléphone avec sa mère.

MADAME MBIDA

Allô maman

MERE DE MADAME MBIDA(OFF)

Oui oui ma fille ; comment tu vas ?

MADAME MBIDA

(Triste avec les larmes aux yeux)

Maman ça ne va pas...

MERE DE MADAME MBIDA(OFF)

Qu'est ce qui se passe ? Ton état de santé ne s'améliore pas ?

MADAME MBIDA

(En larme)

Non maman

MERE DE MADAME MBIDA(OFF)

Que disent les examens ?

MADAME MBIDA

Rien maman ; pourtant il y'a des boutons étranges qui sortent sur mon corps qui font très mal ; c'est comme ça fait mal que ça démange.

MERE DE MADAME MBIDA(OFF)

Et c'est depuis quand ?

MADAME MBIDA

Plus de deux semaines

MERE DE MADAME MBIDA(OFF)

Humm faut rapidement venir au village...

MADAME MBIDA

Tu sais ce que s'est ?

MERE DE MADAME MBIDA(OFF)

Je pense que tu souffres du son metoloc, on lance ça ; donc faut rapidement venir ici pour ton traitement, j'espère juste qu'on a encore un peu de temps.

MADAME MBIDA raccroche et en faisant ses affaires pour partir au village, elle s'évanoui.

RETOUR A LA REALITE

INT.MAISON MBIDA/CHAMBRE ENFANT.NUIT

ALEXIS

Et que s'est-il passé ? Elle est morte ?

MADAME MBIDA

Non, heureusement pour elle, sa cousine venait prendre de ses nouvelles ; lorsqu'elle l'a trouvé évanoui et décide de l'amener prendre un traitement.

ALEXIS

Maman, et la prière ne pouvait pas la guérir ?

MADAME MBIDA

Euh sache juste qu'il y'a certaine situation qui, même si tu pris, nécessite l'accompagnement de certain rituel.

ALEXIS

Comme celui que nous devons aller faire demain ?

MADAME MBIDA

Oui, c'est le rituel du tso

Va dormir maintenant, demain nous aurons une longue journée.

ALEXIS

(Baille)

Bonne nuit maman

MADAME MBIDA

Bonne nuit

Lui fait une bise au front éteint la lumière et sorts.

2- Note d'intention de réalisatrice

Evoluant dans un univers où les réseaux sociaux prennent de l'ampleur chaque jour divulguant à longueur de journée, les jeunes camerounais qui, ne recevant pas assez de connaissance sur leurs origines, leurs cultures et fasciner par la culture étrangère, ceux-ci sont

de plus en plus absorbé par celles-ci (culture étrangère) au point de négliger les leur et de se retrouver à faire des choses qui n'honore pas ou de scier pas avec nos cultures.

Le film ***retour à la source*** est né de l'urgence de transmettre nos cultures à la nouvelle génération dont nombreux ne connaissent même pas leurs origines. Faire ce film pour moi permettra de rappeler aux anciens l'urgence de la transmission de nos valeurs culturelles et un appel aux cinéastes d'utiliser le cinéma comme un canal de transmission de nos mythes qui pourrait apporter une plus-value à notre cinéma dans l'échelle nationale et internationale.

3- Le découpage technique

séquences	Nombres de plan	personnages	Valeurs de plan	lumière	décor	accessoires	dialogues	ambiances	Mouvement de camera
Séq 1	8	Alexis Madame Mbida	Demi ensemble ; gros plan ; champ contre champ	Nuit	Salon maison	Bible et chapelet	Oui	Intérieur	fixe
séq 2	5	Madame Mbida Bernard	Plan séquence ; gros plan ; champ contre champ ; plan poitrine ; insert	Jour	Chambre étudiante	Gants en latex, tensiomètre, seringue, stéthoscope	Oui	Intérieur	Travelling ; fixe

Séq 3	3	Alexis Madame Mbida	Gros plan ; plan poitrin e	Nuit	Salon maiso n	Bible et chapele t	Oui	Intérie ur	fixe
Séq 4	6	Madame Mbida Mère de madame Mbida	Demi ensem ble ; gros plan ; plan poitrin e ; insert	Jour	Cham bre étudi ante	Téléph one, sac de voyage, vêteme nts	Oui	Intérie ur	Travelli ng ; fixe
Séq 5	4	Alexis madame Mbida	Demi ensem ble ; gros plan ; champ contre champ	Nuit	Salon Mais on	Bible et chapele t	Oui	intérie ur	fixe

4- Dépouillement

DEPOUILLEMENT GENERAL

Séquences	Décors	Personnages	Costumes	Make- up	Coiffures	Accessoires
1	Maison Mbida	- Madame Mbida - Alexis		simple	simple	Bible, chapelet

2	Chambre d'étudiant madame Mbida	- madame Mbida - Bernard		FX	simple	Gants en latex, tensiomètre, seringue, stéthoscope
3	Maison Mbida	- madame Mbida - Alexis		simple	simple	Bible, chapelet
4	Chambre étudiante madame Mbida	- madame Mbida - mère de madame Mbida		FX	simple	Sac de voyage, téléphone, vêtements
5	Maison Mbida	- madame Mbida - Alexis		simple	simple	Bible, chapelet

FICHE DE COSTUME DU COURT METRAGE RETOUR AUX SOURCES

SCENE 1, 3 : INT Maison Mbida/chambre de l'enfant, Nuit (présent)

1- Personnage ALEXIS

➤ Caractérisation du personnage Alexis

Alexis est un enfant, intelligent, curieux et très actif qui n'hésite jamais de poser des questions quand il a des incompréhensions.

➤ Couleur appropriée au personnage Alexis

- Le blanc : est une couleur qui renvoi au calme et à l'innocence
- Le bleue : qui correspond à l'intelligence
- Le jaune : couleur de la curiosité

➤ Style de vêtement

- Un petit short et un tee-shirt simple

➤ Illustrations des vêtements de Alexis



2- Personnage de MADAME MBIDA

➤ Caractérisation du personnage MADAME MBIDA

Mme Mbida est une jeune femme, mère d'un enfant de sexe masculin calme, maternelle qui accorde beaucoup de crédit à la spiritualité et les traditions africaines en particulier.

➤ Couleur appropriée au personnage MADAME MBIDA

- Le violet : renvoi à la spiritualité
- Le bleue : qui renvoie aussi à la maternité

➤ Style de vêtement

- Robe de nuit et chapeau de nuit

➤ Illustrations des vêtements de Mme Mbida



SCENE 2 : INT. CHAMBRE ETUDIANT MADAME MBIDA (flash-back)

1- Personnage du médecin (flash-back)

➤ Caractérisation

Le médecin est un homme qui a pour seule but sauvé des vies et rendre les patient qui vient vers lieu heureux. Une chose qui n'est pas toujours le cas car, il y a des maladies qui dépasse son statut de médecin.

➤ Couleur approprié au personnage du médecin

- Le blanc : renvoi au calme
- Vert : fait référence à la vie
- Le bleu : renvoi à la gaité

➤ Style de vêtement

- Pantalon super cent, une chemise, une blouse de médecin et une paire basse au pied

➤ Illustrations des vêtements



2- Personnage de MADAME MBIDA (flash-back)

➤ Caractérisation du personnage MADAME MBIDA

Mme Mbida est une jeune étudiante calme, perturbé par son état de santé.

➤ Couleur appropriée au personnage MADAME MBIDA

- Le gris : renvois à la nervosité, à l'inquiétude

➤ Style de vêtement

- Robe afritude, petit sac à main ou un pantalon jean et un t-shirt

➤ **Illustrations des vêtements de Mme Mbida**



SCENE 4 : INT CHAMBRE ETUDIANT MADAME MBIDA (flash-back)

1- Personnage de MADAME MBIDA (flash-back)

➤ Caractérisation du personnage MADAME MBIDA

Mme Mbida est une jeune étudiante calme, perturbé par son état de santé.

➤ Couleur appropriée au personnage MADAME MBIDA

- Noir : renvoi aussi à la tristesse, la peur

➤ Style de vêtement

- Petite culotte afritude et débardeur ou un petit Kabba

➤ Illustrations des vêtements de Mme Mbida



SCENE 5 : INT CHAMBRE ETUDIANT MADAME MBIDA (présent)

1- La voisine de madame Mbida

➤ Caractérisation du personnage de la voisine

- Sociable

➤ Couleur appropriée pour le personnage de la voisine

- Jaune : renvoi au sociable

- Le bleu : qui fait référence à la gentillesse
 - Style de vêtements
- Pantalon jean et un tee-shirt longue manche et des mules
 - Illustration



2- Personnage ALEXIS (confère la scène 1 et 3)

- Caractérisation du personnage Alexis

Alexis est un enfant, intelligent, curieux et très actif qui n'hésite jamais de poser des questions quand il a des incompréhensions.

- Couleur appropriée au personnage Alexis

- Le blanc : est une couleur qui renvoi au calme et à l'innocence
- Le bleue : qui correspond à l'intelligence
- Le jaune : couleur de la curiosité

- Style de vêtement

- Un petit short et un tee-shirt simple

- Illustrations des vêtements d'Alexis



3- Personnage de MADAME MBIDA (confère les scènes 1 et 3)

➤ Caractérisation du personnage MADAME MBIDA

Mme Mbida est une jeune femme, mère d'un enfant de sexe masculin calme, maternelle qui accorde beaucoup de crédit à la spiritualité et les traditions africaines en particulier.

➤ Couleur appropriée au personnage MADAME MBIDA

- Le violet : renvoi à la spiritualité
- Le bleue : qui renvoie aussi à la maternité

➤ Style de vêtement

- Robe de nuit et chapeau de nuit

➤ Illustrations des vêtements de Mme Mbida



5- Feuille de service

Feuille de service du jour 1/1
Acteurs du : Alexis, Abena, nyamsi
Techniciens : donna Mbida ; Adougoudé dona : belsi artiste ; Joly Durand...

Météo : ensoleillé

Lever du soleil : 06h30

Coucher du soleil : 18h30

Petit déjeuner

Déjeuner :

RETOUR AUX SOURCES

Réalisateur : NMJ Art

Production :

Directeur de production

Script : Adougoudé

Régisseur général : Amougou Mbida C.V

Dimanche 06 août 2023

Jour de tournage 1/1

Horaire :

Lieu de tournage : Yaoundé ; chapelle obili

Note à l'équipe : merci de ne poster aucune photo ni vidéo du tournage

SEQ	EFFET	DECOR/RESUME	CHRONO	PRESENCE	MIN	PAGE
2	INT.JOUR		Jour	Madame Mbida Bernard		2
4	INT.JOUR		Jour	Madame Mbida Mère de madame Mbida		2-3
PAUSE						
1	INT. NUIT		Nuit	Madame Mbida Alexis		1
3	INT. NUIT		Nuit	Madame Mbida Alexis		2
5	INT.NUIT		Nuit	Madame Mbida		3-4

				Alexis		
--	--	--	--	--------	--	--

6- Programmation de tournage

Chambre d'étudiante Madame Mbida

Séquences et numéro de celle-ci	Décors	Accessoires	Personnages	Costumes	Make-up/coiffure	Jour de tournage	Estimation d'heure
2. Int. jour		Gants en latex, tensiomètre, seringue, stéthoscope	Madame Mbida ; Bernard		FX	Jour 1	1h
4. Int. jour		Téléphone, sac de voyage, vêtements	Madame Mbida ; mère madame Mbida		FX	Jour 1	45min

Maison Mbida

1. Int.nuit		Bible, chapelet	Madame Mbida ; Alexis		naturel	Jour1	2h
3. Int.nuit		Bible chapelet	Madame Mbida ; Alexis		naturel	Jour1	1h
5. Int.nuit		Bible, chapelet	Madame Mbida ; Alexis		naturel	Jour1	1h30

7- Fiche artistique



ABENA OLINGA FRIDA dans le rôle de
MADAME MBIDA



NYAMSI URBAIN dans le rôle du médecin
Bernard



NDE MBIDA HUBERT ALEXIS dans le rôle d'Alexis

NGONO PHILOMENE dans le rôle de la mère de madame Mbida

8- Fiche technique

- Auteur-Réalisatrice : NMJ Art
- Costume et script: Adougoudé dona
- DOP : Datah
- Ingénieur son : Miafo
- Eclairagiste : Joly Durand
- Montage et mixage : Forensic studio
- Régisseur et clapiste : Amougou Mbida Cécile Vanelle

9- Montage

Ici, nous mettrons des scanners des feuilles de script pour justifier le montage.

RAPPORT - MONTAGE - IMAGE

PRODUCTION: AVANGONG MEDIA TITRE: RETOUR AU SOURCE
 REGALISATION: Bruno Milla (01 70 3 40 41) SCRIPTE: ANDRÉ-GILBERT LAFITTE

DATE: 06/08/23 FEUILLE N°: 1 TEMPS DE TOURNAGE:

HEURE DE DÉBUT: 11h40 HEURE DE FIN: 12h00

DÉCOR: Clichy-sur-Seine EFFETS: N° DE LA SÉQUENCE: 2 MICRO: Bon 3/4

CAMERA: 1750mm EXT JOUR SON: 2 LUMIÈRE: 1

OBJECTIF: 50mm INT NUIT MUEL: SONGE: TEMPERATURE: 63

PERSONNAGES: NYANSE, BERNARD, MÉRIDA

GROSSEUR DE PLAN: MOUVEMENT DE LA CAMERA: fixe pas travelling

HAUTEUR CAMERA: contre plongée dans l'axe plongée

N° de plan	N° de la prise	Description	minutage	image	son
1	1	Nyansé et Bernard dans la chambre, ils discutent.	01:22	correcte	Probleme
	2	—	01:39	Bonne	passable
	3	—	01:21	Bonne	Bon

RAPPORT - MONTAGE - IMAGE

PRODUCTION: AVANGONG MEDIA TITRE: RETOUR AU SOURCE
 REGALISATION: Bruno Milla (01 70 3 40 41) SCRIPTE: ANDRÉ-GILBERT LAFITTE

DATE: 06/08/23 FEUILLE N°: 2 TEMPS DE TOURNAGE:

HEURE DE DÉBUT: 12h00 HEURE DE FIN: 12h15

DÉCOR: Clichy-sur-Seine EFFETS: N° DE LA SÉQUENCE: 3 MICRO: Bon 3/4

CAMERA: 1750mm EXT JOUR SON: 2 LUMIÈRE: 1

OBJECTIF: 50mm INT NUIT MUEL: SONGE: TEMPERATURE: 63

PERSONNAGES: NYANSE, BERNARD, MÉRIDA

GROSSEUR DE PLAN: MOUVEMENT DE LA CAMERA: fixe pas travelling

HAUTEUR CAMERA: contre plongée dans l'axe plongée

DESCRIPTION DU PLAN

NOTES DIALOGUES

Il y avait des bruits de moto, de circulation.

RAPPORT - MONTAGE - IMAGE

PRODUCTION: AVANGONG MEDIA TITRE: RETOUR AU SOURCE
 REGALISATION: Bruno Milla (01 70 3 40 41) SCRIPTE: ANDRÉ-GILBERT LAFITTE

DATE: 06/08/23 FEUILLE N°: 3 TEMPS DE TOURNAGE:

HEURE DE DÉBUT: 12h15 HEURE DE FIN: 12h30

DÉCOR: Clichy-sur-Seine EFFETS: N° DE LA SÉQUENCE: 4 MICRO: Bon 3/4

CAMERA: 1750mm EXT JOUR SON: 2 LUMIÈRE: 1

OBJECTIF: 50mm INT NUIT MUEL: SONGE: TEMPERATURE: 63

PERSONNAGES: NYANSE, BERNARD, MÉRIDA

GROSSEUR DE PLAN: MOUVEMENT DE LA CAMERA: fixe pas travelling

HAUTEUR CAMERA: contre plongée dans l'axe plongée

N° de plan	N° de la prise	Description	minutage	image	son
2	1	—	01:20	Bon	passable
	2	—	01:38	Bon	Bon
	3	—	01:46	Bon	Bon

RAPPORT - MONTAGE - IMAGE

PRODUCTION: AVANGONG MEDIA TITRE: RETOUR AU SOURCE
 REGALISATION: Bruno Milla (01 70 3 40 41) SCRIPTE: ANDRÉ-GILBERT LAFITTE

DATE: 06/08/23 FEUILLE N°: 4 TEMPS DE TOURNAGE:

HEURE DE DÉBUT: 12h30 HEURE DE FIN: 12h45

DÉCOR: Clichy-sur-Seine EFFETS: N° DE LA SÉQUENCE: 5 MICRO: Bon 3/4

CAMERA: 1750mm EXT JOUR SON: 2 LUMIÈRE: 1

OBJECTIF: 50mm INT NUIT MUEL: SONGE: TEMPERATURE: 63

PERSONNAGES: NYANSE, BERNARD, MÉRIDA

GROSSEUR DE PLAN: MOUVEMENT DE LA CAMERA: fixe pas travelling

HAUTEUR CAMERA: contre plongée dans l'axe plongée

DESCRIPTION DU PLAN

NOTES DIALOGUES

Il y a confusion dans les séquences de Bernard dans la chambre.

Il y a des bruits de la circulation.

RAPPORT - MONTAGE - IMAGE

PRODUCTION: AVANGONG MEDIA TITRE: RETOUR AU SOURCE
 REGALISATION: Bruno Milla (01 70 3 40 41) SCRIPTE: ANDRÉ-GILBERT LAFITTE

DATE: 06/08/23 FEUILLE N°: 5 TEMPS DE TOURNAGE:

HEURE DE DÉBUT: 12h45 HEURE DE FIN: 13h00

DÉCOR: Clichy-sur-Seine EFFETS: N° DE LA SÉQUENCE: 6 MICRO: Bon 3/4

CAMERA: 1750mm EXT JOUR SON: 2 LUMIÈRE: 1

OBJECTIF: 50mm INT NUIT MUEL: SONGE: TEMPERATURE: 63

PERSONNAGES: NYANSE, BERNARD, MÉRIDA

GROSSEUR DE PLAN: MOUVEMENT DE LA CAMERA: fixe pas travelling

HAUTEUR CAMERA: contre plongée dans l'axe plongée

N° de plan	N° de la prise	Description	minutage	image	son
3	1	—	01:16	Bon	Bon
	2	—	01:43	Bon	Bon

RAPPORT - MONTAGE - IMAGE

PRODUCTION: AVANGONG MEDIA TITRE: RETOUR AU SOURCE
 REGALISATION: Bruno Milla (01 70 3 40 41) SCRIPTE: ANDRÉ-GILBERT LAFITTE

DATE: 06/08/23 FEUILLE N°: 6 TEMPS DE TOURNAGE:

HEURE DE DÉBUT: 13h00 HEURE DE FIN: 13h15

DÉCOR: Clichy-sur-Seine EFFETS: N° DE LA SÉQUENCE: 7 MICRO: Bon 3/4

CAMERA: 1750mm EXT JOUR SON: 2 LUMIÈRE: 1

OBJECTIF: 50mm INT NUIT MUEL: SONGE: TEMPERATURE: 63

PERSONNAGES: NYANSE, BERNARD, MÉRIDA

GROSSEUR DE PLAN: MOUVEMENT DE LA CAMERA: fixe pas travelling

HAUTEUR CAMERA: contre plongée dans l'axe plongée

N° de plan	N° de la prise	Description	minutage	image	son
4	1	—	02:00	Bon	Bon

RAPPORT - MONTAGE - IMAGE

PRODUCTION: AVANGONG MEDIA TITRE: RETOUR AU SOURCE
 REGALISATION: Bruno Milla (01 70 3 40 41) SCRIPTE: ANDRÉ-GILBERT LAFITTE

DATE: 06/08/23 FEUILLE N°: 7 TEMPS DE TOURNAGE:

HEURE DE DÉBUT: 13h15 HEURE DE FIN: 13h30

DÉCOR: Clichy-sur-Seine EFFETS: N° DE LA SÉQUENCE: 8 MICRO: Bon 3/4

CAMERA: 1750mm EXT JOUR SON: 2 LUMIÈRE: 1

OBJECTIF: 50mm INT NUIT MUEL: SONGE: TEMPERATURE: 63

PERSONNAGES: NYANSE, BERNARD, MÉRIDA

GROSSEUR DE PLAN: MOUVEMENT DE LA CAMERA: fixe pas travelling

HAUTEUR CAMERA: contre plongée dans l'axe plongée

N° de plan	N° de la prise	Description	minutage	image	son
1	1	Mérída discute avec son père dans la chambre.	02:07	Bon	passable
	2	—	01:49	Bon	Bon

RAPPORT - MONTAGE - IMAGE

PRODUCTION: AVANGONG MEDIA TITRE: RETOUR AU SOURCE
 REGALISATION: Bruno Milla (01 70 3 40 41) SCRIPTE: ANDRÉ-GILBERT LAFITTE

DATE: 06/08/23 FEUILLE N°: 8 TEMPS DE TOURNAGE:

HEURE DE DÉBUT: 13h30 HEURE DE FIN: 13h45

DÉCOR: Clichy-sur-Seine EFFETS: N° DE LA SÉQUENCE: 9 MICRO: Bon 3/4

CAMERA: 1750mm EXT JOUR SON: 2 LUMIÈRE: 1

OBJECTIF: 50mm INT NUIT MUEL: SONGE: TEMPERATURE: 63

PERSONNAGES: NYANSE, BERNARD, MÉRIDA

GROSSEUR DE PLAN: MOUVEMENT DE LA CAMERA: fixe pas travelling

HAUTEUR CAMERA: contre plongée dans l'axe plongée

DESCRIPTION DU PLAN

NOTES DIALOGUES

Nyansé a fait l'annonce sur la 2^e prise, au lieu de 3 sur 1ère il a plutôt dit 8 sur 2^e prise.

RAPPORT - MONTAGE - IMAGE

PRODUCTION: AVANGONG MEDIA TITRE: RETOUR AU SOURCE
 REGALISATION: Bruno Milla (01 70 3 40 41) SCRIPTE: ANDRÉ-GILBERT LAFITTE

DATE: 06/08/23 FEUILLE N°: 9 TEMPS DE TOURNAGE:

HEURE DE DÉBUT: 13h45 HEURE DE FIN: 14h00

DÉCOR: Clichy-sur-Seine EFFETS: N° DE LA SÉQUENCE: 10 MICRO: Bon 3/4

CAMERA: 1750mm EXT JOUR SON: 2 LUMIÈRE: 1

OBJECTIF: 50mm INT NUIT MUEL: SONGE: TEMPERATURE: 63

PERSONNAGES: NYANSE, BERNARD, MÉRIDA

GROSSEUR DE PLAN: MOUVEMENT DE LA CAMERA: fixe pas travelling

HAUTEUR CAMERA: contre plongée dans l'axe plongée

N° de plan	N° de la prise	Description	minutage	image	son
1	1	Nyansé et Bernard sont dans la chambre.	1:50	Bon	passable
	2	—	1:54	Bon	passable
	3	—	1:08	Bon	Bon

RAPPORT - MONTAGE - IMAGE

PRODUCTION NYAMONGI MBIDA FILM - RETOUR AU SOURCE

REALISATEUR: NDE Mbida

SCÉNARISTE: ADAM-GOUDIE GARGOU LAFICIA

DATE: 06/06/2023

FEUILLE N°: 5

TEMPS DE TOURNAGE:

HEURE DE DÉBUT: 14h00

HEURE DE FIN: 18h00

EFFETS: 2

N° DE LA SÉQUENCE: 2

MICRO: ☒

DECOR: 1

EXT: 1

INT: 1

SON: 1

LUMIÈRE: 1

CAMERA: 1

OBJETIF: 150 mm

ISO: 100

SHUTTER: 1/50

TEMPÉRATURE: 24°C

PERSONNAGES: 1

PERSONNAGES: 1

GROSSEUR DU PLAN: 1

MOUVEMENT DE LA CAMERA: 1

HAUTEUR CAMERA: 1

N° de plan	N° de la prise	Description	durée	image	son
1	1	1	00:15	bonne	parfait
	2	2	00:24	bonne	bonne

RAPPORT - MONTAGE - IMAGE

PRODUCTION NYAMONGI MBIDA FILM - RETOUR AU SOURCE

REALISATEUR: NDE Mbida

SCÉNARISTE: ADAM-GOUDIE GARGOU LAFICIA

DATE: 06/06/2023

FEUILLE N°: 6

TEMPS DE TOURNAGE:

HEURE DE DÉBUT: 18h00

HEURE DE FIN: 21h00

EFFETS: 2

N° DE LA SÉQUENCE: 2

MICRO: ☒

DECOR: 1

EXT: 1

INT: 1

SON: 1

LUMIÈRE: 1

CAMERA: 1

OBJETIF: 150 mm

ISO: 100

SHUTTER: 1/50

TEMPÉRATURE: 24°C

PERSONNAGES: 1

PERSONNAGES: 1

GROSSEUR DU PLAN: 1

MOUVEMENT DE LA CAMERA: 1

HAUTEUR CAMERA: 1

N° de plan	N° de la prise	Description	durée	image	son
1	1	1	01:10	bonne	bonne
2	2	2	01:10	bonne	bonne
3	3	3	01:10	bonne	bonne
	4	4	01:10	bonne	bonne
	5	5	01:10	bonne	bonne

RAPPORT - MONTAGE - IMAGE

PRODUCTION NYAMONGI MBIDA FILM - RETOUR AU SOURCE

REALISATEUR: NDE Mbida

SCÉNARISTE: ADAM-GOUDIE GARGOU LAFICIA

DATE: 06/06/2023

FEUILLE N°: 7

TEMPS DE TOURNAGE:

HEURE DE DÉBUT: 21h00

HEURE DE FIN: 24h00

EFFETS: 2

N° DE LA SÉQUENCE: 2

MICRO: ☒

DECOR: 1

EXT: 1

INT: 1

SON: 1

LUMIÈRE: 1

CAMERA: 1

OBJETIF: 150 mm

ISO: 100

SHUTTER: 1/50

TEMPÉRATURE: 24°C

PERSONNAGES: 1

PERSONNAGES: 1

GROSSEUR DU PLAN: 1

MOUVEMENT DE LA CAMERA: 1

HAUTEUR CAMERA: 1

N° de plan	N° de la prise	Description	durée	image	son
2	2	2	01:24	bonne	bonne
	3	3	01:47	bonne	bonne

10- L'affiche



CONCLUSION GÉNÉRALE

Ce travail de recherche intitulé *technique d'adaptation des mythes Ekang dans les productions cinématographiques camerounaises*, portait sur la compréhension du mythe dès son origine et de proposer une technique d'adaptation des mythes dans les productions cinématographiques camerounaises en prenant pour corpus les mythes Ekang. Ainsi, parvenu au terme de cette étude, il convient à présent de revenir sur les points essentiels qui nous ont guidés pendant la rédaction de ce mémoire jusqu'à terme. Après ce rappel, il sera question pour nous à présent de vérifier les différentes hypothèses énoncées. Nous poserons enfin des conclusions ; ainsi que les développements probables de cette recherche pour le futur dans le but de l'approfondir sous un autre angle les sujets qui y sont évoqués.

I- Rappel des points essentiels

Cette étude a été motivée par le fait de porter à la connaissance du public et de la communauté scientifique une technique d'adaptation des mythes dans les productions cinématographiques. Dans un environnement où, nos mythes tendent à disparaître et nos cultures avec, le cinéma quant-à lui ne prône que les valeurs et cultures étrangères. Alors, c'est en mettant en exergue le mythe dans tous ces états et de proposer une technique qui nous permettra de quitter de la littérature orale pour le cinéma qui est la parole en image. Pour cela, nous avons ressortis une problématique qui est fondée sur plusieurs points.

Le problème de cette recherche était celui de la nécessité d'adaptation des mythes dans les productions cinématographiques camerounaises. Ainsi, la question que nous nous sommes posée était : quelle est la nécessité d'adapter les mythes Ekang dans les productions cinématographiques camerounaises ?

À cela, s'ajoute des questions secondaires :

- En quoi l'adaptation des mythes Ekang est-elle nécessaire pour le cinéma camerounais ?
- Comment transpose-t-on le mythe au cinéma ?

Concernant le cadre géographique, il s'agit des Ekang du Cameroun, plus précisément ceux du centre. Le but étant de présenter le mythe dans tous ses états et de faire une cosmogonie du peuple Ekang. Ainsi, nous avons présentés l'état du mythe de Mircea Eliade jusqu'à nos jours ; et de faire une petite historique du peuple Ekang.

Le cadre théorique de cette recherche est interdisciplinaire par ce qu'elle se compose de théories provenant de plusieurs champs de connaissances. Ainsi comme base théorique de ce travail de recherche, nous avons optés pour la mythocritique, le symbolisme et la postmodernité. Par ailleurs, la méthodologie s'est appuyée sur le visionnage des films ; les entretiens et interviews ; la lecture de plusieurs recueils de contes en particulier ceux qui scier avec notre champ d'intérêt ; des ressources documentaires provenant des bibliothèques, des librairies en lignes.

Le corps de notre étude a été conçu de quatre chapitres et d'un cas pratique.

Dans le premier chapitre intitulé *le mythe dans tous ses états, de Mircea Eliade à nos jours*. Ce chapitre nous permet de comprendre ce qu'on entend par mythe en fonction du point de vue de chaque auteur, de Mircea Eliade qui pour elle, perçoit le mythe comme un élément mythologique, un objet vivant et réel en ceci qu'il présente des éléments de la réalité, en présentant ce qui a existé et comment il a existé. En passant par Roland Barthes pour qui, la notion de mythe dès le début semble rendre compte des fausses évidences, entendant ainsi le mot dans un sens traditionnel ; selon lui, c'est une invention mensongère qui ne rend pas compte de la tradition d'un peuple encore moins de la vie réelle. Pierre Albouy quant-à lui voit le mythe comme ce récit là que l'auteur traite et modifie avec une grande liberté, et par des significations nouvelles qui y sont ajoutées. Sans oublier sa conception dans la littérature africaine qui se manifeste sous deux formes, celle orale et celle écrite ; retrouvant ainsi dans les deux formes le mythe scindé et par la même occasion revu sous d'autre forme telles que, le conte, les devinettes, les proverbes etc... et ce qui forme ou entre dans la composition de ses éléments qui sont le mythème et les shèmes (structure du mythe).

Le second chapitre, *l'inscription du mythe dans les productions cinématographiques camerounaises et analyse du mythe dans les productions cinématographiques camerounaise*. Dans ce chapitre, nous avons présenter en A le lien qui existe entre le mythe et le cinéma qui est un rapport de complémentarité en ceci que les deux se complète ; pour vivre, le cinéma a besoin du mythe par ce que c'est là qu'il tire son inspiration, le mythe quant-à lui a besoin du cinéma pour survivre comme avec la littérature ; il a besoin de la technicité du cinéma pour être transmis à la jeune génération en tenant compte de l'époque dans laquelle ils évoluent et en utilisant un canal dont-il ne peuvent s'en passé qui est le cinéma. Il se complète aussi en ceci que, les deux font appel à une imagination débordante, ils amènent le spectateur dans un univers imaginaire, fantastique voire même féérique. Ce chapitre fait l'historique de quelques films camerounais des années 1975 à nos jours ; tout en présentant les réalisateurs qui sont des experts dans l'utilisation des mythes dans le cinéma ; en ressortant également les mythes les plus récurrents dans les productions cinématographiques camerounaises ; et en B, l'analyse de trois films camerounais, dont *le grand blanc de Lambaréné* de Bassek Ba Kobhio ; *le blanc d'Eyenga* de Thierry Ntamack ; et enfin *le président* de Jean pierre Bekolo ; qui grâce à l'analyse du mythe selon Gilbert Durand, Lévi-Strauss et bien d'autre auteur, desceller et ressortir les mythes enfuis dans ses récits filmiques. En effet, il en ressort que, le cinéma camerounais se sert beaucoup plus de la dimension symbolique du mythe qui est une dimension qui valorise ou dévalorise des icônes ou des personnes ayant marqués d'une manière ou d'une autre son époque ; la dénonciation d'un système politique qui perdure, la présentation et l'éloge ou la dégradation d'un évènement ayant marqué ou changé la situation de la population.

Le troisième chapitre est, la présentation du peuple Ehang en ressortant les mythes qui découlent de chaque étape évolutive de ce peuple de l'Afrique centre ; de sa genèse, venant d'un récit mythique d'OYON ADA NGONE avec la création de l'instrument traditionnel Ehang le Mvet ; leur déplacement vers la terre promise avec le mythe de la traversé de la Sanaga sur le dos du serpent géant ; sans oublier leur régulation social, comment vivait-il en société, avec la chefferie, le pan de la santé avec le mythe du sacrifice de NANE NGO qui avait donné sa vie pour sauver son peuple et le règlement de litige, ainsi que les peuples actuels considérés comme la grande communauté qui forme le peuple Ehang ; et enfin un tentative d'explication de ce qu'est Dieu pour le peuple Ehang aboutissant ainsi à la justification de leur attitude à avoir facilement accepté la religion du blanc.

Le quatrième chapitre, *technique d'adaptation du mythe dans les productions cinématographiques camerounais*, consiste à proposer tout en ressortant les différentes étapes existantes, une technique pour quitter du récit oral pour un récit filmique tout en respectant les canons des deux genres. Pour cela, nous avons proposé pour chaque étape, c'est-à-dire, la pré-production, la production, la post-production et la diffusion, aux moins sur un pan de ces parties là une technique d'adaptation bien précise.

Et pour terminer, un cas pratique est présenté. Ce cas pratique est un cri d'alerte pour les cinéastes camerounais d'utiliser nos mythes pour la valorisation de notre culture. Ce film est un besoin de mettre sur pied une technique d'adaptation des mythes dans les productions cinématographiques permettant ainsi la transmission et la conservation de nos valeurs culturelles. Et la perception de l'effet que créer la production et réalisation d'un film qui ne sert pas seulement à divertir mais éduque, transmet, conserve et pousse à rentrer dans nos origines pour savoir qui nous sommes : est une véritable exploration de plusieurs art aussi fascinante les unes que les autres. Ainsi, il s'agit d'une technique qui permettra que à tous les corps de métier du cinéma, que ce soit le scénariste, le réalisateur, le monteur, l'éclairagiste, l'accessoiriste, le monteur d'affiche... d'adapter à son niveau n'importe quel mythe qu'il/elle trouvera de mettre en exergue. Toute cette technique s'inscrivant alors dans le mouvement de réapprovisionnement de notre cinéma envahir par la culture étrangère et peu populaire à l'extérieur comme ayant perdu sa valeur. Cette partie, se veut de présenter et exposer à la communauté scientifique et aux praticiens que le cinéma camerounais, s'il veut remonter dans l'échelle internationale, doit en se servant de cet héritage que nous ont légué les ancêtres adapter nos mythes, nos histoires au cinéma qui permettra ainsi à la nouvelle génération de connaître leurs origines et ne seront plus totalement submerger par les cultures étrangères.

Après cette revue des chapitres qui meublent cette recherche, il convient à présent de vérifier les hypothèses énoncées.

II- VÉRIFICATION DES HYPOTHÈSES

Vérifier les hypothèses d'une recherche revient à démontrer que les différentes propositions de réponses formulées au début de ce travail de recherche sont soit confirmées ou infirmées par les résultats obtenus, et que les objectifs visés par cette étude ont par conséquent été atteints. C'est pourquoi, nous examinerons tour-à-tour nos deux hypothèses secondaires puisque la principale est la synthèse de celles-ci. Nous les examinerons les unes après les autres :

- L'hypothèse une : *en quoi l'adaptation des mythes Ekang est-elle nécessaire pour le cinéma camerounais* ? nous avons vu dans les chapitres 1, 2 et 3 les différentes dimensions du mythe ; la cosmogonie du peuple Ekang ainsi que le lien entre le récit oral et le récit filmique qui ressortait en même temps la nécessité de l'adaptation des mythes ekang dans les productions cinématographiques camerounaises ; et nous avons vues lors de l'analyse du film de Bassek Ba Kobhio, *le grand blanc de Lambaréné* à quel point il était nécessaire d'adapter nos mythes au cinéma par ce que grâce à ce film nous avons pu connaître le mythe sur la légende du blanc de Lambaréné montrant ainsi le cinéma comme un canal de transmission, d'éducation et de conservation de nos valeurs culturelle. Ainsi, la première hypothèse est vérifiée.
- L'hypothèse deux : *comment transpose-t-on le mythe au cinéma* ? le chapitre 4 nous a permis en nous servant des travaux de l'Institut supérieur d'audiovisuel, de Mohdeb Fawzi et de Christophe Vogler à proposer une technique d'adaptation dans différents métiers du cinéma et le cas pratique est juste venu concrétiser ce qui avait déjà été mis sur papier. La deuxième hypothèse est vérifiée.

Après avoir vérifié nos deux hypothèses de recherche, nous pouvons conclure que la principale est aussi confirmée ; *quelle est la nécessité d'adapter les mythes Ekang dans les productions cinématographiques camerounaises*. Ceci passe par une véritable compréhension du mythe, de sa valeur initiatique et mystique ainsi que de sa valeur symbolique ; connaître, comprendre et manipuler avec minutie les outils et techniques cinématographiques pour pouvoir transformer le récit mythique oral ou écrit en récit filmique sans pour autant le dénuer ou dénuder de son sens premier. Cela amènera alors à la proposition d'une technique d'adaptation pour pouvoir transmettre nos mythes, nos cultures ainsi que nos histoires.

III- PERSPECTIVES DE LA RECHERCHE

Le choix de notre sujet est d'apporter un regard nouveau dans le cinéma camerounais. Nous avons ressorties des films oubliés et pas connues par les cinéphiles de la nouvelle génération ; en visionnant ses films des vétérans du cinéma camerounais mais également ceux des générations suivantes. Nous sommes allés à la rencontre d'un étudiant dans l'initiation de la parole chez les Ekgang pour entrer en possession des origines de ce peuple qui fait l'objet de beaucoup de polémique. Et nous avons enfin présenté un film (court-métrage) à qui nous avons appliqués les techniques découlant des éléments découverts tout-au long de ce travail de recherche.

Dans un monde en pleine mouvance dans lequel, les sociétés usent du cinéma pour valoriser et imposer leur culture, la société camerounaise n'est pas en reste ; il est alors impératif que le cinéaste se questionne sur les valeurs culturelles qu'il veut inculquer et transmettre. Sans toutefois nier le fait que notre cinéma ne soit plus dans son âge d'or, être guidé par une politique culturelle appropriée de l'Etat n'est pas de tout refus. Il faudrait d'abord que le cinéaste accepte qui il est et dans quel environnement culturel il évolue par ce que l'imaginaire, les symboles et les figures qu'ils créent, se construisent dans le cinéma et sont contenues dans les mythes à l'état brut/d'origine ; doivent s'adapter aux besoins culturels et sociopolitiques d'une époque et d'une société donnée.

Le peuple camerounais a énormément perdu des éléments de sa culture au point où certaines personnes ne connaissent pas leurs origines, les rites et interdits qui en suivent ainsi que la signification de telle ou telle chose. Alors le Cameroun doit à travers le cinéma résoudre le problème d'acculturation des populations qui est entrain de prendre de l'ampleur de jour en jour à cause de l'affluent des cultures étrangères qui sont présente partout.

BIBLIOGRAPHIE ET SOURCES

Sources écrites

Articles

Mufutau Adebawale T, 2004, *Ahmadou kourama, un conteur traditionnel sous la peau de romancier*, 18

La maison éclatée, recueil de la littérature madingue

Derive J, Llacan, *l'Afrique : mythes et littératures*, Université de Savoie

Malick Hamidou N, *Le rôle du mythe dans les rites d'initiation traditionnelle négro-africaine au service de la cohésion social*

Dictionnaires

Dictionnaire numérique LE ROBERT

Dictionnaire universel des littératures, 1994, volume 2, presse universitaire de France, paris, 2687pages

LAROUSSE, 2002, dictionnaire mondial des littératures, tipograficavaresse, 1018p

Bibliothèque national de France

Dictionnaire LEROBERT&CLE international

Thèses

Cauvin, Jean, *Le proverbe dans la société minyanka ; pour une herméneutique des proverbes*, 1977, paris III, Sorbonne nouvelle, 1977/

Bella, Achille Elvice, *L'Inscription des Ekang dans la dynamique historiographique des peuples de l'Afrique subsaharienne*, école normale supérieure de Yaoundé, Cameroun, Université libre de Bruxelles, Belgique

Miguel Federico R, 2016, *ciné-mythe : analyse de l'expression contemporaine du mythe dans l'audiovisuel*, art et histoire de l'art, université Toulouse le Mirail-Toulouse II

Mémoires

Baleguel Nyeck, Bertrand Paolo Rossi, *Proposition d'une nouvelle approche esthétique dans la création du conte en situation de spectacle au Cameroun*, Mémoire de Master II en Arts du Spectacle et Cinématographie, Université de Yaoundé 1, 2022.

Essako Paulin, *Esthétique de la création théâtrale camerounaise de 1990 à 2010*, Mémoire de Master II en Arts du Spectacle et Cinématographie, Université de Yaoundé 1, 2014.

Œuvres

Albouy, Pierre, *Mythes et mythologies dans la littérature française*, Paris, Seuil, 1969.

Ayissi Nkoa, Léon Marie, *Contes et berceuses du Cameroun*, Yaoundé, CLE, 1996.

Ba, Amadou Hampâté et Kesteloot, Lilyan, *Kaidara, ou l'or et la connaissance*, Paris, Présence Africaine, 1968.

Barthes, Roland, *Mythologies*, Paris, Seuil, 1957.

Boughachiche, Meriem, *Mythes et mythologies*, Fascicule de cours des étudiants de M1 en littérature et approches interdisciplinaires

Brunel, Pierre, 1992, *Mythocritique. Théorie et parcours*, Paris, PUF, 1992.

Chevrier, Jacques, *L'arbre à palabre : essai sur les contes et récits traditionnels d'Afrique noire*, Paris, Hatier International, 2005.

Durand, Gilbert, *Figures mythiques et visages de l'œuvre, de la mythocritique à la mythanalyse*, Paris, Berg International, 1979.

Roux Jean Paul, 1964, *revue de l'histoire des religions*

Eliade, Mircea, *Aspects du mythe*, Paris, Gallimard, 1963.

Méthodologie et histoire des religions, Paris, Gallimard, 1968.

Genette, *Palimpsestes*, Paris, Seuil, coll. « points », 1982.

Huet-Brichard Marie-Catherine, 2001, *littérature et mythe*, Paris, Hachette, 2001.

Kesteloot, Lilyan, *Anthologie africaine*, Verviers, Marabout, 1981.

Lequeret, Elisabeth, *le cinéma africain : un continent à la recherche de son regard*, cahiers du cinéma/les petits cahiers/SCEREN-CND

Miguel F., *Analyse de l'expression contemporaine du mythe dans l'audiovisuel*, thèse de doctorat, 2016)

Mohdeb Fawzi, *Adaptation cinématographique et production littéraire*

Vogler Christopher, *Le guide du scénariste : la force d'inspiration de la mythologie pour concevoir des histoires qui toucheront tous les publics*, Paris, dixit Editions, 2002

Alain Garcia, *du roman au film, l'adaptation*, Dujarric, 2000

Jean Cléder, Laurent Jullier, *Analyser une adaptation du texte à l'écran*, flammation, 2017

Sources vidéo

@kramerLovesmovies (YouTube)

ElisabethBourguinefan (YouTube)

Every Frame a Painting (YouTube)

Jacques Chancelle, 1973, émission radioscopique, SOCA#1 (You tube)

Bingono Bingono, 2021, enregistrement d'une téléconférence sur le thème : origine du peuple Ekang (You tube)

Interview

Angounou Michel Steve, chercheur

Filmographie

Le grand blanc de Lambaréné ; le silence de la forêt de Bassek Ba Kobhio

Le blanc d'Eyenga 1 et 2 de Thierry Ntamack

Le président ; the day afther de Jean-Pierre Bekolo

Muna muto de Dikongué Pipa

Mami wata d'Obasi

Mami wata de Samantha Biffot

Mes vampires, point de vue 13, Hands de Franck Thierry Léa Mallé

Sources web

<https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-01841473>

<https://www.Larousse.Fr/dictionnaires/Français/symbolisme/>

<https://multi-graf.com/la-symbolique-des-formes/>

<https://www.schoolmouv.fr/cours/l-ideal-et-la-theorie-des-correspondances-dans-les-fleurs-du-mal/fiche-de-cours>

<https://www.erudut.org/fr/van>

Maxicours.com

<http://briska.unblog.fr/2020/11/14/mvett-et-great-ion-litteraire/>

<https://mobile.camerounweb/cameroonhomePage/features/cosmogonie-du-peuple-Ekang-471553>

<https://www.revue-akofena.com/wp-content/uploads/2022/08/01-T06v02-20-Achille-Elvice-BELLA-03-20.pdf>

<http://journals.openedition.org/semen/1220>

<https://doi.org/10.4000/semen.1220>

<https://dictionnaire.lerobert.com/definition/conte>

<https://www.larousse.fr/dictionnaires/français>

<https://www.larousse.fr/dictionnaires/français/proverbe/64642>

<https://fr.m.wikipedia.org/wiki/proverbe>

<https://www.cnrtl.fr/definition/devinette>

<https://www.espacefrancais.com/le-symbolisme/>

[https://commentairecompose.fr/le.symbolisme/](https://commentairecompose.fr/le-symbolisme/)

<https://fr.vikidia.org/wiki/symbolisme>.

<https://apprendre-le-cinéma.fr/bases-eclairage-cinéma/amp/>

[https://devenir-réalisateur.com/equipement/tournage-éclairage-en-trois-points-pour-une lumière-de cinéma/amp/](https://devenir-réalisateur.com/equipement/tournage-éclairage-en-trois-points-pour-une-lumière-de-cinéma/amp/)

<https://apprendre-le-cinema.fr/decors-cinéma/amp/>

<https://www.laciedesreals.org/tournage-dun-filou-limportance-des-costumes/>

<https://journals.openedition.org/lectures/45387>

<https://doi.org/10.4000/babel.3126>

Lirsa.cnam.fr/medias/fichier/Lévi-Strauss.

<https://journals.openedition.org/babel/3126>

<https://fr.wikipedia.org/wiki/la-structure-des-mythes>

<https://retourverslecinema.com/le-montage-quelques-bases>.

<https://iso-paris.com/actualites/0603203-différents-type-montage-actualite/>

<https://fr.wikipedia.org/wiki/musique-de-film>

www.europe1.fr/culture/quels-sont-les-ingrédients-d'une-affiche-de-fim/

Critique de film.fr

<http://asurb.com-ciné> Regards Africains

Cameroun web

Academia

ANNEXES IMAGES

TABLE DE MATIÈRES

DÉDICACE	1
REMERCIEMENTS	2
RÉSUMÉ	3
ABSTRACT	4
SOMMAIRE.....	5
INTRODUCTION GÉNÉRALE.....	6
CHAPITRE I : LE MYTHE DANS TOUS SES ÉTATS.....	20
1- Chez Mircea Eliade.....	21
2- Chez Roland Barthes.....	22
3- Chez Pierre Albouy.....	25
4- Dans la littérature africaine.....	26
a- Littérature traditionnelle dite littérature orale.....	26
b- Littérature occidentale dite littérature écrite.....	33
5- Le mythe.....	35
CHAPITRE II : L'INSCRIPTION DU MYTHE DANS LES PRODUCTIONS	
CINÉMATOGRAPHIQUES CAMEROUNAISES.....	39
1- Une histoire du mythe au cinéma.....	40
2- Les grands réalisateurs/scénaristes maitres du mythe au cinéma.....	45
3- Quelques mythes récurrents dans le cinéma camerounais.....	46
4- Le temps accordé aux mythes dans les films camerounais.....	47
CHAPITRE III : ANALYSE DU MYTHE DANS QUELQUES PRODUCTIONS	
CINÉMATOGRAPHIQUES CAMEROUNAISES.....	48
1- <i>Le grand blanc de Lambaréné</i> de Bassek ba Kobio.....	49
2- <i>Le président</i> de Jean Pierre Bekolo.....	52
3- <i>le blanc d'Eyenga</i> de Thierry Ntamack.....	54
CHAPITRE IV : COSMOGONIE DU PEUPLE EKANG.....	57
1- Genèse.....	58

a- Approche historique.....	58
b- Approche mythique.....	58
2- Déplacement	61
a- Approche historique.....	61
b- Approche mythique.....	62
3- Régulation sociétale	65
a- Approche historique.....	65
b- Approche mythique.....	66
4- Tentative d'explication de ce qui est « Dieu »	70
a- Approche historique.....	70
b- Approche mythique.....	71

CHAPITRE V : TECHNIQUES D'ADAPTATION DU MYTHE DANS LES PRODUCTIONS CINÉMATOGRAPHIQUES CAMEROUNAISES75

1- Qu'est-ce qu'on entend par adaptation cinématographique ?	76
a- L'adaptation libre.....	78
b- L'adaptation fidèle.....	78
2- La pré-production.....	79
a- Le monde ordinaire.....	79
b- L'appel de l'aventure.....	79
c- Le refus de l'appel.....	80
d- Le mentor.....	80
e- Le passage du premier seuil.....	81
f- Les épreuves, les alliés et les ennemis.....	82
g- L'accès au cœur de la caverne.....	82
h- L'épreuve suprême.....	82
i- La récompense.....	83
j- Le chemin du retour.....	83
k- La résurrection.....	84
l- Le retour avec l'élixir.....	84
2-1- Archétype des personnages.....	85
2-1-1- le héros/le protagoniste.....	86

2-1-2-le mentor.....	86
2-1-3- gardien du seuil.....	86
2-1-4- Herald.....	86
2-1-5- Shapeshifter.....	87
2-1-6- shadow.....	87
2-1-7- trickster.....	87
3- La production	88
A- L'éclairage.....	88
a- Les différents types de lumière.....	88
b- Direction de l'éclairage.....	90
B- Les décors et accessoires.....	94
a- Le décor.....	95
b- L'accessoire.....	95
C- Les costumes.....	96
4- La post-production	99
a- La musique.....	99
b- Le montage.....	100
5- La diffusion	103

CHAPITRE VI : CAS PRATIQUE : PRODUCTION D'UN COURT MÉTRAGE METTANT EN EXERGUE UN MYTHE ÉKANG.....105

1- Le scénario.....	106
2- Note d'intention de la réalisatrice.....	109
3- Découpage technique.....	109
4- Dépouillement.....	110
5- Feuille de service.....	120
6- Programmation de tournage.....	122
7- Fiche artistique.....	122
8- Fiche technique.....	124
9- Montage.....	124
10- Affiche.....	126

CONCLUSION GÉNÉRALE	127
BIBLIOGRAPHIE ET SOURCES	134
ANNEXES IMAGES	140