

**DE LA PLANCHE AU PETIT ÉCRAN : LE CINÉMA AU CŒUR DES  
PRATIQUES INTERMÉDIALES DANS LA SÉRIE « AFFAIRES  
PUBLIQUES », Pingdewindé Issiaka TIENDREBEOGO (Maître-assistant en  
études théâtrales, Université Joseph KI-ZERBO - BURKINA FASO)  
pingdewinde@yahoo.fr**

**Résumé**

Cette présente réflexion pose la problématique fondamentale de la dette qu'emprunte le cinéma au théâtre. Elle a donc pour objectif de relever les éléments théâtraux à l'aune du cinéma, et par là-même, montrer, l'interpénétration entre ces deux arts. Cet article est parti du constat selon lequel le cinéma est un dialogue des arts où le théâtre occupe une place prépondérante à travers le jeu d'acteur, la mise en scène, les éléments du décor et les accessoires. La série burkinabè, « Affaires publiques » servira de corpus pour cette étude.

**Mots clés :** théâtralité, symbiose, cinéma, intermédialité, interartialité.

**Abstract**

**FROM THE BOARD TO THE SMALL SCREEN: CINEMA AT THE  
HEART OF INTERMEDIAL PRACTICES IN THE SERIES « AFFAIRES  
PUBLIQUES ».**

This present reflection poses the fundamental problem of the debt that cinema borrows from theater. Its objective is therefore to highlight the theatrical elements in the light of cinema, and thereby show the interpenetration between these two arts. This article started from the observation that cinema is a dialogue of the arts where theater occupies a preponderant place through the acting, the staging, the elements of the decor and the accessories. The burkinabè series « Affaires publiques » will serve as a corpus for this study.

**Keywords:** theatricality, symbiosis, cinema, intermediality, interartiality

**Introduction**

Depuis son accession à l'indépendance en 1960, le Burkina Faso a opté de faire du secteur du cinéma et de l'audiovisuel un levier de développement. C'est ainsi qu'au fil des années, le cinéma burkinabè a engrangé des acquis et des avancées non négligeables dans tous les secteurs de l'activité cinématographique et audiovisuelle. Cet engagement politique combiné à la volonté des professionnels du cinéma et de l'audiovisuel ainsi que de leurs partenaires ont permis à notre pays d'être un carrefour incontournable du cinéma en Afrique. Comme preuve à ce que nous avançons, le Burkina Faso organise le plus grand festival de cinéma en Afrique, le Festival Panafricain du Cinéma et de la Télévision de Ouagadougou (FESPACO). Jusqu'à ce jour deux burkinabè détiennent la prestigieuse distinction de l'Étalon d'or de Yennenga. Il s'agit de : *Tilai* d'Idrissa Ouédraogo en 1991 et *Buud Yam* de Gaston Kaboré en 1997. L'objectif donc de cette réflexion est de relever les éléments théâtraux à l'aune du cinéma, et par là-même, montrer, l'interpénétration entre ces deux arts. Quant à la problématique, elle s'articule autour des interrogations suivantes : quelle est la part du théâtre dans le cinéma ? Autrement dit, quels sont les

éléments théâtraux qu'on peut relever dans une esthétique filmique ? Nous analyserons ces éléments en nous appuyant sur la série « Affaires publiques » appliquée à l'intermédialité, qui est le croisement entre les différents arts. Le plan suivant nous permettra d'atteindre les résultats escomptés : clarification des concepts (1), typologie des médias (2), les conditions de naissance du théâtre (3), les conditions d'émergence du cinéma (4), la part du théâtre dans le cinéma (5), la symbiose artistique au prisme de l'intermédialité (6).

## 1. Clarification des concepts : interdiscursivité, intermédialité et interartialité

L'intertextualité fonctionne comme la principale caractéristique de l'hétérogénéité énonciative. Toutefois, des relations identiques au même phénomène se lisent également dans l'interdiscursivité, l'intermédialité et l'interartialité. La prise en considération de ces opérations restreintes procède de la nécessité d'insuffler une visée pragmatique à la théorie du texte. En ce qui concerne d'abord la question de l'interdiscursivité, il s'avère qu'elle est dérivée de la notion très polysémique de « discours ». De la dichotomie faite par G. Genette (1972) entre *histoire*, *narration* et *récit*, nous pouvons en conclure que le récit, selon son entendement, est l'équivalent du discours. Récit ou discours résulte de la somme des deux premières notions. É. Benveniste (1966), pour sa part, a retenu que le discours est l'ensemble composé du *texte* et du *contexte*. Quant à D. Maingueneau et F. Cossuta (1995), dans leur définition des types de discours, ils mettent en avant le critère du domaine d'activité sociale et identifient prioritairement les discours de types politique, religieux, scientifique, littéraire et juridique. La présence de ces fragments textuels appelés interdiscours dans un hypertexte quelconque est à interpréter sur le régime de l'interdiscursivité. Cependant, faut-il rappeler la perméabilité de la frontière entre intertexte et interdiscours : Quoi qu'il en soit, l'intertextualité et l'interdiscursivité se distingueraient et se compléteraient ainsi : la première est une relation de coprésence entre occurrences, entre tel texte et tel autre texte, la seconde, entre types dont relèvent des occurrences. L. Hébert (2014, p. 134).

Dans la même perspective d'axer l'analyse intertextuelle sur la typologie de l'objet sujet à intertexte, il faut distinguer l'intermédialité de l'intertextualité et de l'interdiscursivité. L'appréhension de la relation intermédiaire dépend de la délimitation de la notion de « média ». *À priori*, ce terme désigne un support technique, un outil technologique utilisé dans la diffusion le plus souvent en masse de contenus communicationnels. Mais le média n'est pas seulement qu'un simple support. Il impacte aussi le contenu formel et esthétique du contenu de l'hypertexte et produit l'intermédia, le médium, l'intermédialité. Dans le *Dictionnaire de sémiotique générale*, L. Hébert citant É. Méchoulan (2014 : 130-131) livre à ses lecteurs une clarification de la particularité des trois objets sémiotiques de la théorie du texte :

Après l'intertextualité qui visait à sortir le texte de son autonomie supposée et lire en lui la mise en œuvre d'autres textes préexistants, le restituant à une chaîne d'énoncés ; après l'interdiscursivité qui saisissait que l'unité est constituée des multiples discours que ramasse et traverse le texte ; voici l'**intermédialité** qui étudie comment textes et discours ne sont pas seulement des ordres de langage, mais aussi des supports, des modes de transmission, des apprentissages de codes, des leçons de choses.

Il précise que le concept d'intermédialité s'actualise à un triple niveau d'analyse depuis les rapports entre différents médias jusqu'au cadre général où ces médias se formalisent et signifient en passant par l'espace d'émergence et d'institutionnalisation d'un type particulier de médium. À côté des relations intertextuelles traditionnelles (l'intertextualité et l'interdiscursivité), l'intermédialité tente de comprendre « ce qui fondait ces concepts, c'est-à-dire, le sens privilégié alloué aux enchaînements, aux mouvements de dépropriation et d'appropriation, aux continuités tacites ou affirmées, aux résistances obstinées et aux recyclages diserts. » (É. Méchoulan cité par L. Hébert, 2014 : 131).

La critique établit une relation entre intermédialité et interartialité. De l'avis d'É. Méchoulan (2003, p.22), en effet, « l'intermédialité peut désigner, d'abord, les relations entre divers médias (voire entre diverses pratiques artistiques). » Un tel rapprochement laisse percevoir une relation de connivence entre « média » et « art ». À sa suite, W. Moser (2007, p. 69-70) définit l'interartialité comme « l'ensemble des interactions possibles entre les arts que la tradition occidentale a distinguées et différenciées et dont les principaux sont la peinture, la musique, la danse, la sculpture, la littérature et l'architecture. » W. Moser (2003, p. 45) soutient également l'idée de l'interdépendance entre l'interartialité et l'intermédialité lorsqu'il affirme qu'on ne peut rentrer dans l'intermédialité que « par la porte de l'interartialité. » C'est dire que l'interartialité traduit une relation complexe entre plusieurs types de pratiques artistiques. L'interartialité s'exprime donc en termes d'allusions directes, d'indications, de signes divers qu'un art emprunte à un autre dans un but précis. L'interartialité, faut-il le souligner, est relative à la présence d'un art dans un autre, la convocation d'une pratique artistique par une autre, sans doute à des fins de communication, de signification. (T. J. Ouoro & J. Barro 2019, p.76).

Partant de la définition du théâtre comme étant à la fois un art de la représentation d'un drame ou d'une comédie ou un genre littéraire singulier, nous pouvons dire que le théâtre est un art complexe et composite qui est à la croisée des pratiques intermédiaires et nécessite plus que jamais qu'on lui consacre une étude afin de faire sortir les liens médiatiques qu'il a avec le cinéma. D'aucuns vont jusqu'à qualifier le théâtre d'« art bâtard » car étant en relations avec tous les autres arts tels que la musique, la danse, le cirque, les marionnettes et bien sûr le cinéma. Le choix de cette méthodologie n'est pas fortuit car elle va nous permettre d'éplucher les éléments de dette que contracte le cinéma vis-à-vis du théâtre à travers la série burkinabè « Affaires publiques ».

Cette étude peut donc s'apparenter à une réflexion comparatiste entre les éléments visuels cinématographiques et les éléments qui fondent la théâtralité des œuvres filmiques. Nous allons nous appesantir sur les éléments de mise en scène au cinéma comme le décor, les accessoires et surtout le jeu des acteurs. Pour P. Pavis (2016, p.53), on peut comprendre « par intermédialité, qu'il y a des relations médiatiques variables entre les médias et que leur fonction provient entre autres de révolution historique de ces relations », et on présuppose le « fait qu'un médium recèle en soi des structures et des possibilités d'un ou plusieurs autres médias ».

Appliquée au cinéma, comme c'est le cas dans la présente étude, la recherche de l'intermédialité d'une mise en scène théâtrale au cinéma va consister à l'analyser en repérant l'impact dans ces composantes, de différents médias spécifiques. On pourrait par exemple s'intéresser aux structures narratives filmiques, au scénario en

procédant par de courtes séquences brusquement interrompues, au décor ou à l'influence des éclairages cinématographiques sur la pratique scénique. Cela va nous amener à nous apercevoir de la manière dont les médias, qui sont extérieurs à l'œuvre filmique s'intègrent à des matériaux de la représentation en utilisant des propriétés historiquement attestées de ces médias d'origine et prennent alors, dans ce nouveau contexte, une tout autre dimension, un tout autre sens. C'est pourquoi, nous avons décidé d'appliquer cette théorie de l'intermédialité à la série « Affaires publiques ».

## **2. Typologies des médias**

Il existe plusieurs typologies des médias. Nous allons retenir la typologie de F. Balle (2013). En se basant sur les critères de l'étendue de l'audience des médias et les modalités de communication, cette typologie présente trois familles des médias : les médias autonomes, les médias de diffusion et les médias de communication.

Les médias autonomes comprennent l'ensemble de supports sur lesquels sont inscrits les messages et qui ne requièrent de raccordement en aucun réseau particulier. On y trouve des supports comme les livres, les journaux, les disques, etc. Les médias de diffusion sont les produits d'un relais terrestre et des émetteurs permettant la transmission par la voie des ondes hertziennes, des programmes des radios dans une zone de couverture limitée par la puissance des équipements (émetteurs et récepteurs) utilisateurs. C'est le cas de la radiodiffusion et de la télévision.

Les médias de communication sont une catégorie comprenant tous les moyens de communication se faisant à distance et à double sens. C'est-à-dire l'existence d'une relation de dialogue et d'interaction. Il s'agit du téléphone, de la vidéographie dans sa version de télétexte ou interactive.

Si l'on attribue aux médias le quatrième pouvoir, c'est parce qu'ils représentent justement ce moyen d'influencer les opinions des gens. C'est ainsi qu'on a toujours associé médias et pouvoir. Le rôle que jouent les médias paraît plus influent que jamais.

Tout au long du vingtième siècle, l'histoire de la sociologie des médias a été liée étroitement à la diffusion des différents médias de masse. Le rapport entre le public et les médias y est pensé en termes de dépendances et de manipulation. Mais qu'en est-il des conditions d'émergence du théâtre ?

## **3. Les conditions de naissance du théâtre**

Le théâtre existe depuis le Vème siècle avant Jésus Christ. Son histoire est aussi vieille que l'histoire du monde. Les représentations dramatiques naissent avec le culte du dieu Dionysos. La tragédie grecque qui tire son origine du dithyrambe, hymne à Dionysos, c'est un spectacle en plein air. Le chœur y joue une place prépondérante. Il chante, danse et commente l'action. Le théâtre grec prend place autour de l'autel dédié à Dionysos sur une scène circulaire. Le théâtre était donc une cérémonie religieuse où tous les hommes libres se devaient de participer aux représentations annuelles qui étaient gratuites.

Ce que l'on pourrait qualifier donc d'art de l'éphémère est bien entendu le théâtre qui ne s'accomplit réellement que dans une représentation. Cette représentation a deux pôles : les comédiens et le public. Le théâtre reposerait donc

sur le jeu d'acteur sans lequel il ne saurait exister. Quant au texte, il n'est qu'une partition. Sa lecture demande une réflexion assez poussée, qui devient, pour le lecteur, une tentative de mise en scène sans que ce dernier ne s'en rende obligatoirement compte. A. Ubersfeld parle de « texte troué », plus troué en tout cas que les autres textes, puisqu'il présuppose un ensemble de signes non verbaux avec lesquels ses signes verbaux entreront en relation dans la représentation.

À l'origine, la représentation est connexe au rite, comme la récitation l'est au chant, et nous n'avons qu'un seul genre de spectacle. Les formes de spectacles les plus diverses se sont élaborées au cours des millénaires, jusqu'à ce qu'elles utilisent des instruments pour reproduire et interpréter la réalité, comme le cinéma et la télévision aujourd'hui.

Le spectacle est né du rite et s'est détaché petit à petit de ce dernier tout en conservant longtemps un caractère sacré. Le spectacle profane apparaît avec l'affaiblissement idéologique et profane des institutions religieuses. Il n'apparaît dans la Grèce que dans la période qui va d'Aristophane et de l'ancienne comédie attique (qui concerne Athènes et sa région, la Grèce ancienne) à Ménandre et à la nouvelle comédie attique. Le premier exemple historique de spectacle profane eut pour cadre Athènes dont les œuvres d'Euripide et d'Aristophane furent représentées. Le spectacle profane est généralement caractérisé par la conscience, chez les acteurs et le public, de ce que l'action dramatique est une fiction scénique, l'invention d'une intrigue qui n'implique pas une identification entre l'acteur et le personnage. Le public se rend compte que la représentation est une mimesis et non la répétition d'un événement sacré. (V. Pandolfi, 1968, p. 11).

À l'image de tous les pays africains francophones, le théâtre au Burkina Faso a émergé pendant la période coloniale. Les missionnaires catholiques sont à l'origine de l'introduction du théâtre en Haute Volta. Ces derniers, pour des missions d'évangélisation ont utilisé le théâtre comme outil de communication auprès des populations laborieuses. L'inter-séminaire de Ouagadougou va être la locomotive dans la promotion du théâtre religieux en Haute-Volta. Il en est de même de la congrégation des Pères blancs à Ouagadougou, qui va assurer son rôle de pionnière dans le déploiement du théâtre religieux en réalisant une des toutes premières traductions de ce théâtre en langue locale. En Haute-Volta, il a fallu attendre la reconstitution du territoire en 1947 et surtout les années 1950 pour commencer à voir s'exprimer le théâtre dans le cadre des activités des centres culturels. C'est à partir de 1955 que ce théâtre connaîtra son plein essor avec l'institution du concours théâtral des centres culturels de l'Afrique Occidentale Française. Sur les trois éditions tenues en 1955, 1956 et 1957, le pays, représenté par la troupe du centre culturel de Banfora, sous l'égide de Lompolo Koné, remportera l'édition de 1957 avec la pièce *Le paysan noir*, après avoir été finaliste malheureux à l'édition de 1955. Quelles sont donc les conditions d'émergence du cinéma ?

#### **4. Les conditions d'émergence du cinéma**

Le cinéma est apparu au début du XIX<sup>ème</sup> siècle. On considère généralement qu'il est né lors de la première projection publique donnée par les frères Lumière au Salon indien du Café de Paris le 28 décembre 1895. À la différence d'autres appareils de projection, le cinématographe Lumière permet à la fois de filmer et de projeter des images animées.

Cependant, le cinéma a fait son apparition en Afrique à la fin du dix-neuvième siècle (XIX<sup>e</sup> siècle). La projection du célèbre film « *L'arroseur arrosé* » a eu lieu en Afrique occidentale française à Dakar en 1901. Quant au Burkina Faso l'avènement du cinéma remonte à 1922 par l'entremise des marchands d'images syro-libanais et des missionnaires catholiques avec pour ambition de convaincre les Africains à l'œuvre civilisatrice de la colonisation. Les premières projections cinématographiques ont été réalisées à l'école cléricale de Pabré près de Ouagadougou par les pères missionnaires. L'année 1960 est gravée en lettres d'or dans tous les registres et les mémoires de la plupart des pays francophones de l'Afrique occidentale. Ces pays sortaient enfin du joug colonial en proclamant leur indépendance. Dès son accession à l'indépendance le 5 août 1960, le Burkina Faso a inscrit le secteur du cinéma et de l'audiovisuel parmi ses axes prioritaires de développement.

De l'avis de J. Martine (2005), le cinéma est une activité qui se situe à la croisée de l'art et de la technique. Art total, il utilise tous les autres tout en ayant une écriture et un mode de création propre. D'où la nécessité pour les acteurs du domaine d'avoir une formation adéquate pour pouvoir bien le pratiquer.

## 5. La part du théâtre dans le cinéma

Nous avons décidé dans cette partie du travail de nous intéresser au transfert des éléments théâtraux dans le cinéma. La plupart des comédiens de cinéma proviennent du théâtre. Cette situation est générale dans de nombreux films et séries tournés au Burkina Faso. La plupart des acteurs qui jouent dans les films au Burkina Faso ont d'abord commencé leur apprentissage du jeu d'acteur au théâtre. Les comédiens de la série « Affaires publiques » ne dérogent pas à cette règle. Comme le dit si bien J. T. Ouoro (2016, p. 335) :

La porosité de plus en plus remarquable des frontières entre les arts commande une approche qui puisse prendre en compte la nature hétérogène de l'objet d'étude. Pour être plausible, une telle approche ne devra pas se réduire à l'intertextualité, ni même à l'interartialité, parce qu'il ne s'agit pas de concevoir les relations entre les arts seulement sous l'angle de leur textualité ou de leur articulation structurelle. Il s'agit au contraire de les examiner sous le prisme de l'intermédialité qui envisage ces relations comme une construction interactive, et dont l'horizon est d'explicitier, au-delà de la poétique qui en résulte, la visée sémiotique de cette hétérogénéité médiatique.

Nous allons faire ressortir dans un tableau les différences qui existent entre le théâtre et le cinéma. Ce travail va se focaliser sur le jeu d'acteur, la mise en scène et les répliques.

### Tableau différentiel entre les éléments du théâtre et du cinéma

	Différences entre le jeu d'acteur au théâtre et au cinéma
<b>THÉÂTRE</b>	Au théâtre, le jeu d'acteurs est plus recherché. Au théâtre, le comédien doit projeter sa voix et accentuer ses gestes afin d'être entendu et visible par tous.
<b>CINÉMA</b>	Au cinéma, le jeu d'acteur est moins réaliste qu'au théâtre.

	Au cinéma, la caméra est proche des acteurs pour mieux les voir et les entendre. Le jeu est simple, léger et plus réaliste.
	<b>Différences entre la mise en scène au théâtre et au cinéma</b>
<b>THÉÂTRE</b>	La mise en scène impacte énormément le jeu de l'acteur. Au théâtre, la scène est constamment ouverte au public. Mises à part les entrées et les sorties des comédiens, tout est visible par le public. Le comédien doit être présent à 100% dans l'espace et dans l'instant exclusivement.
<b>CINÉMA</b>	Au cinéma, on y trouve des plans fixes, larges, serrés mais également de multitudes de prises. Le jeu de l'acteur s'adapte au champ de la caméra. En effet, si la caméra se focalise uniquement sur le visage, le reste du corps ne sera pas nécessairement en train de jouer.
	<b>Différences entre les répliques au théâtre et au cinéma</b>
<b>THÉÂTRE</b>	Au théâtre, les répliques peuvent se faire sous forme de vers, d'inspiration poétique et ne correspondent pas au style cinématographique qui est plus « normal ». Au théâtre, il y a une préparation énorme pour l'appropriation du texte. Le comédien sur scène laissera exprimer son personnage.
<b>CINÉMA</b>	L'acteur face à la caméra doit prendre en compte des fameux « raccords » essentiels au montage au cinéma. Donc il faut qu'il soit le même sur toutes les prises. Cette remarque est applicable aux mouvements des acteurs filmés par la caméra.

Source : Dr Issiaka TIENDREBEOGO, 2023

À l'aune de ce tableau, nous pouvons dire qu'il existe des différences fondamentales entre le théâtre et le cinéma même si ces derniers se confondent très souvent. À titre illustratif, on peut dire que la mise en scène au théâtre impacte beaucoup le jeu d'acteur qu'au cinéma car, grâce à la magie de la caméra, on arrive à faire des plans serrés et larges sur le personnage. Le jeu d'acteur au théâtre est beaucoup plus réaliste qu'au cinéma. Qu'en est-il donc du synopsis de la série « Affaires publiques » ?

### 5.1. Synopsis de la série

La Direction Générale de l'Administration et des Finances de l'État (DGAFE) est le dernier recours des victimes présumés de tous les manquements dans l'administration publique ou privée. À la tête de cette structure transversale, se trouve Pousbila Kaboré, un haut cadre de l'État qui se remarque par sa probité et son intégrité. Mais le chemin pour lui régler les litiges est parfois très difficile et parsemé d'embûches. Les attitudes dubitatives du ministre de tutelle de Pousbila, les agissements malhonnêtes de certains proches collaborateurs, les nombreux déboires que lui cause son épouse, femme de caractère, dépensière et affairiste, font du traitement de chaque dossier soumis à la DGAFE, un cocktail explosif, un véritable casse-tête burkinabè.

## 5.2. Les acteurs majeurs de la série « Affaires Publiques »

Nous allons donc nous appesantir sur trois acteurs majeurs afin de montrer leur apport considérable à la réussite de cette série burkinabè. En effet, la production à succès des deux premières saisons de la série « Affaires publiques » par la télévision nationale du Burkina a amené les responsables de cette télévision à produire une troisième saison au regard de la transversalité de la thématique qui y est développée et dont l'intérêt pour les autres pays demeure évident.

W. Sauter (2010) s'est inspiré des théories formulées par les sémioticiens qui ont analysé le théâtre comme un système de signes, divisé en classes et groupes afin d'analyser leurs interrelations et productions de sens, en admettant que la signification produite soit différente de la signification perçue qui peut varier en fonction des spectateurs. Pour paraphraser S.A Field, tout drame est conflit. Sans personnages, il n'y a pas d'actions. Sans actions, il n'y a pas d'histoires. Et sans histoires, il n'y a pas de scénario.

Intéressons à présent au parcours de ces acteurs de la série à succès « Affaires publiques ».

Pousbila : l'acteur principal de la série, de son vrai nom, Moussa Sourgou est né le 30 juillet 1963 et revendique le statut de citoyen du monde. C'est ainsi qu'en mars 1990, il s'adonne au théâtre et intègre l'Atelier Théâtre Burkinabè (ATB). Il y retrouvera des devanciers comme Hippolyte Ouangrawa dit MbaBouanga, Albert Bilgo alias Chrysostome, Simon Pierre Nikiéma. Il y passera 13 ans avant de créer en 2003 sa propre troupe, la troupe théâtrale Vènem (lumière en mooré) du Burkina dont il a obtenu le récépissé en 2005. *Une hyène à jeun*, *Cahier d'un retour au pays natal*, *Blackout* font partie des centaines de pièces dans lesquelles Moussa Sourgou a joué ou qu'il a contribué à créer en tant que comédien. Il faut noter que c'est de manière fortuite que Moussa Sourgou s'est retrouvé à incarner le rôle principal de la série « Affaires publiques ». De cette analyse, nous pouvons dire que cet acteur hors du commun a fait ses armes au théâtre avant de venir confirmer son rôle dans le cinéma.

Justin Ouidinga alias GSK qui signifie Gomkoudougou Samuel Korogo dans la série : dans son palmarès figurent quelques films et plus d'une centaine de représentations théâtrales. Mais c'est surtout « Affaires publiques », la série télévisée burkinabè à succès, qui révèle son talent de comédien au grand public. Si beaucoup de jeunes rêvent d'une carrière de comédien, ce n'était pas le cas de Justin OUIDINGA. Devenir comédien n'a jamais été une vocation pour lui. Adolescent, il passait plutôt ses journées entre l'atelier d'ébénisterie où il se formait et la chorale de sa paroisse. Afin de se consacrer à sa passion pour le chant, il a même abandonné les bancs de l'école pour intégrer le groupe des « Messagers de l'espérance ».

Joseph Baowendpouiré TAPSOBA alias Lantiga est né le 19 mars 1974. Il a d'abord pratiqué le théâtre à l'Atelier Théâtre Burkinabè avant de se lancer dans le cinéma. Joseph Tapsoba alias Lantiga est sans doute l'un des comédiens majeurs de cette série « Affaires publiques ».

## 6. La symbiose artistique au prisme de l'intermédialité

Les éléments du théâtre comme les acteurs, le décor, les accessoires s'intègrent merveilleusement bien dans le film, ce qui nous permet d'affirmer sans

nous tromper que le cinéma est un art total dans la mesure où il accueille en son sein des éléments scéniques qui, au contact de la caméra, se transforme en éléments filmiques. L'analyse de l'esthétique filmique nous amène à parler de l'image elle-même, c'est-à-dire, le décor, le cadrage, la lumière et les trucages. Le réalisateur dans son découpage technique a identifié ce qu'il voulait présenter à l'intérieur de chaque plan. C'est pourquoi, il a choisi des éléments propres à son illustration : personnages, décors, objets, atmosphères et lumières.

En ce qui concerne le décor du film, le réalisateur met en exergue les êtres et les objets dans un décor qui crée l'ambiance et confère un caractère qui va avec la vie réelle des populations. En réalité, la série « Affaires Publiques » est l'une des meilleures séries que les téléspectateurs burkinabè ont adoptée parce qu'elle colle avec les vicissitudes de l'administration publique. En effet, le réalisateur a su avec sa caméra aller puiser dans le tréfonds, les maux qui minent la société burkinabè : corruption, abus de pouvoir, népotisme, affairisme... L'une des missions de la Direction Générale de l'Administration et des Finances de l'État (DGAFE), DGAFE comme son sigle l'indique est de corriger tous les errements de l'administration publique à travers son DG, Pousbila. L'image fait partie intégrante du cadre et est soumise aux lois de l'esthétique. Le photographe travaille sous la direction du réalisateur à l'image du scénographe au théâtre qui travaille sous la direction du metteur en scène. À cet effet, le photographe doit délimiter le cadre qui convient au sujet en tenant compte de l'équilibre du contenu matériel de l'image et en recherchant la beauté expressive de l'image. Ce choix conditionne l'échelle des plans, l'angle de prise de vue et la composition de l'image.

La série s'ouvre sur un plan général de la Direction générale de l'Administration et des Finances de l'État (la DGAFE). C'est une vue générale qui situe l'action dans un vaste cadre géographique d'une administration publique. Puis, la caméra nous présente un plan d'ensemble du bureau du DG avec toutes les commodités qu'on peut y trouver. Plusieurs gros plans nous montrent la physionomie du DG. Bien costaud, épanoui, il représente une sorte d'assurance envers ses subalternes.

L'antagonisme de la lumière et de l'ombre confère un cadre majestueux aux images du film donc à la scène. L'image devient sombre quand le DG débusque la supercherie de l'agent qui voulait rentrer dans ses droits parce qu'il avait été injustement licencié. Ce que ce dernier ne sait pas est que le DG Pousbila avait le fond du dossier qui montrait clairement qu'il avait détourné de l'argent de l'administration publique. Quand le DG se retrouve à nouveau seul, la lumière redevient claire comme si c'était une sorte de victoire qu'il venait de remporter face à la supercherie de l'agent malhonnête.

## **Conclusion**

Tous ces éléments d'analyse que nous avons épluchés à savoir les acteurs, le décor, les accessoires, les images et la lumière relèvent de l'intermédialité et montrent que le cinéma est un média à la croisée d'autres arts comme le théâtre où il tire la majeure partie de ses ressources. L'image avec tous ces éléments visuels que nous avons précédemment cités confère à la série « Affaires Publiques », toute sa respiration. À travers ce langage artistique, les sentiments du réalisateur sont visibles et nous permettent de dire que le cinéma est un art total, une symbiose

artistique. Les travaux de J. E. Müller (2000), de M. Plana (2004) et notamment l'ouvrage de J. Cléder (2012) ont permis de manière singulière et significative d'ouvrir d'autres possibles dans l'étude des différents arts à travers les concepts de l'intermédialité.

## **Bibliographie**

- AMANGOUA Philippe Atcha, 2011, « La pratique intermédiaire: une nouvelle forme d'écriture dans le roman africain contemporain: *Les naufragés de l'intelligence* de Jean-Marie Adiaffi », *Dialogues francophones*, vol. 17, 2011, p. 151-160.
- BADIR Semir & ROELENS Nathalie (Dir.), 2007, *Intermédialité visuelle. Visible*, vol. 3.
- BAKHTINE Mikhaïl, 1987 [1ère éd. 1978], *Esthétique et théorie du roman*, Paris : Gallimard.
- BRECHT Berthold, 1948, *Petit Organon pour le théâtre*, Paris : l'Arche,
- CINÉMAS, 2000, *Cinemas. Revue d'études cinématographiques. Cinéma et intermédialité*, Volume 10, numéro 2-3 Consulté le 24 août 2019, <https://doi.org/10.7202/024818ar>
- CLEDER Jean, 2012, *Entre littérature et cinéma. Les affinités électives*, Paris : Armand Colin.
- COULIBALY Dofini Dieudonné, 2021, *Écritures de soi au Burkina. Vers une approche pragmatique des formes autobiographiques*, Thèse de doctorat, Université Joseph KI-ZERBO
- DEBBASCH Charles, 2003, *Ethique et pouvoir des médias*, in *Revue interdisciplinaire de philosophie morale et politique*, CIEPHUM.
- DERVILLE Gregory, 2005 *Le pouvoir des médias : Mythes ou Réalité*, Presse universitaire de Grenoble, 2e éd.
- HELBO André, 1997, *L'adaptation. Du théâtre au cinéma*, Paris : Armand Colin.
- JOLY Martine, 2005, *L'image et son interprétation*, Armand Colin
- JÜRGEN Müller, 2000, « L'intermédialité, une nouvelle approche interdisciplinaire : perspectives théoriques et pratiques à la vision de la télévision ».
- OUORO T. Justin, 2016, « Intermédialité et performance énonciative dans le film *La Nuit de la vérité* de Fanta Régina Nacro » in Wiire, *Revue Langues, Lettres, Arts, Sciences humaines et sociales*, Université de Koudougou, p.335.
- PAVIS Patrice, 2016, *L'analyse des spectacles, théâtre, mime, danse, cinéma* Editions Armand Colin, 3è édition
- PLANA Muriel, 2004, *Roman, théâtre, cinéma. Adaptations, hybridations et dialogue des arts*, Coll. Amphitheatre, Paris : éd. Bréal.
- SAUTER Willmar, 2010, « Thirty years of reception studies: Empirical, methodological and theoretical advances. In : *About Performance* » p. 241-263.