À l'écoute du « Cri de la Tourterelle »

La performativité du chant et du cinéma sur la migration au Niger

“Listening to Koukan Kourcia: Performative Cinema on Migration in Niger”

Marina Lafay et Carola Mick

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/etudesafriaines/17742>

DOI : 10.4000/etudesafriaines.17742

ISSN : 1777-5353

Éditeur

Éditions de l'EHESS

Édition imprimée

Date de publication : 30 juin 2014

Pagination : 499-527

ISSN : 0008-0055

Référence électronique

Marina Lafay et Carola Mick, « À l'écoute du « Cri de la Tourterelle » », *Cahiers d'études africaines* [En ligne], 213-214 | 2014, mis en ligne le 27 juin 2016, consulté le 19 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/etudesafriaines/17742> ; DOI : 10.4000/etudesafriaines.17742

Ce document a été généré automatiquement le 19 avril 2019.

© Cahiers d'Études africaines

À l'écoute du « Cri de la Tourterelle »

La performativité du chant et du cinéma sur la migration au Niger

“Listening to Koukan Kourcia: Performative Cinema on Migration in Niger”

Marina Lafay et Carola Mick

- 1 Cet article présente une analyse sémiologique-discursive¹ du film *Koukan Kourcia ou le Cri de la Tourterelle* réalisé par le cinéaste nigérien Elhadj Sani Magori. Depuis 2010, année de sa sortie, ce film a été diffusé dans de nombreux festivals en Europe et en Afrique et a reçu de nombreux prix². *Koukan Kourcia* est une œuvre en partie autobiographique puisqu'elle évoque l'histoire du réalisateur qui y met en scène sa démarche et son voyage pour aller du Niger à Abidjan retrouver son père exilé³, afin de le convaincre de revenir au pays après environ trente ans passés en migration dans le secteur du commerce en Côte-d'Ivoire. Pour ce faire il convoque la cantatrice nigérienne Zabaya Hussey, celle qui, par ses chants, avait autrefois incité son père et d'autres hommes à partir. Cette femme âgée⁴ accepte cette mission et la transforme en voyage à la rencontre des migrants de la sous-région, pour provoquer leur retour par un « chant inversé », invitant cette fois-ci non plus au départ mais au retour, dans leur région natale au Niger. Sollicité par Sani Magori⁵ dans le cadre de son projet à la fois personnel et filmique, sollicité par la cantatrice pour sa performance scénique, c'est tout un groupe qui se met en route autour d'un objectif partagé : faire revenir au village les hommes migrants rencontrés lors du parcours. Ainsi le projet individuel de Sani se transforme en un véritable projet collectif impliquant un ensemble d'acteurs agissant face à un ensemble de spectateurs observateurs-participants : d'une part, les témoins de leur entreprise (le public lors des concerts de la cantatrice, les familles qui attendent le retour des migrants au Niger), d'autre part, le public du film.
- 2 Nous commencerons par situer le film dans les genres filmiques pour mettre en exergue l'approche particulière du réel et l'engagement singulier qu'il comporte. Lors de l'introduction théorique du questionnement de notre article, nous examinerons les possibilités d'action sociale par le récit filmique dans le cadre des réflexions

postmodernes du discours. Nous expliquerons en quoi l'outil méthodologique de l'analyse textuelle permet de saisir la mise en récit d'un tel engagement. L'analyse caractérisera la performativité du récit cinématographique en se concentrant d'abord sur les représentations sociales concernant la migration articulées par les protagonistes, et en se focalisant ensuite sur leur appropriation dans et par le récit filmique. Dans une dernière partie, nous soulignerons les particularités du modèle de migration promu par le projet de Sani Magori. Cette partie nous aidera à mettre en relief les modèles d'action sociale activés lors de cette entreprise à la fois diégétique et médiatique, et à décrire les conditions de la performativité des chants de la Zabaya.

Koukan Kourcia ou le Cri de la Tourterelle

Synopsis et réalisation

- 3 Elhadj Sani Magori est un réalisateur né en 1971 au Niger. En 2008, la formation qu'il a suivie en réalisation documentaire à l'Université Gaston Berger de Saint Louis au Sénégal l'a conduit à réaliser ses deux premières œuvres filmiques : un court métrage (*Notre Pain Capital*, 13') et un long métrage (*Pour le meilleur et pour l'oignon*, 52'). *Koukan Kourcia ou le Cri de la Tourterelle* est son troisième film. Il expose le cas du narrateur Sani qui, en tant que fils de migrant souffrant de l'absence du père, cherche à fédérer autour de son projet la cantatrice Zabaya pour convaincre ses aînés, émigrés, d'envisager un retour. Il retrace leur voyage du Niger à la Côte-d'Ivoire à la recherche des migrants, avec ses haltes, ses rencontres, ses passages de frontières. Les premières minutes du film montrent Sani voyageant à moto vers le village de la Zabaya, Guidan Magagi⁶. Dès son arrivée, la caméra filme la rencontre avec la chanteuse qui est présentée comme un personnage public à la voix charismatique. S'enchaînent ensuite avec les négociations préliminaires du projet entre Sani et la cantatrice et les pourparlers avec les représentants locaux. Après les adieux au village et la mise en route, les protagonistes, Sani, la Zabaya et leur groupe rencontrent des villageois installés à Niamey, au Burkina Faso et enfin en Côte-d'Ivoire, pays de destination. Progressivement la Zabaya, tout en répétant ses chants, révèle son talent et son statut lors d'une émission radiophonique et des concerts mis en place par Sani lors des escales. Arrivée à Abidjan, elle est ainsi prête pour le « grand concert », aboutissement et moment culminant de son entreprise d'invitation au retour. C'est alors que le film présente le père de Sani qui évoque devant la caméra les raisons de son départ et de son installation prolongée en Côte-d'Ivoire. Le film se termine par la performance culminante de la Zabaya et enregistre les réactions émues du public et plus particulièrement celles du père. À la fin, le générique défile sur un visuel montrant le père pensif, le tout en musique avec un rappel d'une chanson déjà entendue à la 43^e minute⁷.

Le « genre » de *Koukan Kourcia*

- 4 Comme tous les films, dans la « jungle des genres » (Moine 2002 :10) *Koukan Kourcia* est hybride et peut être qualifié de différentes manières : quête personnelle et existentielle, catharsis d'une souffrance passée non pansée, film autobiographique. Ce film partage de nombreuses proximités avec les films affiliés au genre de « *road movie* » : fuite ou quête personnelle, le *road movie* est bien souvent, à l'instar des romans itinérants, un genre

combinant cheminement géographique et cheminement personnel, une quête (de soi, de l'autre, de membres de sa famille...), le tout en s'affranchissant fréquemment du passé et de la norme établie, en particulier celle des générations. Berndt Schulz (cité dans Fendler 2008 : 72) précise que « Les *road movies* désignent un genre, dans lequel les personnages se meuvent dans l'espace comme dans l'esprit. Un "*Entwicklungsroman*" [un roman de développement] filmique dont le but est d'arriver à soi-même ou à la résolution d'un conflit ». On retrouve aussi dans *Koukan Kourcia* d'autres éléments classiques du *road movie* : un parcours initiatique, introspectif, le changement, la route, la frontière, les moyens de transport, mais aussi le voyage en tandem, la musique, ou encore le média de la radio (Moser 2008). Notons que selon Ute Fendler (2008 : 69) ce genre filmique, mettant en avant et combinant l'expérience de l'espace — spatial et symbolique — et la quête d'identité, devient assez populaire en Afrique de l'Ouest dès les années 1990⁸.

- 5 En tant que « *Entwicklungsroman* », *Koukan Kourcia* ressemble aussi à la catégorie des films « biodocumentaires » dont l'intention du réalisateur est, selon Worth et Adair (cités dans Piauxt 2000 : 151), de « montrer le subjectif, le phénoménologique plutôt que l'objectif ». Soulignons cependant que le rapport entre réalité et fiction est caractérisé par une si grande complexité de catégorisation, qu'il serait abusif et réducteur de se limiter à une classification simple du film comme étant « ethnographique »⁹ ou « sociologique » (de Heusch 1962). Certes, Magori évoque un terrain et une thématique familière à l'anthropologie (l'Afrique, l'oralité, la migration) à la suite de Jean Rouch, cinéaste célèbre pour ses films, en particulier au Niger¹⁰. Mais s'il s'inscrit dans la lignée de ce dernier en mettant en scène un sujet dans la modernité, en amenant l'exotisme en ville, en nouant des liens de proximité et d'intimité avec ses protagonistes dans un projet de *shared anthropology*, en incorporant réalisateur acteur et réalisateur (Bealcovschi 2009), son approche du réel s'en distancie. En effet *Koukan Kourcia* n'est pas conforme aux exigences du cinéma ouchien (Rouch cité dans Piauxt 2000 : 158), selon lesquelles un film ethnographique doit « allie[r] la rigueur de l'enquête scientifique à l'art de l'exposé cinématographique ». Mettant son art, le cinéma, au service d'un objectif personnel, Magori n'a pas eu l'intention scientifique de faire une recherche par et avec l'image, de révéler une réalité mal connue (de Heusch 1962 : 22). En revanche, son film est doté d'une prise de position et d'une intention sociale subjectives. En cela il s'agit d'un film réaliste-idéaliste selon la catégorisation de Michel Marie (Collet *et al.* 1977 : 131) qui joue sur « la fameuse "impression de réalité" fondée sur la transparence illusoire qui, en niant l'écran, redouble l'évidence du vraisemblable et donc contribue à renforcer l'idéologie reflétée ». On retrouve dans *Koukan Kourcia* les caractéristiques suivantes : lieux de tournage et lieux diégétiques « authentiques », acteurs amateurs issus du terrain focalisé qui prétendent jouer leurs rôles de la « vraie vie », positionnement discret de la caméra, identification et participation du réalisateur dans le rôle qui est le sien dans la vie sociale, motivations extra-filmiques du tournage, « inscription ou la marque du sujet spectateur à l'intérieur du système figuratif » (*ibid.* : 133), autant d'éléments qui participent à une confusion entre diégèse et réalité sociale.

Un film interventionniste et engagé

- 6 La caractéristique principale du film est son côté engagé, militant et interventionniste. À l'instar de tout film, les images sont ici porteuses d'un sens, d'une idéologie qu'il faut resituer/ restituer en suivant les conseils de Marc Piauxt (2000 : 150) lorsqu'il affirme que

le film est avant tout une « action sur un milieu donné dont il convient de connaître les intentions et les conditions ». Cependant, dans le cas de *Koukan Kourcia*, l'objectif est double, à la fois personnel et social : c'est un moyen d'agir sur une réalité sociale qui échappe à l'entourage et que l'on veut ressaisir. Lorsque nous avons rencontré Sani Magori à Paris en novembre 2012, il retraçait la genèse de son film en ces termes :

« Donc pour vous dire c'était le film que j'avais envie de faire de tout temps, moi j'avais envie que mon père revienne de son exil qui m'a beaucoup marqué et qui a beaucoup marqué tous les membres de ma famille. [...] Et j'ai appris parallèlement cette légende, c'est comme une légende qu'on racontait que cette femme-là, la Zabaya, c'était elle qui avait poussé nos papas. [...] Moi je n'y croyais pas à ça, jusqu'au moment où je n'ai pas eu le choix, je suis allé la voir. Et je vois que mon côté cinématographique l'a emporté, parce que je vois comme un roman, une femme à son époque, avec deux choristes qui bougent d'un village à un autre, traquant les jeunes, les jeunes ne résistaient pas, ils partaient. J'ai dit il faut que j'aille voir. Je l'ai trouvée, elle était en retraite, je lui ai demandé, elle m'a dit "oui c'est ce qu'on dit", mais ce qui est sûr c'est que quand elle chante les jeunes ne résistaient pas. Alors je lui ai demandé de chanter, et j'ai vu que la voix était encore là, alors je me suis dit on y va, on va faire le film pour ramener mon papa. »

- 7 Magori inscrit son art dans un courant activiste ou militant qui, selon « l'état des lieux du cinéma militant » peint par Emmanuel Leclercq (2002 : 529), serait en détresse en Afrique :

« La tendance générale est que le cinéma d'intervention est d'année en année moins présent [sur le continent africain], mais le phénomène est surtout palpable en Afrique noire francophone, où la majorité des films nous racontent des histoires de griots, de chroniques villageoises, de conflits entre modernité destructrice et tradition salvatrice, thèmes qui, en soi, manifestent évidemment une volonté de se distancier du colonialisme et du modernisme technocratique que celui-ci a établi au profit de quelques-uns, mais qui ne débouchent que très exceptionnellement sur une prise de conscience de cette aliénation que le colonialisme avait délibérément installée. »

- 8 Tout en renouant avec ces sujets caractéristiques du cinéma militant de sa région, Magori y ajoute une nouvelle dynamique qui dépasse « un sage et gentil passéisme » (*ibid.* : 530) et correspond à ce que Frantz Fanon (1991 : 268) appelle « une troisième phase dite de combat [où] le colonisé [...] va au contraire secouer le peuple ». Magori crée une œuvre de cinéma engagé qui veut faire changer le regard sur une réalité sociale, et impulser une dynamique de transformation. Au travers de son film, il montre les caractéristiques de la migration des jeunes hommes nigériens déclenchée par la cantatrice et pointe du doigt ses conséquences sur le lien social au village. Il démontre que la vie quotidienne des proches des migrants restés dans les régions d'origine s'organise autour d'un manque causé par le départ des hommes (oncle, père, fils...), certes compréhensible pour tous mais qui est ni concerté ni préparé collectivement, et qui s'inscrit finalement dans la durée. Les énoncés filmés des non-migrants témoignent du sentiment d'abandon, d'une distance et d'une rupture de contact. La vie est décrite comme étant construite entièrement en fonction de l'attente du retour et paralysée par l'acceptation contrainte de l'absence¹¹.
- 9 Cependant, au-delà d'un pamphlet accusateur d'une réalité frustrante, *Koukan Kourcia* vient à être conçu comme un instrument au service du changement social. Il permet au réalisateur de promouvoir « une prise de conscience radicalement neuve de la réalité sociale » (Dorn 1994 : 200, notre traduction) et, plus encore, il peut être appréhendé comme un déclencheur d'action sociale. Le projet que présente Sani Magori entend

transformer le manque ressenti par les proches des migrants en une action interventionniste sur une réalité sociale dont il est le premier à souffrir. En tentant de renouer les contacts entre les migrants et leur société d'origine, il cherche à reprendre les rennes d'un destin ressenti jusque-là comme échappant à sa capacité d'action propre. Le récit filmique de *Koukan Kourcia* a un caractère collectif du fait que Magori fédère autour de lui tout un ensemble d'individus, partageant les mêmes expériences et la même mission. En tant que catalyseur d'engagement, Koukan Kourcia pousse aussi le spectateur observateur-participant à réagir et à réfléchir sur les rôles, origines et conséquences sociétales des pratiques migratoires. Plus particulièrement, le spectateur migrant (tant au niveau de la diégèse qu'au niveau de la réalité extra-filmique) peut être incité à une migration de retour. En outre, on saisit chez Magori d'autres mouvements d'engagement : il s'agit, d'une part de témoigner de l'art performatif de la cantatrice¹² en l'inscrivant via le média film dans sa contemporanéité, et, d'autre part, de promouvoir un courant activiste de cinéma africain.

- 10 Dans notre analyse nous étudierons et illustrerons justement les différentes manifestations et expressions de cet engagement au niveau de la réalisation, de la diégèse et de la mise en scène du projet de Sani Magori. Une des sources de la performativité du récit filmique semble être le tournage en temps réel¹³ : filmés, les acteurs/protagonistes du film ne peuvent se soustraire aux questions posées et ne peuvent se dérober à leurs sentiments et réactions ; la saisie vidéo les engage à y « faire face » (Goffman 2008)¹⁴, induisant ainsi un cinéma vérité (Bealcofschi 2009).

Sujet et performativité

- 11 Comment un réalisateur de cinéma peut-il agir dans le domaine social ? De quelle manière un migrant est-il libre de décider ou non de son retour ? Il s'agit là de questions axiales qui ne sont pas seulement abordées par la narration filmique ou les études des pratiques migratoires (Papastergiadis 2000) mais aussi de questions ontologiques traitant de l'existence humaine et sociale en général. L'approche postmoderne, à partir notamment de Michel Foucault (1971), Jacques Lacan (1966) ou encore Jacques Derrida (1972) proclame la mort du sujet métaphysique et kantien du siècle des Lumières, sujet considéré comme autonome, omnipotent et libre arbitre de ses actes. Au contraire, tous les trois soulignent la soumission de l'existence humaine et sociale sous « l'ordre du discours » (Foucault 1971), le règne du « signifiant » (Derrida 1967) et ses effets de pouvoir : « C'est le monde des mots qui crée le monde des choses. [...] L'homme parle donc, mais c'est parce que le symbole l'a fait homme » (Lacan 1966 : 155).
- 12 Cependant pour Judith Butler (1995 : 134-135)¹⁵ qui s'appuie sur le concept de l'« itérabilité » de Derrida (1990), il s'agit d'une renaissance du sujet dans une logique de « performativité » : « *To be constituted by language is to be produced within a given network of power/ discourse which is open to resignification, redeployment, subversive citation from within, and interruption and inadvertent convergences with other such networks.* » L'acteur social ne peut créer et utiliser des ressources discursives à son gré, mais est contraint de par sa condition discursive à leur continuelle réinterprétation (Butler 2003 : 28)¹⁶. Ainsi l'usage, la combinaison, la traduction qu'il en fait dans le cadre d'une action située rend possible ce « passage à l'inconnu » cher à Derrida (1972). Au lieu de le paralyser dans l'illusion assujettissante d'une maîtrise du destin, cette perspective postmoderne donne au sujet la

possibilité de devenir pionnier face à l'incertitude et gérer son conditionnement discursif de manières créative, critique et imaginative.

- 13 Nous appréhendons justement le projet diégétique, médiatique et social de Magori tel une action potentiellement créatrice d'inconnu. Il est acteur social dans le sens où sa mise en scène s'exprime à l'intérieur du « fourmillement discursif » (Jäger 1999 : 132, notre traduction) concernant la migration. Magori inscrit son projet dans une logique de performativité en s'appropriant d'une manière subversive les discours (« retourner les paroles ») qui ont jadis fait migrer les hommes et qu'ils mettent en avant eux-mêmes pour légitimer leur non-retour. Le réalisateur donne de la force à ses propos en acceptant leur conditionnement : il s'assure d'un certain pouvoir discursif en soumettant son projet à l'évaluation des autorités locales (notamment à la cantatrice et au chef du village), en l'inscrivant dans les discours en vigueur dans la communauté concernée, en invitant son entourage à y participer de manière dialogique (Bakhtine dans Todorov 1981)¹⁷, en confondant diégèse et réalité extra-filmique, et enfin en augmentant par l'intermédiaire du cinéma la connaissance et l'impact du projet.
- 14 Toutefois il faut souligner que « l'auteur n'est pas maître de son film » (Collet *et al.* 1977 : 33) car il dépend de toute une équipe de personnes associées directement ou indirectement à l'œuvre (techniciens, producteurs et commerçants du cinéma), de la volonté de collaboration des acteurs et de l'autorisation de l'entourage social, de la faisabilité de son projet dans les différents endroits choisis, de la volonté des migrants d'être à l'écoute de la cantatrice au concert. Par ailleurs, tout en intervenant lui-même au niveau diégétique avec ses acteurs, Sani Magori s'assujettit à la logique performative de sa propre narration et des discours qu'il mobilise dans son projet filmique. Son intervention sociale et politique ne peut être considérée comme consciente que dans les limites de la pensée imposée par les discours en vigueur. Le projet peut contribuer au passage à l'inconnu, mais il ne peut pas se contrôler en soi ni contrôler ses effets¹⁸.
- 15 L'analyse ici développée s'appuie sur la méthodologie de « l'analyse textuelle » de la sémiologie du cinéma inspirée par Christian Metz (1971). Il s'agit d'une méthodologie d'interprétation herméneutique qui permet de reconstruire le sens polysémique de ce qui fait l'unité du récit filmique (Hickethier 1996 : 30). Elle procède de manière circulaire en posant toujours de nouvelles questions au texte filmique et en le confrontant constamment avec les résultats intermédiaires de l'analyse (Koebner cité dans Hickethier 1996 : 33). Suivant les réflexions sémiologiques de Metz, nous conceptualisons les images animées comme des signes iconiques qui renvoient à une pluralité de messages potentiels que le film transporte. Les signes sont encodés par un réalisateur, et ils sont décodés par le spectateur ; pour qu'il y ait un minimum de communication filmique, c'est-à-dire pour que le film « parle » d'une certaine manière au public et attire son attention, il est nécessaire que le réalisateur et le spectateur partagent quelques éléments codiques. Les codes en vigueur dans la communication filmique mélangent des éléments « techniques » du support filmique, des éléments « anthropologiques » des savoirs culturels mobilisés ainsi que des codes non spécifiques employés, notamment narratifs. Dans notre analyse nous nous intéresserons à ces trois dimensions codiques afin d'élaborer et de justifier nos hypothèses d'interprétation.
- 16 Nous nous concentrerons dans un premier temps sur le récit filmique dans son ensemble, afin de mettre en relief les modèles d'action sociale activés lors de cette entreprise à la fois diégétique et médiatique. Puis nous observerons l'utilisation particulière des codes techniques (perspective et mouvement de la caméra, cadrage des plans, découpage,

montage des plans et scènes) et non spécifiques (codes narratifs notamment) dans la construction de la narration, du message à transmettre et de l'action sociale projetée. Nous montrerons l'interaction étroite entre le monde diégétique et le monde extra-filmique. La présentation de l'analyse progressera ici selon l'enchaînement séquentiel du récit filmique, car la temporalité de la mise en scène est un élément important du récit filmique en général, et particulièrement dans le « *road movie* ».

- 17 Ensuite, en nous concentrant sur les énoncés relatifs à la migration à partir d'une lecture de sa mise en mots particulière, nous restituerons le savoir mobilisé (catégories, idéologies, visions du monde) à son sujet. Ainsi nous pourrions définir les particularités du modèle de migration promu par le projet de Magori. Suivant une approche herméneutique, l'objectif de cette recherche n'est pas de « révéler » le « vrai message » que le réalisateur a probablement voulu faire passer, ni de découvrir des « vérités » concernant l'œuvre et la problématique sociale abordée. La validité de l'interprétation développée ne concerne que la communication qui s'établit entre spectateurs-chercheurs et le récit filmique. Il s'agit donc de découvrir les particularités de la mise en récit de la migration dans cette œuvre, et d'identifier les conditions de performativité de cette appropriation-crédation artistique autour du phénomène migratoire, et au potentiel de transformation sociale qui y réside.

Une exploration avec la tourterelle

En suivant le voyage

- 18 Le récit filmique peut être subdivisé en trois grandes parties narratives : une partie introductive qui met en scène l'arrivée de Sani au village où habite la cantatrice (0'-2'25) ; une partie qui montre la période préparatoire du voyage à la recherche des hommes migrants (2'25- 10'10) ; une partie qui raconte la mise en œuvre du projet par étapes (10'10-fin). Lors de la narration filmique trois sujets principaux sont abordés : la migration des hommes et la consécutive solitude des familles, l'appropriation du projet individuel de Sani par une collectivité de personnes concernées, et enfin la transformation successive de la Zabaya en initiatrice d'une migration de retour. Les séquences constitutives du début du film établissent un traitement différencié selon que l'on assiste à la mise en scène d'un/de voyageur(s) ou de villageois. On perçoit en effet un double contraste :

l'un entre le cheminement solitaire des voyageurs et le caractère collectif du quotidien des femmes et des enfants présents dans les villages (ceux que Sani traverse, ou celui de son point de chute). En effet les séquences opposent au mouvement isolé des voyageurs, évoluant chacun à leur rythme (0-37", 1'10-1'48), l'action collective, synchronique et unidirectionnelle (57"-1') des villageois(es) qui s'activent, vaquant à leur tâche (portant de l'eau, 37"-1'10, 1'48-2'25), ou encore accueillant Sani par des manifestations collectives et interactionnelles de danse et de chants (2'22-2'25) ;

l'autre entre des images de voyageurs hommes adultes, et des images de femmes et d'enfants sédentaires au village. En se focalisant sur le regard perdu des enfants au moment de l'arrivée de Sani dans son village (2'25), ou encore au moment de son départ (1'-1'10) le cadrage insinue un sentiment d'abandon.

- 19 Les deux personnages principaux du film sont présentés dans une mise en scène qui agence la double nature du sujet, individuelle et collective. Si le film introduit Sani en

voyageur solitaire, il apparaît rapidement comme dépendant du soutien d'autrui. Il est conduit par un chauffeur, assisté inévitablement d'un caméraman, il demande le chemin du village à une femme (48''-51''). Dès son arrivée dans le village de la cantatrice (1'48-2'22), les plans attirent l'attention sur l'investissement et la bonne réceptivité de la collectivité à l'égard de son projet. Lors de la scène d'accueil de Sani, la cantatrice semble émerger d'une foule enthousiaste. Le mouvement circulaire de la caméra la positionne au centre de l'attention, la présentant comme un personnage apprécié, respecté et renommé. La mise en scène des salutations entre Sani et la Zabaya (1'52), où elle vient s'enquérir des nouvelles de sa famille tout entière, renforce cette présentation de la cantatrice en tant que personnage investi socialement.

- 20 Les choix narratifs, techniques et filmiques de la mise en scène des négociations préliminaires soulignent l'intérêt général et partagé de la mission du voyage conçu par Sani ainsi que l'ouverture du projet à d'autres initiatives liées au bénéfice du village. Par ailleurs ils témoignent du souci de respecter les formes de convivialité locales, les autorités — sociales et spirituelles — et hiérarchies en vigueur tout en visant leur transformation.
- 21 Lors de la concertation filmée entre lui et la cantatrice (3'46), Sani contextualise les enjeux de sa quête individuelle du père en soulignant la souffrance générale que provoque l'absence des hommes du village. La cantatrice y répond en élargissant le projet à un retour des migrants nigériens en général. Par ailleurs, elle veut profiter du voyage pour initier sa petite fille¹⁹ Djamila au métier de cantatrice (4'24), afin qu'elle puisse lui succéder.
- 22 Le résultat du « test » de l'opérativité de la voix de la cantatrice demandé par Sani rassure sur la bonne volonté du destin à l'égard de la mission confiée. Au moment où la Zabaya crie, la caméra change de focus, ne se dirigeant plus exclusivement sur les acteurs, mais sur le paysage et le village (5'47, 8'30). Le plan souligne ainsi le fait que la voix est dotée de pouvoirs autres que ceux consciemment contrôlables par la cantatrice elle-même, et l'intègre à l'intérieur d'un tout plus puissant. L'intensité persistante de la voix sert de signe positif d'accréditation du projet.
- 23 Sani et la Zabaya se présentent également au chef du village (6'21) lors d'une rencontre officielle qui semble suivre un schéma assez formel de salutations et d'échanges. Tout en se soumettant à son autorité, la Zabaya évoque le sérieux et la fiabilité de Sani ainsi que les engagements réciproques antérieurs : « En effet nous avons fait des promesses, Sani a tenu sa promesse, maintenant à ton tour, nous attendons ta réponse »²⁰ (6'21). Le chef du village accrédite le projet tout en exerçant son autorité d'une manière indirecte, invoquant son respect des relations de parenté et d'ancienneté. Pour accompagner la Zabaya et sa fille de cœur il impose diplomatiquement ses conditions : en leur demandant de préciser la date de retour, il écarte l'idée du non- retour, mais laisse aux voyageurs la liberté de s'organiser de sorte qu'ils puissent faire aboutir leur mission. Par ailleurs il fait accompagner le groupe du projet par un envoyé, son frère. En agissant ainsi, le chef du village leur impose un cadre institutionnel sécurisant et s'assure ainsi du respect des intérêts des personnes qu'il représente.
- 24 Il s'ensuit une séquence au cours de laquelle on observe la cantatrice marchant dans un champ et semblant méditer ou réciter son chant. Les différents plans la représentent toute seule, mais en harmonie avec la nature environnante. Le fait qu'elle parle seule, sans interlocuteur direct, fait aussi allusion à son lien spirituel avec une force supérieure.

- 25 La mise en scène de la période préparatoire du voyage conclut avec la scène de départ des missionnaires (8'55). On voit plusieurs femmes qui préparent les valises en suivant les indications de la cantatrice, et, à sa demande, une foule l'accompagne jusqu'au camion. Elle dit alors au revoir de manière personnalisée en serrant la main à chacun, leur demandant préalablement pardon pour son absence et les priant de la soutenir en gardant la sérénité. C'est en soulignant l'implication presque totale du village que le récit filmique renforce l'impression que l'enjeu du voyage est partagé par tous.
- 26 Le périple est lui-même mis en scène comme étant un parcours initiatique pour la Zabaya qui découvre l'expérience de la migration, prend connaissance des rôles qu'on lui assigne, tout en perfectionnant ses chants. En suivant elle-même le trajet migratoire des hommes, elle saisit en partie la force d'attraction de la ville (« Abidjan, tu es comme l'Au-delà, nous te voyons et tu nous séduis, mais nous ne reculerons pas, nous ne reculerons pas », 43'40), mais aussi les envies de retour auxquelles elle peut faire appel pour les convaincre (« La tourterelle a crié, elle veut rentrer chez elle », 52'35).
- 27 Les différentes rencontres faites par le groupe des voyageurs (avec les parents des migrants, la grand-mère de Sani, 10'10 ; avec le fils de Sani, 25'53 ; et avec des femmes dont le mari est parti, 14') sont autant d'occasions d'évoquer la migration tout en plaçant un espoir dans le but poursuivi par la Zabaya, qui accepte d'agir comme leur porte-parole (14'08).
- 28 La mise en scène de la rencontre entre la cantatrice et deux chanteuses souligne sa popularité et son expertise, son dévouement au service de la société ainsi que sa mobilisation pour la préservation et le maintien de son art. La première chanteuse abandonne ses fourneaux pour rendre visite à la Zabaya et acquérir son savoir-faire (22'17). La seconde est présentée par son mari — qu'elle avait introduit préalablement en prenant modestement la parole en premier — comme étant une rappeuse (26'38). Ces deux femmes exposent leur capacité lyrique et leur sens de l'interprétation à la cantatrice qui, après une évaluation positive, propose à la première d'intégrer son chœur, et autorise l'autre à reprendre ses textes.
- 29 Les interventions mises en scène de migrants à la radio et lors des premiers concerts démontrent l'intérêt de ceux-ci pour le projet ; plusieurs migrants se déclarent solidaires et offrent un soutien financier (18'58) ou social aux voyageurs (des gens logent le groupe ou invitent la Zabaya à chanter, 17'34). Ainsi, ils accréditent la popularité et le pouvoir suggestif de la Zabaya. Un migrant le rappelle à la radio de manière explicite : « Ce chant qu'elle vient de faire a mis tout le monde en transe » (21'53).

Verbaliser la migration, acteurs et motivations

- 30 Pour faire allusion à la migration des jeunes hommes, le concept du « départ » est le plus fréquemment utilisé, le terme de « migration » étant quant à lui complètement absent. Sept fois l'idée « d'aller chercher fortune/ argent » est énoncée pour justifier l'attractivité de la ville, et à six reprises apparaissent les termes « pousser à partir/à venir », afin de faire référence au pouvoir séducteur des chants de la Zabaya. À trois moments différents du film des énoncés mentionnent « l'exil » comme s'il s'agissait d'un départ forcé. Les migrants eux-mêmes ne verbalisent pas souvent le moment du départ, mais parlent plutôt de leur situation actuelle dans la terre étrangère ou de leur non-retour (« retourner », « rentrer »).

Vivre avec l'absence

- 31 En parlant de la migration d'un proche, les individus affectés évoquent surtout les raisons du départ. Leurs énoncés mettent en avant la complexité du phénomène migratoire, que la Zabaya résume lors de la rencontre avec la grand-mère de Sani, en prônant l'attractivité des grands centres urbains : « Abidjan a pris les hommes et n'a laissé que les vieillards avec les souvenirs » (13'41). La cantatrice personnalise la ville Abidjan et lui attribue la responsabilité de la migration ou au moins du non-retour des hommes du village. Selon sa mise en mots, la ville attire les jeunes hommes et capture ainsi le présent et l'avenir de ceux qui partent comme de ceux qui restent. Dans cet énoncé, les hommes n'apparaissent que comme des objets grammaticaux, guidés par une volonté supérieure, par le pouvoir impersonnel et insaisissable de la ville. Les besoins matériels, réels ou imaginés auxquels la cantatrice fait allusion à la fin de la scène avec la grand-mère (« Ils sont partis chercher de l'argent » 13'44) sont considérés comme un autre facteur déclencheur de la migration, vers la ville. Cette idée réapparaît dans les extraits suivants des chants de la Zabaya qui font allusion à la pauvreté, aux contraintes matérielles et à l'incertitude : « Celui qui a une mare dans son ventre », « ceux qui sont partis chercher fortune », « Abidjan rapproche-toi, dit celui qui n'a que 650 francs » (28'27), « que celui qui a soif boive aussi pour demain car il ne sait pas de quoi demain sera fait », « mâcher tes joues ne rassasiera pas ta faim » (52'35).
- 32 Bien que cette interprétation du phénomène en relation avec les conditions économiques semble être partagée, d'autres énoncés accusent les migrants d'une certaine indifférence émotionnelle et d'un manque de responsabilité face à la famille et à l'entourage :
- Femme dont le mari est parti : « Après leur départ c'est le silence. Ils ne reviennent pas et ils n'envoient pas assez, ils ne disent plus rien et nous abandonnent. Au moins quand tu sais qu'on pense à toi, ça atténue tes soucis » (14'08, lors d'une rencontre avec la Zabaya en route).
- Grand-mère de Sani : « J'ai supplié ton père de venir voir ses enfants qu'il a laissés tout petits » (12'10, lors d'une rencontre avec la Zabaya pendant le voyage).
- 33 Ces accusations portent plus sur le côté affectif qu'économique, en mettant en avant le manque de contact qui afflige les femmes restées au village, inquiètes de voir grandir leurs jeunes enfants sans présence du père. La cantatrice les résume au début du film en disant que les hommes « ont tué leur maison » (4'), comme pour souligner que le silence des migrants, une fois partis, détruit la cohésion du ménage. Selon elle, le départ et le non-retour définitifs sont excusables, mais la coupure complète du contact et le refus d'implication dans la vie familiale ne le seraient pas :
- Zabaya : « Revenir ne t'empêche pas de repartir. Ils sont partis chercher de l'argent. Ils se sont habitués à Abidjan. Mon fils, reviens voir tes enfants que tu as laissés tout petits. [...] Dieu tout puissant tu as laissé tes enfants » (13'44).
- 34 En exprimant son point de vue, la cantatrice suggère aussi aux hommes une alternative qui résoudrait les conflits émergents : renouer les contacts avec la famille tout en poursuivant leurs activités à l'étranger (elle reprend cette idée dans son deuxième concert, 28'27). Elle ne plébiscite pas clairement en faveur d'un retour définitif, mais invite à un investissement affectif plus important à l'égard des proches, ce qui est vis-à-vis des hommes moins agressif qu'une accusation directe. Sani réitère ce discours de la manière suivante : « Rien ne peut remplacer tes parents, je ne dis pas de ne pas aller chercher fortune. Dieu a dit allez chercher le savoir jusqu'en Chine » (45'47).

- 35 Notons une différence importante entre la position énonciative de la Zabaya et celle des personnes affectées par la migration d'un de leurs proches, notamment la grand-mère. Lors de la rencontre des deux femmes, la cantatrice suggère la possibilité pour les migrants de « revenir voir les enfants » (13'44), tandis que la grand-mère les prie de « venir » : « La dernière fois, j'ai supplié ton père de venir voir ses enfants qu'il a laissés tout petits » (12'10). Le verbe « revenir » suggère la permanence d'un lien (il rappelle l'endroit que l'on a quitté), mais en même temps souligne la distance entre les terres de naissance et d'accueil, ce que la cantatrice traduit dans son premier chant par l'image de « l'étranger » qui veut « rentrer » (« L'étranger c'est comme une rivière qui coule, il est de passage. L'étranger se souvient du pays, il veut rentrer chez lui » 34'47). En utilisant le style direct et des formules personnifiées (« mon fils »), la cantatrice crée une proximité interpersonnelle face à son auditeur/spectateur, le rendant presque présent à ses côtés. Contrairement à cela, le discours indirect et descriptif de la demande de retour de la grand-mère au fils le maintient à distance, ce qui est renforcé également par l'emploi du verbe plus neutre « venir ». L'opposition des deux formes d'énoncés rend compte de la coupure affective entre le migrant et sa famille.
- 36 La grand-mère énonce également la thématique de la quête des responsables de la migration et de ses conséquences sociales. En suppliant son fils face à la caméra, dans une formulation fortement émotionnelle, elle se présente comme une victime assujettie à sa volonté. Cependant, cette inculpation est relativisée par d'autres commentaires en faisant allusion au pouvoir séducteur des chants de la Zabaya :
- Grand-mère : « Tous les hommes pour qui tu as chanté sont là- bas » (10'10, lors de la rencontre avec la cantatrice).
- Sani : « Je sais que c'est toi qui les a poussés à partir, s'ils t'entendaient le soir » (3', lors des préparatifs du voyage au village, en s'adressant à la Zabaya).
- Sani : « Je suis convaincu que c'est la Zabaya qui vous poussait à venir ici. J'ai appris que vous partiez après avoir écouté ses chansons. Vous partiez à Abidjan le jour même du concert » (48'50, à Abidjan, en parlant à son père).
- Présentateur de radio : « Les gens que tu as poussés à l'exil maintenant ce sont eux que tu veux faire revenir » (19'15, lors de la présentation radiophonique du projet de la cantatrice).
- Des hommes s'attroupent et disent : « C'est elle qui a incité les gens à s'exiler » (24'33, à Abidjan, lors d'une rencontre entre la Zabaya et les migrants dans la rue).
- 37 Le film met ainsi en avant une interprétation qui rend la Zabaya responsable du départ en migration. À son tour elle endosse volontiers cette charge en se référant à la puissance de son chant qui la dépasse elle-même :
- Zabaya : « Ils partaient la nuit même, ils quittaient tout sans un sou, c'est vrai qu'ils partaient sans rien, ils travaillaient en chemin pour se payer le voyage. Personne ne résistait à ma chanson, même des gens que je ne connaissais pas. Quand je chantais à des cérémonies, les hommes qui m'écoutaient entraient en transe et ils partaient. J'étais même pas au courant, c'était tout le temps comme ça » (3', lors des préparatifs du voyage avec Sani au village).
- 38 En assumant les répercussions de sa performance, elle offre une possibilité réconciliatrice aux familles et migrants. La Zabaya explique le comportement des hommes non pas par une prise de décision consciente, intentionnée et volontaire, sinon par une phase de transe qui les a soumis à la volonté d'une force supérieure dont elle n'est que partiellement maîtresse et qui l'émerveille elle-même.
- 39 En endossant la responsabilité du départ, la cantatrice accepte aussi d'apporter son concours, via son chant, au possible retour des hommes : « Je veux qu'ils reviennent

auprès des leurs. [...] C'est avec la même [chanson] mais je vais retourner les paroles, si Dieu le veut, si Dieu m'aide » (19'09, lors de l'émission radio). Tout en excusant les migrants auprès de leurs parents et en encourageant la cohésion familiale (« revenir auprès des leurs » ; « compose[r] avec eux » [dans les mots d'un migrant], 19'09), elle représente, pour le groupe resté au village, l'espoir de revoir « ses » hommes. Elle se présente comme serviteur d'une communauté en essayant de fournir aux migrants « un signe pour rentrer », « une raison de revenir » (4'59), mais aussi comme sujette au pouvoir supérieur d'un dieu qui fait autorité.

Dire sa migration

- 40 Bien que les migrants soient plutôt représentés comme absents dans le film, quelques-uns s'expriment : un auditeur qui interpelle la Zabaya à la radio, quelques participants à ses concerts, le père de Sani et un jeune migrant. Ils confirment la pertinence des interprétations du départ déjà émises, en mettant en avant une pression économique et sociale ainsi que le pouvoir lyrique séducteur de la cantatrice. Le père de Sani accentue son propos sur les questions économiques en soulignant ses responsabilités familiales :

Père : « Pour payer vos études, j'ai souffert, je revenais toujours ici pour gagner de quoi assurer votre réussite. [...] À chaque fois nous sommes obligés de venir ici car les conditions sont meilleures. [...] C'est ici qu'on trouve notre gagne pain, ici à Abidjan » (47'19, lors d'une conversation avec Sani à Abidjan).

- 41 Ses mots font preuve d'un détachement émotionnel assez grand vis-à-vis du pays d'origine. Quand il invoque un « nous » c'est pour parler d'un groupe des migrants nigériens, en les opposant aux gens restés au pays : « Il faut travailler dur pour développer votre pays » (47'19). Il crée un « chez nous ici » à l'étranger, et construit une communauté migrante détachée émotionnellement de la société d'origine (« votre pays »). Remarquons qu'il utilise le verbe « revenir » pour se référer à un retour à Abidjan, et s'installe donc dans la perspective migrante. De même, lors d'une halte, une nigérienne installée au Burkina Faso (34'24) justifie l'installation durable par les habitudes prises et le confort de vie, idée également avancée au début du film par la cantatrice (13'44).

- 42 C'est aussi d'une manière plutôt détachée, descriptive et analytique que le père parle de l'influence de la cantatrice sur son départ en affirmant que « ses chansons nous [aux migrants] donnaient une grande envie de partir » (47'19). Un autre migrant au téléphone dans l'émission radio avec la Zabaya, souligne la responsabilité de celle-ci sur le départ, tout en lui reconnaissant une fonction de relais du collectif :

Auditeur 3 : « Nous, dans notre tradition, c'est une honte qu'un garçon reste à la charge de ses parents jusqu'à ce qu'ils paient son mariage. Au plus loin de mes souvenirs, quand elle crie, seuls les lâches restent au village. »

Animateur : « Ah bon ? Dès qu'elle crie ? »

Auditeur 3 : « Même sans pouvoir payer le transport, tu pars pour chercher l'argent » (20'39, conversation radiophonique en présence de la Zabaya).

- 43 Cet auditeur établit des liens entre le chant de la cantatrice, le passage à l'âge adulte des jeunes et la migration. En utilisant le pronom personnel de la première personne du pluriel (« Nous, dans notre tradition »), il assimile la migration à une initiation masculine telle une épreuve inscrite dans les pratiques et obligations encouragées par la société concernée, au-delà de la mise en défi de la Zabaya. Ce même auditeur fait allusion à la pression ressentie par les jeunes hommes sur lesquels pèse, s'ils se dérobent à la migration, le risque d'être stigmatisés comme « lâches » et à la charge des parents. Selon

lui, la puissance persuasive du chant de la cantatrice réside justement dans son harmonie avec les discours dominants et les représentations partagées. Les migrants nigériens, en reconnaissant l'inscription sociale et l'influence de la Zabaya réaffirment leur appartenance à leur société d'origine en dépit des années passées à l'extérieur.

44 À la suite de l'écoute de la Zabaya, un bouleversement émotionnel transpire des énoncés des migrants lorsqu'ils évoquent l'envie de « retourner chez moi auprès des miens » (35'42), de « retourner au pays » (37'33), « rentrer » (47'19, 37'33), ou d'être « en train de chercher les chaussures pour rentrer, pour retourner à la maison » (35'42).

45 Dès lors qu'est-ce qui retient les hommes dans le pays d'accueil ? Selon leurs énoncés ce serait d'un côté l'installation dans un réseau migrant bien établi, et de l'autre la faible satisfaction qu'ils éprouvent au regard de leur projet initial de migration, notamment en matière de capital financier acquis. Ils sont de fait dans la position délicate de ceux qui sont partis pour réussir, mais qui, ne l'ayant réalisé que partiellement, s'accrochent à une migration prolongée pour y parvenir, sous peine de perdre la face lors du retour :

Homme : « Cela fait dix ans que je vis là, mais si Dieu veut j'ai l'intention de, si Dieu m'aide à gagner un peu plus, je compte retourner chez moi auprès des miens » (35'42, conversation entre Sani et un groupe d'hommes migrants au Burkina Faso ayant assisté au concert de la Zabaya).

Père de Sani : « Je te parle sincèrement, nous voulons tous rentrer mais c'est la honte que nous voulons éviter au village » (47'19, en parlant à Sani à Abidjan).

46 C'est à ce niveau que le cri de la cantatrice permet de dépasser ces tensions, car, par son art, elle est, selon les mots d'un spectateur, capable d'« ôter la peur de prendre la route » (37'33). Sa prise de parole, qui est censée représenter le point de vue de la société d'origine, rassure les migrants et leur permet de concevoir le retour sans que cela n'entache leur dignité. Par l'entremise de son chant, elle les dépossède en quelque sorte de cette décision. En cela le chant de la Zabaya n'est pas craint car on se retranche volontiers derrière lui pour légitimer des actions/réactions subjectives. Aussi de nombreux migrants sont venus volontairement aux concerts de la Zabaya, allant même au-delà des prestations organisées par Sani, jusqu'à la solliciter spontanément :

Le mari : « Mais dimanche, quand tu seras reposée et quand j'aurai invité tous mes amis, je veux que tu chantes pour moi » (17'34, en s'adressant à la Zabaya qui est logée chez lui et sa famille à Niamey).

Un attroupement d'hommes se forme : « Nous voulons qu'elle chante un peu » (25'55, rencontre entre migrants et la Zabaya dans la rue, après sa présentation radiophonique).

Père de Sani : « J'ai payé cent francs pour qu'on nous l'emmène à vélo chanter pour mon mariage avec ta mère à Galmi » (47'19).

47 La possibilité de répondre à un appel qui fait autorité leur enlève la charge de devoir assumer seuls la lourde responsabilité d'une décision. En répondant à l'appel de la cantatrice ils réaffirment malgré les années de migration, leur appartenance à la société d'origine.

Chanter le voyage

48 Les expériences et rencontres du voyage permettent à la cantatrice de perfectionner ses chants de manière dialogique (Bakhtine dans Todorov 1981) en y incorporant successivement les « voix » et propos de ceux qu'elle croise.

- 49 – Lors de sa première intervention publique (à la radio, 18'58), la cantatrice ne reprend d'abord que les sentiments d'abandon et de manque éprouvés par les non-migrants.
- 50 – Lors de sa deuxième intervention (avec son chœur sur scène, 28'27) elle se sert des arguments présentés par ses interlocuteurs radiophoniques. Elle fait allusion à la pauvreté extrême, aux revendications de la famille, à la peur de ne pas satisfaire leurs attentes ainsi qu'à l'attraction de l'aventure. Tout en interprétant le voyage comme un élément formateur (« celui qui n'a jamais vu la mer ne sait pas que le Blanc est un tyran »), elle ordonne aux migrants de rentrer (« je vous défends d'y rester », « où est l'Iskitim, l'arbre de la route d'Abidjan ? [...] Si vous partez ramenez-moi son écorce ») et fait appel à leurs émotions pour les pousser au retour. Notons qu'elle se sert du verbe « rester » avancé par un auditeur à la radio pour se référer « aux lâches » qui ne partent pas en migration (19'09), mais cette fois-ci elle inverse l'idée en défendant aux migrants de rester à l'étranger. Elle leur rappelle les liens d'amour et d'affectivité avec la famille et notamment avec les enfants qui ont besoin d'eux. Elle définit le retour comme un facteur indispensable à la réussite du projet de migration, en déclarant que « celui qui plante la malle » (« celui qui ne la défait jamais »), est voué à l'échec (est perdant). Elle inclut dans son chant l'idée de la peur de prendre la route mentionnée par un interlocuteur à la radio et invoque la foi pour encourager les hommes au projet de retour.
- 51 Dans les extraits de son troisième chant (34'47), la Zabaya se sert de l'image de l'étranger introduite auparavant par la femme les accueillant au Burkina Faso (34'24) ainsi que par un migrant après le concert (35'42). Elle exprime surtout un sentiment d'appartenance et de cohésion sociale, de conscience des origines, en mobilisant la nostalgie du migrant à l'égard du pays d'origine et de ceux qui sont restés. Dans le quatrième chant (52'35), au moment culminant et décisif du voyage, sur scène devant le père de Sani et ses pairs à Abidjan, elle présente une synthèse des expériences et échanges vécus durant son aventure. Elle saisit dès lors la complexité des motivations du départ et du non-retour des hommes et fait appel aux souvenirs des migrants. Elle prend position face à la honte qui a été mentionnée par le père de Sani (49'56) en leur demandant d'accepter le destin et la volonté de Dieu. Elle réaffirme le concept de la « lâcheté » de l'interlocuteur de la radio (20'51), mais le soumet à son projet d'initiation au retour en disant « chez un homme la fuite est une lâcheté ». Elle souligne son autorité en donnant des ordres moralisateurs et accusateurs aux migrants qui sont énoncés comme s'ils étaient non discutables (« je suis certaine que nous allons rentrer ensemble ») et en se présentant comme messagère d'un pouvoir supérieur (« je détiens la vérité », « il faut que je te ramène chez nous ») avec une mission précise : « Je viens te chercher pour te ramener chez nous. » En répétant ces ordres de manière insistante, la Zabaya invoque l'existence d'une communauté d'origine et promeut l'entre-soi lorsqu'elle invite le père de Sani à s'associer à elle dans le retour : « chez nous », « ensemble », « je m'en vais », « nous allons rentrer ensemble », « Magori [père de Sani], mets tes pas dans mes pas ».
- 52 Puis c'est au tour de la chanteuse du chœur qui a rejoint le groupe en route (22'17) de prendre la parole en solo. Elle aussi se présente comme messagère d'une vérité incontournable à laquelle la bonne raison des migrants ne peut que souscrire (« que celui qui a des yeux voit »). Elle souligne que les conditions dans le village d'origine ont changé et que la distance rend difficile une prise de décision appropriée. Tout en étant catégorique sur la nécessité du retour, la Zabaya donne aux migrants qui pensent rentrer, la liberté de reprendre la route, alternative qu'elle avait déjà énoncée préalablement (13'44, 28'27).

- 53 C'est sur le chant suivant de la Zabaya, répété à deux reprises, que le film se conclut :
- Zabaya : « À vous mes hommes qui êtes venus chercher fortune, l'exil n'est pas loin de l'Au-delà, Magori mets tes pas dans mes pas, Magori je suis déterminée : moi il faut que je te ramène chez nous, moi il faut que je te ramène chez nous [bis] » (52'35, lors du dernier concert).
- 54 La Zabaya reprend à cette occasion pour la première fois l'idée de « l'exil » qui a été mentionnée par deux de ses interlocuteurs, le présentateur à la radio (18'58) et un migrant dans la rue (24'33). Cependant, elle transforme ce concept en ne l'utilisant plus pour excuser le départ et le non-retour, mais pour en souligner les effets sociaux qu'elle assimile à la mort. Au lieu de « pousser » les hommes à une décision individuelle, elle les invite à faire partie du projet collectif en se servant des expressions « mets tes pas dans mes pas » et « je te ramène chez nous ». Elle souligne ici aussi la volonté du destin ou d'un tout-puissant qui guide ses propos et dont elle se porte missionnaire. C'est ainsi qu'elle suggère et engage une dynamique du changement des pratiques migratoires (partir/rester/rentrer-repartir- revenir) en mobilisant le même cadre performatif que celui investi dans les pratiques passées d'invitation au départ.

La performativité du « Cri de la Tourterelle »

- 55 La migration unidirectionnelle (sans retour) des hommes est représentée dans le film comme une pratique essentiellement hétéronome, marquée par la soumission aveugle à un sort prédéfini par les conditions économiques, politiques, sociales et culturelles. Le projet filmique met en scène la prise d'initiative et la récupération du pouvoir d'action face à une telle situation. Quelles en sont les caractéristiques et les conditions ?

Les pratiques migratoires promues par le projet de Sani

- 56 La narration filmique donne l'exemple d'un modèle de migration-mission qui semble bénéfique pour tous les acteurs concernés (au moins fédère-t-elle le groupe des personnes restant et leur permet-elle de récupérer une capacité d'action sociale collective) et qui, au niveau extra-filmique, atteint même ses objectifs : outre le succès du film, Magori nous a confié lors de l'entretien que son père était rentré 40 jours après le concert final de la Zabaya, et que d'autres migrants avaient suivi son exemple²¹.
- 57 En premier lieu individuel, le voyage devient ensuite collectif, initiative d'intervention sociale de plus grande ampleur aux enjeux partagés. Le projet est public dans le sens où sa mise en pratique concrète est débattue ouvertement et soumise à l'approbation générale des personnes concernées, au moins par l'intermédiaire de leurs représentants légaux et de quelques personnes qui témoignent de leur expérience (la grand-mère qui attend son fils depuis trente ans, le fils de Sani qui n'a presque pas encore connu son grand-père, des migrants sur la route, ...). C'est par le moyen de la consultation publique que le plan du projet est précisé, adapté aux recommandations, et approuvé, ce qui permet à la fois d'en anticiper quelques risques et de responsabiliser les personnes impliquées. Cette mission combinant action réfléchie et émotions a un caractère essentiellement dialogique. C'est ainsi qu'elle veille à ne pas reproduire de rupture comme celle ressentie suite à la migration des hommes. Elle veut déconstruire les frontières affectives et les tensions qui affaiblissent la proximité entre les migrants et leurs proches ; elle vise à transcender les frontières spatiales qui renferment le village ou restreignent la liberté de mouvement des

migrants (frontières nationales); elle renoue passé, présent et avenir en re-/co-/construisant un sentiment de cohésion à partir des souvenirs, pratiques et sentiments partagés (mémoire collective) et en soutenant et respectant le parcours individuel de chacun.

- 58 La dialogicité particulière qui caractérise l'élaboration des chants de la cantatrice lie son art musical-poétique aux soucis contemporains de ses concitoyens, et elle stimule le changement tout en promouvant le respect du destin. Tout en conservant les structures habituelles de ses chants et performances (l'alternance entre des parties solo et des interventions du chœur, entre strophes et refrain, la thématique du départ²², la prestation sur demande et non payée²³), la Zabaya les actualise d'une manière créatrice (par exemple en intégrant le solo d'une nouvelle chanteuse). Elle « retourne » le chant en lui gardant les caractéristiques indispensables à sa capacité de persuasion.
- 59 Notons également que si les pratiques migratoires sont le fait des hommes, le voyage met en scène le rôle décisif des protagonistes-femmes : sans la collaboration des chanteuses le projet ne peut pas aboutir, leurs chants donnent des ordres aux hommes (tout en se basant sur leurs propres arguments) et leur suggèrent diplomatiquement les comportements à adopter. C'est ainsi que la mise en scène déconstruit l'opposition insinuée dans l'introduction du film entre une sédentarité féminine et une mobilité masculine, entre des hommes acteurs et des femmes qui pâtissent de leurs décisions d'une manière impuissante. Par ailleurs, le modèle de migration promu est circulaire et réconcilie sédentarité et mobilité. Il permet la construction d'un chez-soi et d'un entre-soi tout en restant ouvert et permettant les échanges avec l'extérieur.

Les particularités du projet de Sani Magori

- 60 La prise d'initiative de Magori se base essentiellement sur une appropriation réfléchie des discours relatifs au phénomène perturbateur, à partir d'une pleine considération des insatisfactions qu'il provoque. Les choix au niveau diégétique démontrent une compréhension profonde des structures sociales qui permettent au réalisateur de s'adresser à la personne adéquate pour mettre en œuvre ses propos. Le rôle de cette cantatrice est essentiel pour la réussite du projet diégétique et filmique : grâce à son art, elle est un élément fédérateur, sécurisant, mais aussi critique et redouté. C'est en faisant un usage réfléchi de ces ressources sociales, culturelles et symboliques disponibles que Magori réalise son ambition.
- 61 Une autre particularité de l'action sociale développée réside dans le fait que le réalisateur se sert du tournage comme d'un instrument déclencheur, transcendant le niveau de la diégèse par la fusion avec la réalité extra-filmique. La présence de la caméra transforme les personnages automatiquement en acteurs filmiques qui sont ainsi intégrés dans l'histoire préconçue par le réalisateur et exposés au regard plein d'espoir et influent du public. Exposés à la captation de l'image, ni la Zabaya ni le père ne peuvent se refuser au défi de Sani. Il en est de même, lors des concerts, pour les hommes engagés par leur rôle de spectateurs à suivre le défi chanté de la Zabaya, dont la puissance est redoublée par le focus de la caméra. Ils doivent affronter non seulement le regard de la Zabaya elle-même, de Sani, du public (présent lors des manifestations ou encore celui qui attend le retour au village), mais aussi de tous les spectateurs du film. Autant de contraintes vis-à-vis desquelles il serait difficile de se dérober sans faire aveu de faiblesse ou sans « perdre la face » (Goffman 2008).

- 62 C'est aussi grâce à un renoncement partiel de l'omnipuissance narrative que le réalisateur peut être percutant notamment en ouvrant le récit aux initiatives narratives d'autres participants (celle de la Zabaya, celle du chef du village, de la femme qui envoie une lettre à son mari, de l'auditeur à la radio qui offre un soutien financier, de la chanteuse qui rejoint les voyageurs sur le chemin). Ce choix s'illustre bien dans le titre et la couverture du film sur DVD qui mettent en avant le personnage de la cantatrice. D'ailleurs celle-ci, lors du dernier concert, opte pour la même stratégie en invitant une de ses chanteuses du chœur à prendre la parole en solo. Ce choix favorise également l'impact et la bonne audience du chant ainsi que du film, puisqu'il permet de s'agréger une certaine popularité auprès des personnes concernées par la réalité sociale exposée (locaux, migrants, mélomanes, cinéphiles, scientifiques...).
- 63 En général, la décision de représenter le projet dans un film, média assez répandu et transcendant les frontières spatiales ou générationnelles, contribue également à la réussite de l'intervention sociale. Le choix de donner un titre bilingue au film et de le présenter en haoussa²⁴, tout en incluant des sous-titres en français, démontre la volonté d'ouverture du film à un public plus large, et souligne son intention dialogique, au bénéfice d'un plus grand impact.
- 64 Au-delà de la persuasion qu'exerce l'œil de la caméra, la projection (locale, nationale et internationale) du film propage une pression sur les migrants ciblés²⁵ ou ceux qui appartiennent à d'autres réseaux. Par exemple une spectatrice d'origine sénégalaise, lors de la projection du film au Musée du Quai Branly à Paris le 21 novembre 2012, témoignait d'une certaine émotion lors du débat avec la salle :
- « C'est une femme africaine qui chante ça pour les fils et les filles d'Afrique. Moi en tant que telle, au jour d'aujourd'hui, j'ai envie de retourner au pays, même si je suis française et [...] je suis bien intégrée, j'ai envie de retourner au pays, et vraiment la chanson, la thématique, tout donne envie de partir. [...] Je vous remercie, c'est un cri qui me va droit au cœur. »
- 65 C'est ainsi que le film nourrit une prise de conscience des maux susceptibles d'être causés par une migration définitive et la rupture du contact induite, tout en soulignant la possibilité de récupération de la capacité d'action collective.

Conclusion et fils tendus

- 66 Par la présente contribution, nous avons pu mettre en relief les particularités de la mise en récit et en scène du positionnement singulier face à la migration que présente *Koukan Kourcia*. Nous avons vu de quelle manière le projet filmique se sert de ressources discursives, sociales et culturelles disponibles, les combine et se les approprie d'une manière innovatrice, en promouvant une transformation des pratiques migratoires et dynamiques sociales. Nous avons souligné comment la confusion caractéristique entre diégèse et réalité sociale renforce la performativité de l'œuvre tant au niveau de la production filmique qu'au niveau de la présentation musicale de la cantatrice. Chant et cinéma se présentent comme deux supports créatifs invitant l'acteur-spectateur à changer un destin auparavant considéré comme prédéfini et devenu difficile.
- 67 Nous considérons que les caractéristiques du film mentionnées, échange équilibré entre conservation d'un ordre social et changement, art et réalité, valident les positions critiques face aux discours binaires opposant « tradition » et « changement » (Leclercq 2002 : 529), oubliant que la culture est fondamentalement mouvante et caractérisée par

une redéfinition permanente des pratiques²⁶. D'une manière plus générale, le film remet en question le bien-être apporté par le modèle de vie urbain (ici Abidjan, pôle d'affaires et de commerce central dans la sous-région) qui certes est porteur d'opportunités de revenus, mais engendre chez les personnes concernées par la migration des carences sur d'autres plans, affectifs ou sociaux. Justement, jusqu'à une période récente, les théories d'inspiration néoclassique de la migration tendaient majoritairement à expliquer les mouvements migratoires uniquement par ces motifs économiques (Gormsen & Timm 1993). Si l'importance des facteurs socioculturels a été mise en avant en accentuant sur le rôle du collectif²⁷, le rôle central des arts dans le film de Sani Magori reste un axe encore sous-exploité en sciences sociales et qui invite à poursuivre la réflexion.

- 68 En mettant en avant « l'entre-soi », le film — tout en représentant un médium exogène — s'oppose au stéréotype assimilant « progrès occidental » et individualisme. Il démontre que le rattachement à une « communauté imaginée » (Anderson 1983)²⁸, entité discursive plus ou moins institutionnalisée, peut donner du pouvoir et du sens aux actions tant individuelles que collectives.
- 69 Il est intéressant de voir que la dimension collective et la dimension affective dues au manque de contact apparaissent dans d'autres films sur la migration intra-africaine, notamment dans *Les larmes de l'émigration* (Diago 2010) et *Espoir voyage* (Zongo 2011). Tous ces films se basent sur une initiative motivée par des expériences personnelles qui engagent ensuite une collectivité plus large d'acteurs concernés.
- 70 Le film donne également l'exemple d'un échange intergénérationnel et une mouvance des relations hommes-femmes : nous assistons aux prémisses de transmission de la Zabaya à la jeune génération, et à la volonté de réinterprétation de ses textes dans un genre musical plus « urbain » récent (rap). Le film souligne ainsi la valeur du capital culturel transmis du passé en vue d'une transformation sociale. Cette approche dialogique se traduit également en une réactualisation des pratiques du « droit d'aînesse » (Bardem 1993), puisque nous observons l'entreprise d'un fils qui cherche à influencer son père, thématique également présente dans *Les larmes de l'émigration* ou encore *Le voyage immobile* d'Alassane Diago (2010, 2012). Dans ces trois films la présence de la caméra, symbole de la réussite des jeunes réalisateurs-fils, leur permet de transcender les hiérarchies générationnelles en donnant à leurs aînés des rôles d'acteur, mais « acteur » dans un sens défini par la caméra. L'autorité parentale reste respectée, les réalisateurs cherchent à tirer des leçons de leurs expériences en leur donnant un rôle principal, mais dans une narration filmique propre aux jeunes.
- 71 Outre les aspects déjà mentionnés, la particularité de la scène où l'on assiste à une négociation du droit à la parole entre la rappeuse et son mari évoque une redéfinition des rapports sexuels. À la demande de la Zabaya, réitérée par le mari, la jeune chanteuse livre alors son chant aux tonalités féministes en critiquant la domination masculine : « Je suis ZM la bouche des femmes sans bouche, qui dit que les femmes sont muettes ? Écoute attentivement, je parle à toi qui minimises les femmes. [...] Je m'adresse à toi qui écrases les femmes, que des coups, que des coups » (26'38). Tout en se soumettant à la demande de son mari, l'épouse présuppose son accord tacite à l'égard de son chant, renforçant ainsi la portée de son énoncé. Sur certains aspects, le film *Koukan Kourcia* est un film ayant une approche du « genre », attribuant aux femmes un rôle-clé, celui de dénouer les tensions sociales (les leurs, l'exemple de la rappeuse ; ou celles des hommes migrants, l'exemple du chant de la Zabaya)²⁹.

- 72 Toutes ces observations démontrent une approche et un usage nouveaux du médium film : le film ne démontre pas seulement une réalité sociale, mais il y intervient aussi en présentant et promouvant d'une manière insistante et efficace un mode alternatif d'intervention. Il ne déconstruit pas seulement des discours existants, mais il présente aussi une manière de les instrumentaliser dans une mise en action dialogique pour servir ses propres fins. Au regard de notre *corpus* de films africains sur la migration intracontinentale, nous remarquons que le récit filmique au bénéfice d'un projet social est une optique fréquente chez les réalisateurs actuels³⁰ — hypothèse que nous souhaitons approfondir. Ces films sont éminemment politiques³¹, en témoigne la réaction des organisateurs d'un festival à Montréal qui ont mis à l'écart *Koukan Kourcia* en raison de sa non-adéquation avec la politique pro-migratoire du pays, risquant d'encourager les migrants accueillis à repartir³².

BIBLIOGRAPHIE

Filmographie

CHAREF, M., 2001, *La fille de Keltroum*, France, Gemaci.

DIAGO, A., 2010, *Les larmes de l'émigration*, film sur DVD, Sénégal/France, Les films de l'Atelier et Corto Pacific.

DIAGO, A., 2012, *Le voyage immobile*, film sur DVD, Sénégal/France, Les films de l'Atelier et Corto Pacific.

MAGORI, E.-S., 2008, *Pour le meilleur et pour l'oignon*, 52', France/Niger, Doc Net Films.

MAGORI, E.-S., 2008, *Notre pain capital*, 13', France/Sénégal, Ardèche Images.

MAGORI, E.-S., 2010, *Koukan Kourcia ou le Cri de la Tourterelle*, film sur DVD, Niger, Maggia Images-Smac.

ROUCH, J., 1967, *Jaguar*, France, Films de la pléiade.

SISSAKO, A., 2002, *Heremakono*, Mauritanie, Trigon film.

ZONGO, M.-K., 2011, *Espoir voyage*, film sur DVD, France/Burkina Faso, Cinédod films et Diam Production.

NOTES

1. La présente étude s'inscrit dans le projet de recherche interdisciplinaire de l'ANR 2011-2014, *MiPrimo : La migration prise aux mots. Récits, circulation des imaginaires et dynamiques sociales dans les migrations ouest-africaines*. Directrice du projet : Cécile Canut, Université Paris René Descartes-CEPED. Voir <<http://www.miprimo.hypotheses.org/>>.

2. Par exemple, plusieurs prix « meilleur documentaire » au Fespaco 2011, au Festival Africano (d'Asie et d'Amérique du Sud-Milan 2011), au Festival d'Angers 2011 ; prix spécial du jury au festival de Luxor 2011. Il est également distribué en DVD par la production Maggia Images et la Smac.
3. Comme nous allons le montrer dans l'analyse, les énoncés filmiques faisant allusion à la migration la considèrent comme étant un « exil ». Dans le cas particulier du père de Sani Magori, ceci s'explique par le fait qu'il a effectivement opté pour la migration afin de se distancier des querelles politiques liées à sa situation ancienne au village.
4. On l'appellera Zabaya dans cet article. Elle affirme avoir 75 ans.
5. On le nommera dans le texte par son prénom, Sani, quand nous ferons référence au protagoniste filmique qu'il représente.
6. Dans le sud-est du Niger, à 500 km à l'est de Niamey.
7. Dans ce générique de fin on peut entendre une chanteuse (non identifiée) répéter « Le monde s'arrête pour moi ». Notons le reste des paroles apparues dans le film en minute 43 : « Papa, pourquoi nous as-tu quittés ? Baba, reviens-nous je t'en prie. Maintenant tu nous as laissés, qui va s'occuper de nous ? Baba, qu'est devenu le bon temps où tu faisais la joie de notre famille, les beaux jours où revenant de la ville tu ramenaes des fruits ? Tu ne revenais jamais les mains vides, et pour cela nous te guettions à la porte. Baba, que sont devenues les paroles avec lesquelles tu calmais nos peines ? »
8. Parmi ceux mentionnés par Ute FENDLER (2008), citons par exemple *La fille de Keltroum* de Mehdi Charef (2001), ou *Heremakono* d'Abderrahmane Sissako (2002).
9. Le film a pourtant été accepté et primé par le comité du film ethnographique au Festival international Jean Rouch.
10. Notons le film *Jaguar* de J. ROUCH (1967).
11. Le recours au maraboutage auquel fait allusion Magori dans l'entretien de novembre 2012 à Paris ne fait que souligner les ressentiments d'impuissance que les pratiques migratoires engendrent : « Ma grand-mère aussi a fait ses tentatives personnelles, je ne vous cache pas, elle a vu des marabouts, des charlatans pour que mon père revienne, mais en vain, en vain vraiment. »
12. À un moment où ce type d'art est en mal de transmission, voir par exemple BORNAND (2005).
13. Selon Magori (entretien nov. 2012), toutes les scènes ont été tournées en temps réel, sauf l'accueil de Sani dans le village de la Zabaya, scène jouée selon une préparation et concertation préalable avec les acteurs.
14. Dans sa « microsociologie », Erving Goffman mobilise des images dramaturgiques pour parler de la relation entre l'individu et la société. La « face », pour lui, est le masque respectif porté par l'individu lors de ses présentations en public dans un rôle précis. « Perdre la face » dans ce sens-là équivaldrait à ne pas répondre aux attentes de l'audience par rapport au personnage incarné.
15. Notre traduction : « Être constitué par le langage équivaut à être produit à l'intérieur d'un réseau donné de pouvoir/discours qui est ouvert à la resignification, le redéploiement, la citation subversive depuis l'intérieur, et l'interruption ainsi que des convergences par inadvertance avec d'autres réseaux de ce type. »

16. La même idée est énoncée par Jean-François LYOTARD (1983 : 148) : « L'obligation comporte la liberté de l'obligé », bien que son utilisation du terme « performativité » diffère de celle de J. Butler.

17. Selon le « principe dialogique » de Mikhaïl Bakhtine, l'individu ne peut s'exprimer qu'en s'inscrivant dans un « chœur » de « voix » déjà présentes. La Zabaya se sert de ce principe dialogique pour perfectionner ses chants en s'inspirant des propos de ses interlocuteurs. Elle s'approprie leurs « voix » en les utilisant pour faire aboutir sa mission.

18. En outre, dans l'entretien de novembre 2012 à Paris, Magori évoque avoir été gêné par le vol de la bande sonore de son film. Il a également sous-entendu que le retour des migrants avait déclenché des conflits sociaux auxquels personne ne s'attendait.

19. Djamila est en fait la nièce de la cantatrice (selon une information donnée en entretien avec le réalisateur), mais par assimilation, de même que les cousins sont des frères, elle est considérée comme sa petite-fille.

20. L'analyse porte sur les sous-titres en français.

21. Magori souligne lors de l'entretien la signification symbolique du délai des 40 jours : « Dans notre tradition quand tu dis 40 jours, ça veut dire que Dieu a répondu à tes prières, 40 jours ça veut dire quelque chose, quand tu fais une invocation on te dit que dans 40 jours ça va se réaliser et 40 jours pile mon père est revenu, donc je pense que cette femme elle a un don, elle a une force. » Par ailleurs, selon le réalisateur, les crises au Mali et en Côte-d'Ivoire ont contribué à augmenter le nombre des retours.

22. Selon les indications du réalisateur lors de l'entretien, le répertoire de la cantatrice se concentre essentiellement sur trois thématiques : le voyage, le mariage et la réconciliation.

23. Selon Magori la cantatrice ne demande pas de rémunération mais accepte des dons lors du concert, ce que l'on observe dans le film : les notables se lèvent et distribuent des billets de façon ostentatoire.

24. Il s'agit d'une des langues les plus parlées en Afrique.

25. Surtout le père de Sani doit se sentir sous pression puisqu'il représente un personnage politique connu au niveau local, selon indication de son fils lors de l'entretien.

26. Dans une prise de position explicite du réalisateur-acteur au niveau de la diégèse, il pointe par exemple du doigt la nécessité de « traduction » (DERRIDA 1972) du modèle du progrès « occidental » incarné par le téléphone mobile mais qui ne réussit pas à satisfaire les besoins de contact physique et de cohésion familiale (45'47).

27. Tels que la famille, le ménage (qui investit sur l'envoi d'un de ses enfants à l'étranger dans le but de se prémunir contre une insécurité de revenus) ou encore l'entourage (le réseau diasporique par exemple, comme l'a bien montré Hamidou DIA (2010).

28. Benedict Anderson utilise ce terme constructiviste pour définir son concept de la « nation ». Il met l'accent sur le rôle de l'imaginaire collectif lors de la construction d'un sentiment d'appartenance à une communauté politique.

29. Cette approche « genre » n'a pas été l'objet du présent article et fait partie des axes d'analyse que nous pourrions développer ultérieurement dans d'autres contributions, sur ce film et d'autres *corpus* du même registre.

30. Il est intéressant de constater que dans son prochain film Sani Magori continue à s'engager en faisant intervenir la Zabaya avec un chant pour réconcilier les villageois en conflit.

31. Même si, lors de l'entretien, Sani prétend suivre le conseil de son père de ne pas faire de la politique.

32. Propos tenu par Sani lors de la projection de son film au Musée du Quai Branly à Paris.

RÉSUMÉS

Le film *Koukan Kourcia ou le Cri de la Tourterelle* (Magori 2010) est le résultat d'une initiative personnelle et sociale visant à influencer les pratiques migratoires des hommes nés au Niger. Avec l'aide d'une célèbre cantatrice, Elhadji Sani Magori, à la fois réalisateur et acteur principal du film, invite les hommes migrants à un retour vers leur lieu d'origine, pour remédier aux effets défavorables d'ordres économique, social, mais aussi émotionnel qu'entraîne leur absence. Cette contribution présente une analyse sémiologique et discursive de la mise en récit et de la mise en scène particulière de ce projet social, afin d'en évaluer les conditions de performativité exploitées par les acteurs impliqués.

"Listening to Koukan Kourcia: Performative Cinema on Migration in Niger"

The film *Koukan Kourcia ou le Cri de la Tourterelle* (Magori 2010) is the result of a project of social intervention with the aim of influencing the migration practices of men born in Niger that provokes emotional, social and economic problems. With the help of a popular singer, the main actor and director of the film, Elhadji Sani Magori, tries to make the migrants return to their place of origin. This article presents the semiologic and discursive analysis of the particular staging of the social intervention on the diegesis and its transformation into an audio visual narration, with the aim of researching the conditions of performativity of the interventionist social project as developed by the implied actors.

INDEX

Keywords : Niger, Song, Cinema, Discourse, Migration, Performativity

Mots-clés : Niger, chant, cinéma, discours, migration, performativité

AUTEURS

MARINA LAFAY

Centre Population & Développement (Ceped).

CAROLA MICK

Université de Paris René Descartes, Paris.