



Fiche technique	1
Réalisateur Berni Goldblat, cinéaste en action	2
Genèse et réception Produire un film au Burkina Faso	3
Découpage narratif	4
Récit Descendre au bled	5
Personnage Ady, d'ici et d'ailleurs	6
Lieux Ville et village d'Afrique	8
Esthétique Influence documentaire	10
Séquence Chemin parallèle	12
Ouverture Tu seras un homme	14
Figure Les anciens	16
Plans Aller-retour	18
Échos Le voyage initiatique	19
Document « Métis » de Gaël Faye	20

● Rédactrice du dossier

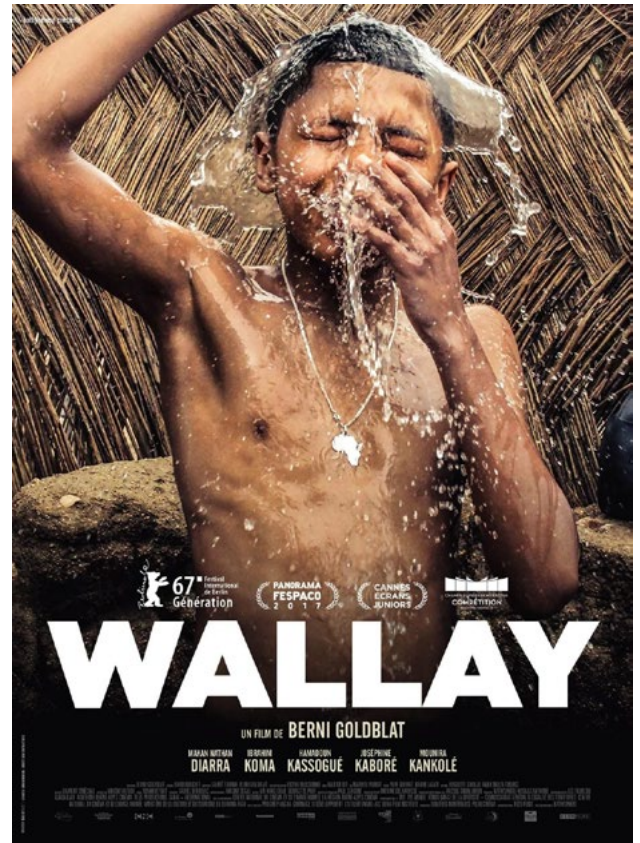
Alicia Arpaia est critique de cinéma et rédactrice en chef adjointe du média cinéma féministe *Sorociné*, dont elle coanime le podcast. Elle collabore aussi comme journaliste cinéma et séries pour France Télévisions et a contribué à la revue *Revus & Corrigés*. Intervenant régulièrement en salle, elle participe notamment à des événements organisés par l'ADRC (Agence pour le développement régional du cinéma).

● Rédacteur en chef

Fondateur de la revue *Débordements*, Raphaël Nieuwjaer est critique de cinéma (*Mediapart*, *Images documentaires*, *AOC...*) et membre du comité de rédaction des *Cahiers du cinéma*. Il enseigne dans différentes universités et intervient régulièrement auprès des professeurs et des élèves dans le cadre de *Lycéens et apprentis au cinéma*. Il a codirigé le livre collectif *Richard Linklater, cinéaste du moment* (Post-éditions, 2019) et contribué à divers ouvrages.

Fiche technique

Affiche © Bathysphere



● Synopsis

Ady, 13 ans, est un jeune garçon métis élevé seul par son père dans la banlieue lyonnaise. Désespéré par l'attitude de son fils et les petits délits qui s'accumulent, le père décide de l'envoyer au Burkina Faso le temps d'un été auprès de son frère Amadou, un homme dur à la stature de patriarche. Ady est persuadé d'être en vacances, refusant de se soumettre à l'autorité de cet homme qui l'accuse rapidement d'un vol d'argent envoyé depuis la France. Il nie et refuse de travailler pour rembourser la somme. Alors qu'Ady découvre la vie à Gaoua, notamment auprès de Jean, son cousin et guide dans ce voyage, l'oncle Amadou se montre de plus en plus ferme. Après la tentative de fugue avortée d'Ady, le patriarche décide d'organiser l'initiation de son neveu à l'insu de celui-ci, afin de faire de lui un homme respectable. Le point d'orgue sera sa circoncision mais, avant cela, Amadou demande à Jean d'emmener Ady chez sa grand-mère en passant par le bois sacré. La rencontre avec Mame bouleverse le jeune garçon, qui perçoit pour la première fois la beauté et la richesse de la culture africaine qui le constitue en partie. Jean finit par lui révéler les véritables intentions de son oncle, mais échoue à raisonner son cousin. C'est sur les conseils de Mame qu'Ady accepte de travailler pour rembourser l'argent qu'il a subtilisé et, ainsi, pouvoir retourner chez lui. Après une altercation, le garçon sauve son oncle de la noyade, gagnant ainsi son respect. Fier de son évolution, Amadou lui permet de rentrer en France. Ady quitte l'Afrique après avoir dit adieu à sa grand-mère et fait une dernière promesse : il ne l'oubliera pas.

● Générique

WALLAY

Burkina Faso, France | 2017 | 1h24

Réalisation

Berni Goldblatt

Scénario

David Bouchet

Image

Martin Rit

Son

Mathieu Perrot

Montage

Laurent Sénéchal

Décor

Papa Kouyaté

Musique

Vincent Ségal

Production

Bathysphere,
Les Films du Djabadjah

Distribution

Rezo Films

Format

1.85:1, couleur

Sortie

28 juin 2017

Interprétation

Makan Nathan Diarra

Ady

Ibrahim Koma

Jean

Hamadoun Kassogue

Amadou

Joséphine Kaboré

Mame

Mounira Kankolé

Yéli

Réalisateur

Berni Goldblat,
cinéaste en action

VIDÉO
EN
LIGNE

Réalisateur helvético-burkinabé issu du documentaire, Berni Goldblat a fait de la défense et de la promotion du cinéma en Afrique de l'Ouest le projet d'une vie.

● Donner une voix

Né à Stockholm en 1970 d'une mère suisse et d'un père polonais, Berni Goldblat baigne depuis toujours dans un environnement multiculturel. Au début des années 1990, il s'installe en Afrique de l'Ouest pour ne plus quitter le continent. Naturalisé burkinabé, il cofonde en 2000 l'association Cinomade, basée au Burkina Faso et toujours en activité. Cette structure sensibilise les populations rurales ouest-africaines à diverses thématiques sociétales à travers des projections itinérantes.

Berni Goldblat s'est formé seul aux métiers du cinéma. Réalisation, scénario, montage... : il investit tous les postes, malgré un handicap qui le contraint à se déplacer en fauteuil roulant. Ses premiers courts métrages, principalement documentaires, sont tournés au Burkina Faso et viennent combler le manque d'images nécessaires aux actions de l'association. Des films dans lesquels il donne la parole aux populations autour de questions parfois épineuses, comme celle du sida, au centre du documentaire *Doni-doni b'an bela - Nous avons tous une part de responsabilité* (2001), coréalisé avec Daphné Serelle. Des témoignages forts qui évoquent les rapports de séduction et de domination hommes-femmes, le port du préservatif ou la peur du dépistage. Goldblat poursuit cette approche sociologique avec la bien nommée trilogie *Le Micro à ta portée* (2005), résultat de 91 heures de micro-trottoir autour de la maladie.

En 2006, il crée sa société de production et de distribution «Les Films du Djabadjah», pour laquelle il réalise *Mokili* (2006), téléfilm narrant les péripéties de deux adolescents à l'approche du bac, ainsi qu'un premier long métrage documentaire, *Ceux de la colline* (2009). Remarqué dans des festivals internationaux, ce dernier offre une plongée saisissante dans le quotidien des orpailleurs de la colline de Diosso, ponctuée non seulement des témoignages des chercheurs d'or eux-mêmes, mais aussi des commerçants, marabouts ou prostituées vivant dans cette communauté. En 2015, il collabore avec sept autres cinéastes burkinabés à *Lumière d'octobre*, documentaire racontant le soulèvement populaire qui, en octobre 2014, aboutit à la chute de Blaise Compaoré, président au pouvoir depuis 1987. Berni Goldblat continue d'explorer les réalités de son pays dans son premier projet de fiction pour le cinéma, *Wallay*, tourné entièrement en décor naturel. Du Festival de Berlin au FESPACO, en passant par Cannes Junior et Milan, sa sortie en 2017 s'accompagne de plus d'une centaine de sélections en festivals et une quinzaine de prix à travers le monde.



© Odile Motelet

«La salle de cinéma c'est une lumière, un lieu de rencontre et de sociabilité»

Berni Goldblat

● Projet Ciné Guimbi

Au-delà de son travail de réalisateur, Berni Goldblat est aussi connu pour sa défense du cinéma en Afrique de l'Ouest. Formateur en écriture documentaire pour le programme Africadoc, il anime régulièrement des ateliers de scénario auprès d'auteurs africains émergents et préside l'Association de soutien du cinéma au Burkina Faso. Il s'engage pour la promotion des salles de cinéma, alors que leur fermeture progressive, à l'échelle mondiale, devient un enjeu structurel pour l'industrie. En Afrique francophone, le nombre de cinémas a connu un déclin marqué, passant de 306 salles en 1970 à 49 en 2015¹. Un phénomène qui s'explique par la fragilité croissante de la filière : manque de circuits de distribution, difficulté à fidéliser un public à l'ère du numérique et nécessité d'adapter ses modèles aux réalités du continent. Dans ce contexte, Berni Goldblat s'attache à un projet spécifique : la réouverture du Ciné Guimbi. Fermée en 2005, la salle fut l'une des dernières structures pérennes dédiées au cinéma de Bobo-Dioulasso, la capitale économique du pays, qui depuis lors ne compte plus aucun écran. Le cinéaste parcourt le globe depuis une dizaine d'années à la recherche de financement. L'objectif : faire de cet espace culturel un pôle d'échange, d'éducation aux images et de diffusion privilégiée du cinéma burkinabé et panafricain, témoignant d'une demande de la population pour la découverte sur grand écran de ses propres images. Une initiative ambitieuse qui vaut comme un symbole pour de nombreux pays d'Afrique noire.



Ceux de la colline (2009) © Mir Films

1 Olivier Barlet, «Dates-clefs de l'Histoire des cinémas d'Afrique», 30 avril 2021:

↳ afrimages.net/dates-clefs-de-lhistoire-des-cinemas-dafrique

Genèse et réception

Produire un film au Burkina Faso

Si la production cinématographique en Afrique connaît une croissance ces dernières années, produire et diffuser des films au-delà des frontières du continent reste un défi, comme l'illustre le parcours de *Wallay*.

● Cinéma(s) d'Afrique

Il n'y a pas un, mais des cinémas d'Afrique. Cette diversité est essentielle pour saisir la place du continent dans l'industrie mondiale. En Afrique du Nord, l'Égypte abrite la plus ancienne industrie cinématographique du continent, née dans les années 1930. Un modèle influent qui a connu son âge d'or dans les années 1940-1960, mais qui est aujourd'hui plus discret. Les pays du Maghreb se caractérisent par une industrie dynamique, portée par des œuvres engagées, avec une forte dimension sociale. En Afrique subsaharienne anglophone, c'est Nollywood, au Nigeria, qui domine économiquement depuis les années 1990. Deuxième producteur mondial avec ses quelque 2 500 longs métrages annuels, il inspire ses voisins qui tendent aussi à structurer leur industrie sur ce modèle (Ghallywood au Ghana, Riverwood au Kenya...). L'Afrique lusophone, marqué par l'héritage des luttes décoloniales, propose un cinéma particulièrement engagé, porté particulièrement par le documentaire. Enfin, l'Afrique francophone a connu des tentatives infructueuses de nationalisation de l'industrie du cinéma après la décolonisation. La filière est demeurée particulièrement fragile, dans une zone marquée par des problèmes géopolitiques, économiques et sanitaires.



Au Burkina Faso, environ 390 films de cinéma seulement ont été réalisés entre 1960 et 2016¹, année de production de *Wallay*. Il demeure néanmoins l'un des pays d'Afrique francophone les plus dynamiques sur le plan cinématographique, avec plusieurs films ayant marqué le public international (*Tilai* d'Idrissa Ouedraogo, Grand Prix au Festival de Cannes 1990 ; *Le Don de Dieu* [1983] et *Buud Yam* [1997] de Gaston Kaboré). Le pays des hommes intègres est aussi la terre d'accueil du plus grand festival de cinéma du continent : le FESPACO, un rendez-vous biennal créé en 1969 à Ouagadougou dédié au cinéma panafricain.

● Sept ans de réflexion

Grâce à l'avènement du numérique, qui a permis d'alléger aussi bien la production que la diffusion d'images animées, l'Afrique fait sa mue sur la scène du cinéma mondial depuis le milieu des années 2000. Si le nombre de films issus du continent augmente chaque année, produire au Sénégal, au Burkina Faso, au Mali ou en Côte d'Ivoire relève encore du parcours du combattant et passe quasi nécessairement par la coproduction internationale, parfois majoritaire dans le financement. Une manière pour les auteurs contemporains, des Franco-Sénégalais Mati Diop et Alain Gomis au Mauritanien Abderrahmane Sissako, de produire sur le continent des films au rayonnement international. Dès le départ, Berni Goldblat a souhaité que le financement de *Wallay* soit majoritairement burkinabé. Bien qu'il ne soit pas à l'origine du script, écrit par le scénariste français ayant grandi au Sénégal David Bouchet (aussi auteur du scénario de *La Pirogue* de Moussa Touré, sorti en 2012), le réalisateur en tombe amoureux et le réadapte pour déplacer son histoire du Sénégal au Burkina Faso. Sept ans vont dès lors s'écouler jusqu'à la concrétisation du projet, temps néces-

saire pour trouver les partenaires et débloquer un budget. *Wallay* finit par se développer dans le cadre d'une coproduction internationale entre le Burkina Faso, la France et le Qatar. « Nous avons réussi à faire un montage financier fragile de 850 000 euros. Il y avait beaucoup de techniciens burkinabés, mais aussi des Français. Le plateau était aussi métissé que le film. » Le casting est également multi-ethnique, avec des acteurs français (Makan Nathan Diarra, Ibrahim Koma), malien (Hamadoun Kassogué) et burkinabés.

● Projection

Vient ensuite la question épineuse de la diffusion. L'objectif assumé de *Wallay* est de parler au public international, donc au public africain. Débutant sa carrière au Festival de Berlin dans la section Generation, le film revient dans son pays d'origine via une projection hors compétition au FESPACO en mars 2017. *Wallay* sort au Burkina Faso en décembre de cette même année, quelques mois après sa sortie en France. La diffusion du film reste toutefois modeste, le pays ne comptant qu'une dizaine de salles hors cinémas itinérants.

¹ Jacob Yarassoula Yarabatioula, *Industries culturelles et créatives au Burkina Faso : Analyse des filières*, L'Harmattan Burkina Faso, 2020.

Découpage narratif

1 LA LETTRE

[00:00:00 – 00:01:50]

Ady, un adolescent de 13 ans, répond à la lettre d'une dénommée Yéli. Il lui parle du quotidien et lui demande de dire à sa grand-mère qu'il ne l'oubliera pas.

2 VOYAGE FORCÉ

[00:01:51 – 00:04:53]

Six mois plus tôt. Ady traîne dans la cité de Vaulx-en-Velin avec ses amis. Petits business illégaux, sorties en douce... C'en est trop pour son père, qui décide de l'envoyer au Burkina Faso. Il ne dit pas à l'enfant la véritable raison de ce voyage.

3 BIENVENUE À GAOUA

[00:04:54 – 00:09:47]

Ady est accueilli à l'aéroport par Jean, son cousin âgé d'une vingtaine d'années. Depuis le taxi, il découvre pour la première fois l'Afrique. Arrivé dans la ville de Gaoua, il rencontre sa famille, dirigée par son oncle Amadou, un vieil homme intransigeant. Il ne s'adresse à Ady qu'en dioula, la langue locale.

4 VOLEUR

[00:09:48 – 00:15:39]

Ady découvre la vie en Afrique, loin de son confort habituel. Alors qu'il se lave, Amadou entre par inadvertance dans l'espace de douche et se rend compte que le jeune garçon n'est pas circoncis. Il l'emmène ensuite à la poste où il l'accuse de voler l'argent des mandats que son père envoie depuis la France. Après avoir dérobé le passeport d'Ady, qui nie les faits, son oncle lui demande de rembourser la somme volée en travaillant pour lui.

5 S'ADAPTER

[00:15:40 – 00:23:26]

Après avoir tenté d'appeler son père, Ady fait la rencontre de Siébou, un garçon de son âge. Apprenti dans un garage et orphelin de mère, comme Ady, il est fasciné par l'attitude de l'adolescent. Le lendemain, ils vont ensemble au commissariat où Ady tente de porter plainte contre son oncle et son père, ce qui amuse les policiers. Ady se rend ensuite à la rivière où son oncle travaille. Celui-ci lui fait une proposition : s'il lui rembourse la somme volée, il lui rendra ses papiers. Ady refuse de travailler pour un faible salaire et tente de nouveau d'appeler son père, en vain.

6 LA FUITE

[00:23:27 – 00:32:59]

Ady s'isole par provocation contre son oncle. Bagage sous le bras, il s'enfuit, mais se fait repérer par les policiers. Alors que Jean le ramène vers Gaoua, il lui avoue avoir volé l'argent pour s'acheter des vêtements. Jean lui explique l'importance des valeurs familiales et du respect qu'il doit à Amadou et à son père. Ady décide de réintégrer la communauté et rencontre les amis de Jean, qui lui parlent de l'existence du marché de Gaoua.

7 LA FORÊT SACRÉE

[00:33:00 – 00:38:34]

Amadou demande à Jean d'entamer l'initiation d'Ady, qui mènera à sa circoncision, en lui faisant traverser la forêt sacrée. Ady et Jean s'y aventurent le lendemain pour rejoindre le village de la grand-mère de l'adolescent, traversant jungles et rivières.

8 LA GRAND-MÈRE

[00:38:35 – 00:49:25]

La grand-mère d'Ady est très émue par la rencontre avec son petit-fils. Elle ne parle pas français, mais Jean, puis Yéli, une jeune habitante du village, traduisent ses paroles. La complicité entre eux quatre s'installe rapidement. Jean finit par dévoiler les véritables intentions d'Amadou à Ady concernant son initiation. Alors qu'ils quittent le village, la grand-mère demande à Jean de raisonner Amadou. Elle tente aussi de rassurer Ady, lui parlant de l'importance de sa présence ici pour connaître son histoire et sa culture.

9 NÉGOCIATION

[00:49:26 – 00:53:54]

Amadou se montre plus ferme vis-à-vis d'Ady. Pour la première fois, il s'exprime en français. Ady accepte finalement de travailler pour rembourser son vol, à condition de donner l'argent à sa grand-mère. L'adolescent emménage chez Jean, et affirme qu'il ne se laissera pas circonci. De son côté, Amadou programme en cachette la cérémonie.

10 LE BUSINESS REPREND

[00:53:55 – 00:58:35]

Pour rembourser son oncle rapidement, Ady vend ses effets personnels aux amis de Jean, ce qui irrite ce dernier. Ady ramène la somme récoltée à son oncle, qui refuse cet argent. Impuissant, Ady pleure dans la nuit.

11 RETOUR AU VILLAGE

[00:58:36 – 01:04:05]

Ady retourne chez sa grand-mère, pour se confier à elle. Elle lui conseille d'aller travailler au lac en attendant que la colère de son oncle s'apaise. Le soir, il assiste joyeux à une fête traditionnelle.

12 INDÉPENDANCE

[01:04:06 – 01:09:03]

Ady commence à travailler au lac auprès des pêcheurs, mais il continue de défier son oncle, n'hésitant pas à profiter de cette activité pour se baigner. De plus en plus indépendant, il commence un flirt avec Yéli et achète des objets pour le confort de sa grand-mère.

13 FACE À FACE

[01:09:04 – 01:16:28]

Lors d'une journée de travail, Ady et Amadou croisent l'homme devant pratiquer la circoncision. Celui-ci se rend compte qu'Ady n'est pas au courant et somme l'oncle de dire la vérité. Comprenant ce qui se joue, le jeune garçon tente de faire demi-tour avec le bateau et, ce faisant, renverse son oncle par-dessus bord. Celui-ci est sur le point de se noyer, mais Ady parvient à le remonter dans la pirogue. Suite à ce sauvetage, il gagne le respect de son oncle, qui accepte de le laisser rentrer en France.

14 LES ADIEUX

[01:16:29 – 01:19:41]

Ady dit au revoir à sa grand-mère et prend la route vers l'aéroport avec Jean. Yéli rattrape le taxi et demande à Ady de lui écrire. Elle lui donne un baiser. Ady regarde avec mélancolie les paysages défilant derrière la vitre.

Récit

Descendre au bled

Avec *Wallay*, Berni Goldblat déplace l'axe de son récit sur le multiculturalisme du Nord vers le Sud. À rebours des histoires de migration majoritairement racontées en Europe, il envoie un adolescent métis, né en France, retourner aux sources de son histoire.

● Terre promise

D'une écriture enfantine, une main s'applique à répondre à une certaine Yéli. Le jeune adolescent, malgré un ton volontairement familier, pèse ses mots, entendus en voix off [séq. 1]. Derrière les premières banalités, le vrai message de cette missive se dévoile : c'est une déclaration d'amour à une grand-mère lointaine que le garçon « n'oubliera pas ». La légèreté a laissé place à une gravité mélancolique. S'il se trouve dans une chambre d'adolescent français des plus typiques, entre photo de footballeurs au mur et *comic book* sur le bureau encombré, l'esprit d'Ady est ailleurs. La lettre est un pont entre deux âmes, un secret sur papier dont Yéli serait l'intermédiaire. *Wallay* racontera la naissance de ce lien dans une narration en flash-back à la structure circulaire, comme l'indique le carton qui, après cette introduction, nous renvoie six mois plus tôt. Une parenthèse initiatique dont on perçoit d'emblée l'effet chez notre jeune héros, qui trouve donc son point de départ et son dénouement en France, mais son cœur en Afrique.

● Contraste

Le décor français est quasi anecdotique dans *Wallay*. Le voyage des tours de Vaulx-en-Velin, où vit Ady, vers le tarmac de Bobo-Dioulasso ne prendra que le temps du générique [séq. 2]. En quelques minutes, le cinéaste met en scène l'opposition des deux territoires. D'abord le Nord, Vaulx-en-Velin et son espace cloisonné entre cages d'escaliers, parkings, routes bordées de bâtiments et horizon coupé par les tours. Là, Ady se meut d'un espace à l'autre, entre petits business et virées entre amis. Le personnage est sans cesse en mouvement dans le cadre, tandis que les plans s'enchaînent dans un montage rapide. Tout illustre la vie à cent à l'heure du jeune garçon, qui cumule les bêtises jusqu'à la claque d'un père sonnant le retour à l'ordre. Puis vient le Sud, qui surgit à l'écran par une bascule inattendue entre le plan du père enfermé dans l'obscurité de sa cuisine, et celui de l'atterrissage de l'avion sur le sol africain, symbole d'ouverture. La nuit laisse place à une lumière aveuglante, le montage dynamique à un long plan fixe où l'on observe en temps réel l'arrivée de l'appareil. Si le point de départ du voyage est une punition, la mise en scène indique que ce sera aussi l'occasion de prendre le temps de vivre.



● Déconstruire l'imaginaire

Contrairement au spectateur, Ady ignore la dimension punitive de ce déplacement, et y voit plutôt l'accomplissement d'un fantasme : découvrir son « bled ». Un terme répandu auprès des différentes diasporas sur le territoire français signifiant « pays » en arabe, qu'il utilise lui-même à son arrivée dans la ville de Gaoua (« Wallay, le bled ! Je suis trop content, depuis le temps que j'en rêvais ! » [séq. 3]). Mais au Burkina, le mot sonne faux, comme lui feront remarquer des habitants quand Ady s'étonne de découvrir l'existence d'un marché proposant des articles occidentaux. « Bled » semble révéler l'intériorisation d'une représentation opposant deux modes d'existence, la modernité de la France, où le personnage vit, et une Afrique perçue comme authentique, où il entend se ressourcer le temps d'un été. Cet imaginaire va être progressivement déconstruit. *Wallay* va d'abord jouer avec les attentes du personnage en confirmant quelques clichés : le manque d'électricité, d'eau courante et d'accès à Internet, problèmes chroniques dans la région ; ou, sur un mode plus léger, les prix qui se négocient et l'omniprésence des moustiques. Des séquences didactiques, où la découverte de cette nouvelle culture se fait à hauteur d'enfant, quitte à simplifier certaines réalités au profit d'une narration plus accessible. La richesse et la modernité du continent se dévoilent progressivement, à partir du moment où l'adolescent accepte de les voir grâce à la rencontre pivot avec sa grand-mère, qui ouvre la voie à une transformation de son imaginaire. *Wallay* montre ainsi comment la confrontation avec une autre culture permet au personnage d'améliorer sa compréhension du monde et de lui-même. Voilà un beau secret à cacher entre les lignes d'une lettre.



Personnage

Ady, d'ici et d'ailleurs

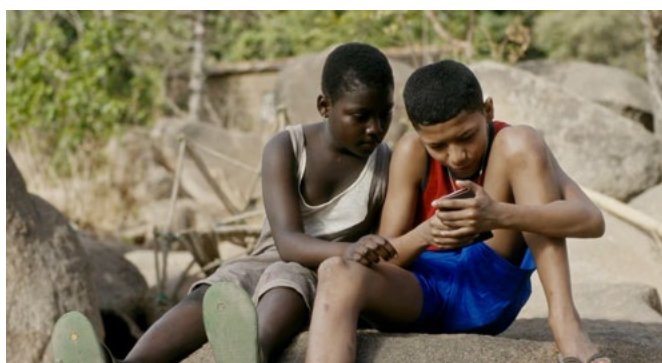
VIDÉO
EN
LIGNE

Aussi attachant qu'irritant, Ady est de tous les plans, déambulant dans un espace qu'il tente de s'approprier au fur et à mesure de l'acceptation de son double héritage culturel.

● Alter ego

Ady ne le quitte jamais : à son cou est accroché un pendentif représentant l'Afrique. Qu'il déambule dans sa cité de la périphérie lyonnaise ou au milieu des rues de Gaoua, Ady affirme son identité africaine via ce symbole porté comme un talisman. Sur l'affiche, le bijou est au centre, presque plus visible que le visage de l'acteur, caché sous une eau qui joue avec la métaphore du retour aux sources. Ce symbole appuyé suggère que le chemin d'Ady s'ancre d'abord dans un fantasme. L'accessoire tranche presque avec les vêtements de marque et le casque audio dernier cri que porte l'adolescent, multiples signes d'un mode de vie dans la France mondialisée où il a toujours vécu. À travers ce détail, le garçon met-il en scène, plus ou moins consciemment, sa double appartenance communautaire, la réduisant à un simple emblème ? Le voyage imposé au Burkina Faso lui permettra de transformer la perception de ses origines en une expérience tangible.

Le métissage du jeune homme est ainsi au cœur des questionnements posés par Berni Goldblat dans *Wallay*,



titre évocateur signifiant « je le jure, c'est vrai » en arabe, expression aussi commune en Afrique subsaharienne qu'en France. Si cette histoire touche autant le cinéaste, c'est par son identification au jeune garçon, Berni Goldblat étant lui-même enfant d'un double héritage culturel, auquel se mêle l'Afrique par adoption [Réalisateur]. Un personnage miroir construit dans une approche universelle : « À travers son trajet, le spectateur saura reconnaître la quête d'identité à laquelle chacun, à un moment de sa vie, est confronté. (...) Ady est multiple, et *Wallay* montre la diversité comme une grande richesse, comme source de développement et de plus grande compréhension entre les peuples¹. »

● Recherche identitaire

Défini par son auteur comme un film humaniste et une ode au multiculturalisme, *Wallay* ne stigmatise jamais son protagoniste. Arrogant, provocateur, il n'en demeure pas moins attachant. Du passé d'Ady, on ne sait quasiment rien. De sa mère, on ne connaît que son décès, évoqué au détour d'une conversation. Son père n'apparaît que quelques secondes à l'écran, le temps de gifler son fils et d'organiser son départ pour Gaoua. C'est par son silence, son absence, qu'il existe dans le récit. Un grand frère est aussi mentionné, sans plus de précision – peut-être est-il emprisonné. L'éclatement de la cellule familiale semble inciter Ady à vouloir grandir vite. Il y a comme un manque, un flottement existentiel, qui le pousse à être dans la représentation. Dans la séquence d'introduction, il se donne des airs de petit dur. L'achat des baskets dans un sous-sol induit un lien avec un potentiel trafic, et la course à moto, sans casque, sonne comme les prémices d'un rodéo urbain [séq. 2]. Plus tard, il dévoile fièrement à son cousin le clip de rap imprégné d'une imagerie *gangsta* auquel il a participé au milieu des grands [séq. 5]. La rencontre avec le Burkina Faso apparaît dès lors comme le seul moyen qu'un père dépassé trouve pour remettre son fils dans le droit chemin. Un rite de passage se dessine : le retour en France se fera au prix de l'effort. Si Ady subit d'abord chaque décision prise à son endroit, il va imposer progressivement son propre rythme à cet apprentissage.

¹ Dossier de presse du film.

● Posture et déséquilibre

Trouver l'équilibre prendra du temps. Convaincu d'être en vacances, l'enfant emprunte une posture orgueilleuse, comme pour démontrer inconsciemment une supériorité occidentale tranchant avec les modes de vie locaux. Tête haute et l'air désinvolte, Ady agace la plupart de ses interlocuteurs, notamment les policiers vers qui il se tourne pour porter plainte contre son oncle. Une séquence est particulièrement éloquent à cet égard, la rencontre avec Siébou, un garçon du même âge [séq. 5]. Ady est assis contre un arbre, portable à la main, vêtements à la mode. Face à lui, Siébou, debout, appuyé sur une carcasse de voiture, vêtements usés. D'abord visuelle, l'opposition est accentuée par le dialogue. Chacun se pique de curiosité pour son interlocuteur. Troublé, Ady découvre que Siébou travaille en tant qu'apprenti mécano. Puis il accepte la situation sans chercher à comprendre la fascination de l'autre à son égard. « Siébou, tu n'as rien à faire ? » lui demande son patron. Ce rappel sonne la fin de l'échange, et chacun des garçons retourne à ses activités, le travail pour l'un, l'oisiveté pour l'autre, qui remet son casque sur ses oreilles.



On observe cependant que cette posture n'existe que dans la sphère publique. Ady est régulièrement filmé dans le cocon d'une chambre sans apprêt, espace refuge où le mouvement s'arrête. C'est dans ces moments de solitude et d'introspection que le garçon grandit [Plans]. On y découvre progressivement ses fragilités et ses émotions, jusqu'à voir des larmes couler sur son visage quand il comprend que son oncle ne cédera pas sur son initiation.

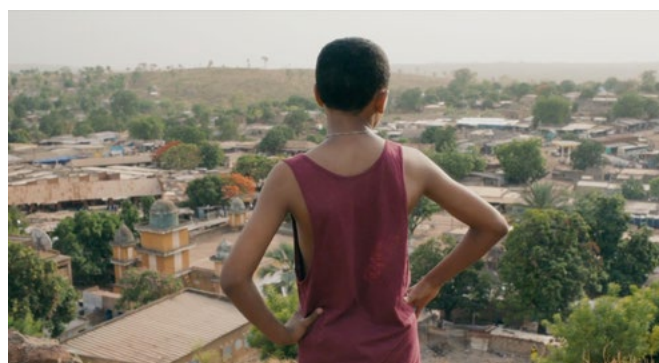
● Se défaire des artifices

Les objets et vêtements d'Ady ont une place clé dans l'illustration de sa psyché et la représentation de son évolution. Sneakers oranges, tee-shirt à l'effigie de New York ou de l'équipe de foot du Brésil, jean, casque autour du cou et smartphone vissé à la main, Ady est la parfaite incarnation de l'adolescent occidental. De ce qui peut apparaître comme une armure, il va progressivement se dépouiller. Après le bouleversement que provoque la rencontre avec sa grand-mère, le garçon se dévêt pour la première fois publiquement de ses artifices. Au petit matin, il s'installe près de son aïeule pieds et torse nus. Dès son retour en ville, Ady entreprend de revendre ses précieux objets pour rembourser sa dette. Peu à peu, le costume du personnage se transforme, les tee-shirts colorés laissent place à des hauts beaucoup moins marqués, plus proches de l'apparence des habitants de Gaoua. Puis ce sont ses fameuses baskets, à l'origine du conflit puisque achetées avec l'argent des mandats volés, qui disparaissent au profit de simples sandales. C'est dans une forme de dénuement physique qu'Ady achève sa mue en montant au sommet d'une colline surplombant Gaoua, observant cette ville à laquelle il appartient désormais autant qu'à Vaulx-en-Velin [séq. 13]. Ce n'est qu'un au revoir.

● Casting sauvage

Pour trouver Ady, Berni Goldblat a rencontré plus de 85 comédiens. Makan Nathan Diarra fut de ceux repérés par le biais d'un casting sauvage. Une pratique relativement courante dans un cinéma d'auteur à l'esthétique naturaliste, qui a permis de découvrir Vincent Lacoste (pour *Les Beaux Gosses* de Riad Sattouf [2009]), ou plus récemment Maïwène Barthélémy (*Vingt Dieux* de Louise Courvoisier, [2024]) et Abou Sangaré (*L'Histoire de Souleymane* de Boris Lojkine [2024], tous deux récompensés d'un César en 2025). Mais ce procédé, notamment quand il concerne de jeunes acteurs, est de plus en plus questionné. Pour s'approcher au mieux de la réalité, doit-on forcément trouver son comédien dans la vraie vie ? Qu'apporte au film un acteur à qui on demanderait davantage d'être que de jouer ? Et comment accompagner des talents, choisis pour incarner des personnages qui leur ressemblent, dans un métier très concurrentiel ?

C'est via un camarade, interpellé par une directrice de casting, que Makan apprend qu'on recherche un jeune métis pour tourner au cinéma. Il se présente à la production le lendemain. La première rencontre sonne comme une évidence pour le réalisateur, qui l'engage. Makan Nathan Diarra, d'origine franco-malienne, se révélera particulièrement connecté à l'histoire de son personnage, vivant les situations de ce voyage initiatique en Afrique comme une expérience personnelle, lui qui ne connaissait pas le continent de ses origines. Une coach l'a préparé au rôle pendant plusieurs mois et le cinéaste a réadapté pour lui les dialogues afin d'y infuser une sincérité supplémentaire. À l'exception de la jeune Burkinabé Mounira Kankolé (Yéli), aussi découverte à l'occasion d'un casting sauvage, tous les autres rôles principaux sont interprétés par des acteurs professionnels. La suite de la carrière de Makan Nathan Diarra reste confidentielle, sans rôle d'envergure depuis la sortie de *Wallay*.





agricole, comme en témoigne la présence de nombreux animaux au son (le chant du coq) et à l'image (une chèvre qui s'invite dans une conversation, le bétail sur la remorque d'une motocyclette...) [Séquence].

● Zones d'habitation

Ady s'installe chez son oncle, dont l'habitat se situe en périphérie des artères principales. L'espace se compose de petites maisons aux toits de tôle, épurées à l'extérieur comme à l'intérieur. Inaccessible aux véhicules, le quartier se situe dans un entre-deux, entouré par les rochers et la végétation. L'atmosphère évoque celle d'un village malgré la proximité du centre-

ville. Par sa configuration, le lieu matérialise la tradition que l'oncle incarne aux yeux d'Ady. Loin de son confort habituel, l'adolescent passe sa première nuit dehors, se lave à l'aide d'un seau au milieu des poules, compose avec l'absence d'électricité en journée... En éloignant volontairement les attributs de la modernité, le réalisateur confère à cet espace intermédiaire une portée symbolique : un village dans la ville, accentuant la rupture entre l'habitat français d'Ady et celui de son oncle, sans être totalement déconnecté du réel, le cœur économique de Gaoua pouvant être atteint en quelques minutes de marche. Plus tard, Ady visite un autre quartier plus animé où vit son cousin Jean, en colocation avec d'autres jeunes hommes. Ici, le bruit des poules laisse place à celui de la radio. Les murs ne sont plus nus, mais habillés d'un miroir et de nombreuses photos personnalisant l'espace. L'ambiance y est aussi plus détendue, plus

Lieux

Ville et village d'Afrique

Entièrement tourné en décors naturels, *Wallay* joue de l'opposition géographique et symbolique entre ville et village africains.

● Gaoua

Ady atterrit à Bobo-Dioulasso, capitale économique du pays située à 200 kilomètres de son point d'arrivée. Le seul plan de cette ville montre une route embouteillée, où taxis, mobylettes et camions avancent dans un concert de klaxons [séq. 3], à l'opposé de l'image d'une Afrique rurale, qu'on imagine présente dans l'esprit d'Ady. La ville qui apparaît le plus à l'écran est Gaoua. Située au sud-ouest du Burkina Faso, près de la frontière avec le Ghana, elle est l'une des principales du pays, avec plus de 45 000 habitants. Son énergie est différente de celle des grandes métropoles africaines, ce qui est d'ailleurs établi dès le début du film. Si Gaoua fut un second choix, le tournage ayant dû se délocaliser suite à des menaces terroristes, le réalisateur fait de ce lieu un personnage à part entière. Il ne s'agit pas ici de le sublimer ni d'en faire un décor anecdotique, mais de nous immerger avec réalisme dans une ville plurielle, où des quartiers aux habitations précaires jouxtent un centre-ville dynamique.

Gaoua se dévoile progressivement à travers le parcours d'Ady. L'arrivée se fait de nuit, par un plan aérien qui nous permet d'apprécier l'étendue de la ville, dont les rues continuent d'être animées malgré l'heure tardive. Filmée caméra à l'épaule dans les pas d'Ady et de son oncle, une séquence ultérieure montre les habitants vaquer à leurs occupations, dynamisant le cadre au-delà des mouvements des personnages : ici des femmes revenant du marché, là une bande de jeunes discutant à l'entrée d'un commerce. On découvre plusieurs lieux établissant une certaine « modernité » de la ville : la poste, le cybercafé, le garage, le commissariat, le marché... À ces ambiances s'ajoute une réalité



familiale pour Ady, qui se sent rapidement à l'aise dans cet environnement davantage en résonance avec ce qu'il connaît. Ces deux régimes d'espace au sein d'une même ville soulignent la pluralité des modes de vie, venant s'opposer à la caricature qu'en imaginait peut-être Ady.

● Le village

Au-delà des frontières de Gaoua, le village de la grand-mère vient rappeler l'existence d'un mode de vie plus traditionnel [séq. 8]. Celui-ci n'est d'ailleurs jamais précisément nommé, comme pour conserver une forme d'aura mythologique dans le voyage du héros. Perché en haut d'une colline, il offre un panorama exceptionnel sur les contrées alentour, où la nature domine. Les quelques maisons en briques se fondent parmi les arbres et les rochers. Ici, l'habitat s'adapte au paysage, et non l'inverse. Ses habitants sont des vieillards et de jeunes enfants. L'absence de travail rémunéré et la proximité de Gaoua ont provoqué la fuite du reste de la population, donnant au village l'allure d'une enclave hors du temps. Un ancien monde dont la disparition pourrait advenir une fois les anciennes générations, gardiennes du temple, disparues. Dans ce récit aux allures de fable, cet espace, présenté dans une forme de naïveté, vient s'opposer de manière schématique à la ville pour présenter un mode de



vie plus modeste, plus en phase avec la nature. L'absence d'électricité et le confort précaire ne dérangent plus Ady. Dans la seconde partie du film, il viendra s'y ressourcer dès que possible

Si la ville est vue comme l'espace économique, le village représente le sacré, le mystique. La grand-mère lit dans le cœur de son petit-fils à l'aide d'un jet de de petits coquillages blancs, des cauris, une pratique ancestrale des tribus d'Afrique de l'Ouest [Figure]. C'est aussi au village que se déroule une belle scène de fête où toute la communauté se retrouve pour danser [séq. 11]. Mais c'est un paradis que tous finissent par quitter. Dans une émouvante scène d'adieu, Jean empoigne le bras d'Ady pour l'éloigner de sa grand-mère. Quitter le village est un arrachement. L'adolescent lance un dernier regard à la vieille dame avant de sortir du cadre, la laissant seule, filmée de dos face à l'horizon. La fin de ce jardin d'éden approche.

● Immersion sonore

Wallay est un film qui s'écoute autant qu'il se regarde. Un exercice intéressant pour les élèves consiste à diffuser un extrait en cachant l'image. On se rend alors compte de la riche texture sonore, croisement de trois matériaux :

- La bande originale, composée par le violoncelliste français Vincent Ségal à partir des images du film, marque par son discret mélange des genres. Les cordes frottées fusionnent avec le son de la kora, une harpe d'Afrique de l'Ouest, comme une synthèse de la quête identitaire et multiculturelle d'Ady. Minimaliste et organique, le thème se fond naturellement dans les bruissements de la nature. On entend sa mélodie dans les moments d'introspection où le cœur d'Ady se remplit de la beauté du continent, cette musique n'étant d'ailleurs jamais entrecoupée de dialogues (exemple : séq. 7 [00:36:55–00:38:03]). D'abord discret, le thème s'enrichit au fur et à mesure de l'intrigue.
- Même quand la musique ne résonne pas, le film reste musical grâce aux bruitages qui nous transportent à Gaoua (exemple : séq. 4 [00:11:57–00:13:10]). Bêlements des animaux, sons métalliques traduisant l'activité, superpositions de voix indiquant la vie de la cité, stridulation des grillons dans le calme de la nuit : *Wallay* possède un fond sonore englobant le spectateur.
- Une chanson préexistante est utilisée pour introduire l'histoire : « *Deni Mouke Ila* » de Victor Démé (2008) (exemple : séq. 2 [00:01:50–00:04:54]). Il s'agit d'un hommage à un chanteur apprécié au Burkina Faso, décédé deux ans avant la sortie du film. Un choix qui ancre *Wallay* dès son générique dans la culture populaire locale.

● Nature frontalière

Entre ces deux espaces dichotomiques que sont la ville et le village, la nature fait office de tampon. L'espace urbain est délimité au sud par un ensemble de collines et à l'ouest par la rivière Poni. Parmi les lieux clés, on retrouve le bois sacré et ses grottes que traversent Ady et Jean pour rejoindre le village [Séquence]. La forêt symbolise ici une frontière entre l'ancien et le nouveau monde, l'Afrique d'hier et celle d'aujourd'hui. Mais ce chemin n'est pas le seul existant, puisqu'une route des plus classiques lie également ville et village. Les routes sont d'ailleurs omniprésentes dans le parcours d'Ady, celui-ci les empruntant par divers moyens (motocyclette, taxi, bus, à pied...). Enfin, la rivière, largement présente, est associée à l'oncle d'Ady, gestionnaire d'un espace de pêche. L'eau s'avère une zone de danger, un territoire non autorisé qu'Ady dompte à deux reprises dans le dernier tiers du film [séq. 12, 13], par défi envers son oncle puis pour le sauver, ultime épreuve initiatique dans sa quête intérieure, tel un baptême dans l'âme de Gaoua.





Esthétique

Influence documentaire

De son parcours dans le cinéma documentaire, Berni Goldblat tire une mise en scène au plus proche du réel, sublimée dans une double séquence où se répondent l'art de la danse et celui de la pêche.

● Cinéma vérité

Caméra à l'épaule, le chef opérateur suit avec fluidité les mouvements de chaque individu. Même dans les plans fixes, le subtil tremblement de la caméra convoque l'esthétique du réel. Si *Wallay* possède une narration aux allures de conte initiatique et un montage dynamique, l'œuvre se dote d'un point de vue réaliste sur les modes de vie des habitants du sud du Burkina Faso. Une attention particulière est par exemple donnée à la représentation de leurs espaces de vie [Lieux], leurs activités ou leur alimentation. Une approche qui, pour Berni Goldblat, fait suite à 15 années d'une pratique documentaire et son aboutissement avec *Ceux des collines* [Réalisateur]. Dans ce long métrage, le cinéaste suit le quotidien d'orpailleurs au Burkina Faso. Il y filme la précision des gestes, l'intensité des échanges et les douleurs cachées derrière les sourires. Sous certains aspects, *Wallay* offre un prolongement de cette étude. Une forme de cinéma direct, notion héritée des nouvelles vagues des années 1960 prônant un affranchissement du clivage entre documentaire et dramaturgie. Le réel et la fiction se percutent, les frontières s'abolissent avec l'utilisation de décors réels, du son direct et d'une captation sur le vif. «On n'a rien construit à part un débarcadère sur le lac. Tout le reste, ce sont de vraies maisons habitées par de vraies personnes», précise le cinéaste. L'influence de Jean Rouch, ethnologue qui fut l'un des premiers à poser un regard cinématographique moderne sur le continent africain, est à cet égard essentielle. Goldblat en est l'un des héritiers.

● Mobilité

Wallay frappe par sa recherche d'effets de mobilité. Ady se déplace constamment dans le cadre. Ce mouvement

évoque la difficulté pour lui de s'acclimater à une Afrique encore inconnue. Au fur et à mesure du voyage, la mise en scène offre des cadres de plus en plus larges. Les saynètes dans Gaoua, dans des espaces souvent restreints ou saturés de détails, laissent place à de vastes pans de nature. Le découpage évite au maximum le champ/contrechamp, technique classique de montage alternant deux plans opposés, particulièrement utilisée au cinéma dans la mise en scène de dialogue, qui enfermerait les personnages. Le cinéaste y préfère le plan-séquence, une méthode où la scène est filmée en continu, avec une caméra mobile qui cherche à capturer le réel avec plus de fluidité. Lors de la dispute entre Jean et Ady [séq. 10], la caméra circule d'abord de l'un à l'autre, se fixe sur leur face-à-face, puis accompagne Ady reprenant ses affaires. Malgré l'exiguïté et la pénombre, une chorégraphie se déploie, qui engage le spectateur émotionnellement. Si, au montage, certains plans-séquences ont été interrompus pour des questions de rythme, le cinéaste a révélé que la majorité du film avait été pensée en plans-séquences, afin de laisser la caméra bouger de manière organique. Une approche influencée par le travail des frères Dardenne², que l'on retrouve dans les plans accompagnant le corps en action d'Ady, notamment dans la brousse [Séquence].

● L'art du détail

Le cinéaste, que les activités associatives ont amené à parcourir tout le Burkina Faso, connaît bien les réalités d'un pays peu montré sur grand écran. Sa caméra est à l'affût des objets, accessoires, animaux ou passants qui s'affirment comme autant d'éléments essentiels pour comprendre l'environnement du film, au-delà même de son récit. Lors de sa présentation au Festival de Berlin, certains critiques iront jusqu'à qualifier le film de «docufiction». Mais une vérité psychologique est aussi recherchée par Goldblat, qui alterne plans larges, où le décor est porteur de sens, et plans serrés sur les visages, la caméra cherchant à percevoir à travers un regard, un mouvement, une

1 Vincent Raymond, «Entretien avec le réalisateur Berni Goldblat : "Wallay est un film métis"», *Le Petit Bulletin Lyon*, 27 juin 2017 :

↳ petit-bulletin.fr/article-58383-wallay-de-berni-goldblat.html

2 «Sortie de *Wallay* de Berni Goldblat», art. d'*Africiné Magazine* déjà cité.

mimique, les pensées qui se cachent derrière les postures des uns et des autres, Ady en tête. La justesse de *Wallay* se trouve aussi dans son utilisation du verbe. Le cinéaste a laissé à tous ses comédiens un espace d'improvisation, leur permettant d'exprimer leurs émotions sans se limiter aux dialogues écrits. Makan Nathan Diarra, qui a travaillé son personnage pendant plusieurs mois aux côtés d'une coach, a pu y injecter sa propre façon de parler afin d'accroître le réalisme du film. Les répliques en dioula, en revanche, exigeaient plus de précision. Le comédien Ibrahim Koma, qui ne maîtrisait pas la langue, a dû enregistrer ses répliques en post-synchronisation pour peaufiner son accent.

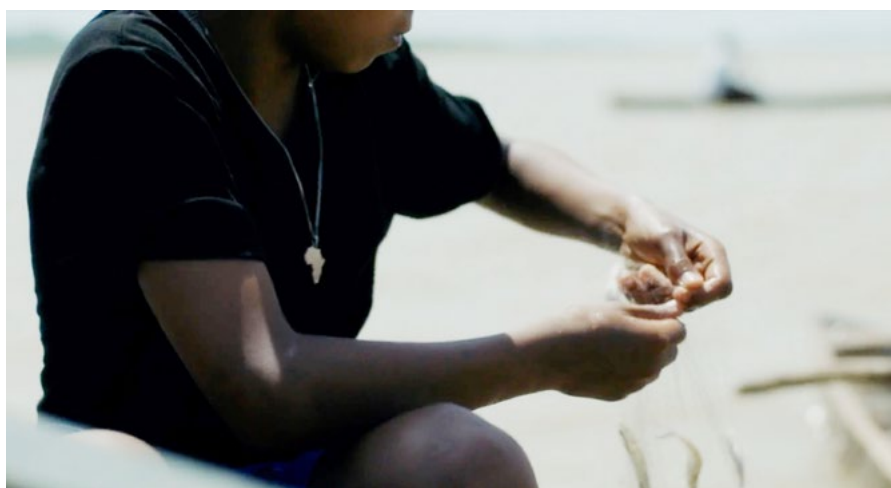
● Corps au travail

Deux séquences jumelles se démarquent par leur résonance ethnographique : la captation d'une fête traditionnelle et celle du travail de la pêche [séq. 11, 12]. Elles se font suite et mettent toutes deux en scène Ady, qui s'initie à ces activités. D'abord, au village, une célébration nocturne dont on ignore l'origine mais qui regroupe plusieurs dizaines de personnes de tout âge. Le premier plan s'attarde sur les musiciens et leurs instruments traditionnels, tels le balafon, une sorte de xylophone à résonateur, ou le dunun, un tambour à deux peaux positionné à l'horizontal. D'autres corps passent devant l'objectif, dansant au rythme des percussions. Changement de plan : une poignée de danseurs au centre de la piste improvisée, acclamée par le reste de l'assemblée. Les interactions se passent de mots, et en quelques instants, entraîné dans le mouvement par sa grand-mère, Ady se retrouve au milieu des danseurs. Il adopte leurs codes et leurs postures dans une forme d'abandon. C'est un moment d'allégresse partagée, où la caméra passe d'un corps à l'autre. Par un effet de montage, celle-ci se rapproche progressivement d'Ady, de dos, jusqu'à saisir en gros plan sa transe. La musique crée une ronde joyeuse où tous se retrouvent à égalité.

À la liesse succède le labeur. Sans transition, nous voilà sur les bords calmes de la rivière Poni. Après les percussions, un morceau de la bande originale maintient un certain rythme. C'est, pour Ady, le temps d'apprendre les gestes techniques de la pêche en compagnie de son cousin et de son oncle. Nous embarquons avec eux sur l'eau, la caméra délaissant peu à peu le plan large pour s'attarder en gros plans sur les visages et les mains en action, qui déploient leur filet et récupèrent le poisson. Une activité pour laquelle Ady est moins habile. La séquence s'achève sur son visage, filmé cette fois de face, dont l'expression de dégoût, après qu'il a senti l'odeur du poisson sur ses mains, ne fait guère de doute. Par la précision du cadre et le dynamisme du montage, ces deux scènes parviennent à nous placer au cœur des traditions.

● D'une langue à l'autre

Selon un rapport du CNRS publié en 2011, sur les 7 000 langues parlées dans le monde, 50 % pourraient disparaître d'ici la fin du siècle. En cause : l'hégémonie culturelle à l'heure de la mondialisation, le réchauffement climatique qui fragilise les populations et les conséquences toujours à l'œuvre de la colonisation. Au Burkina Faso, on compte à ce jour une soixantaine de langues, outre le français, qui reste celle de l'enseignement et de l'administration. *Wallay* se devait donc d'être un film multilingue pour représenter avec justesse le pays, mais aussi proposer un discours politique sur l'importance de la sauvegarde des langues. Y alternent français et dioula, un des trois principaux dialectes parlés sur place. Le dioula a la particularité d'être commun à d'autres pays de la région comme la Côte d'Ivoire, le Mali et la Guinée. Outre son importance au Burkina Faso, où environ trois millions de personnes (dont le réalisateur) le comprennent, ce choix reflète une volonté d'ancrer le film dans un espace régional plus large que la simple province de Gaoua. Ne pas connaître un mot de dioula place d'emblée Ady dans une situation difficile. Son oncle profite de cette ignorance pour l'isoler et le ramener à son statut d'étranger. Mais le garçon n'est bien sûr pas responsable de cette absence de transmission. Le fait que les immigrés de deuxième génération ignorent la langue maternelle de leurs parents est un fait sociologique massif. Le risque est alors grand de perdre le contact avec les aïeux restés au pays – ici en particulier la grand-mère, seul personnage à ne parler que dioula.



1



2



3



4



5



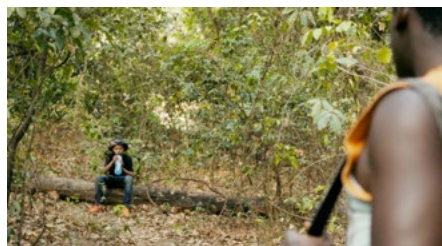
6



7



8



Séquence

Chemin parallèle [00:32:49 – 00:37:48]

En quelques minutes, la traversée du bois sacré impose à Ady son lot d'épreuves via une connexion avec la nature. Une séquence à la puissance symbolique forte, qui marque une rupture dans le récit.

Après une tentative de fugue, l'oncle Amadou demande à Jean d'emmener Ady chez sa grand-mère par «le long chemin», pour reprendre ses mots. C'est la première étape du rituel pour faire d'Ady un homme. À son départ de Gaoua, il ignore où le conduit le taxi-brousse. La séquence que nous analysons débute par l'arrivée du véhicule à l'entrée du chemin [1] et se termine par la sortie du bois sacré, lorsque Ady se réveille dans une des grottes qui le surplombe [16]. En cinq minutes, Ady va traverser cinq épreuves d'ordre moral, physique et spirituel dans une nature débordante, dont l'imagerie rappelle presque l'odyssée d'un Mowgli contemporain.

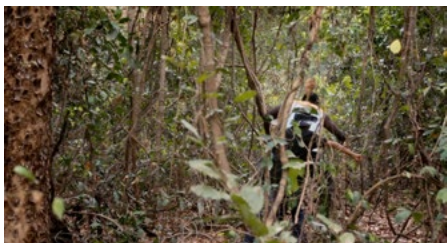
● Le voyage commence ici

Le plan d'arrivée au bois est le plus long de la séquence, 48 secondes, et l'un des plus riches puisqu'il installe un point de rupture. Le taxi-brousse, dont on n'entendait jusqu'alors que le moteur, entre dans le champ par le centre du cadre. D'abord caché par la végétation aux abords du pont [1], il s'approche petit à petit de la caméra, qui bouge à peine pour laisser le véhicule et ses occupants envahir

le cadre [2, 3]. La remorque que traîne la motocyclette est surchargée : cinq personnes, dont Ady et Jean, un vélo, un nombre conséquent de bagages, des poules et une chèvre, sur laquelle s'attarde malicieusement la caméra à l'arrivée du taxi [3] avant de se focaliser sur Ady. Un attirail mis en valeur comme le dernier signe de l'effervescence de Gaoua, dans laquelle évoluait jusqu'à présent Ady. Après leur descente du véhicule, la caméra suit d'abord Jean, puis recadre vers le visage d'Ady. Filmé en plan moyen, il avance d'une démarche hésitante, alors qu'à l'arrière-plan, la motocyclette et la route sortent du cadre, qui se remplit de végétation. Le vert des feuilles recouvre tout, tranchant radicalement avec le décor du taxi à la faveur d'un simple glissement de caméra [4], portée à l'épaule comme ce sera le cas dans le reste de la séquence.

Jean révèle alors la raison du voyage avant de sortir du cadre par la gauche, laissant Ady seul, ses vêtements sombres se confondant avec le décor [5]. Le jeune garçon se met en route, la caméra pivote lentement pour le suivre sur le chemin de terre, le changement d'échelle du plan moyen au plan large s'opérant naturellement [6]. Cette dynamique de mise en scène, alternant plans serrés sur les visages et les corps en action en caméra portée, puis plans larges fixes laissant la nature reprendre ses droits, sera répétée dans chaque mouvement de la séquence. On découvre ainsi pour la première fois l'apparence globale d'Ady dans cette circonstance. Il est peu préparé pour la balade, puisqu'il porte sa tenue habituelle et a comme seul accessoire une bouteille d'eau. La rencontre du gamin des villes avec la jungle peut commencer.

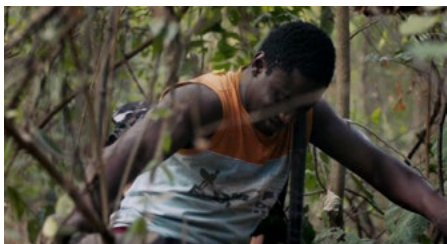
9



10



11



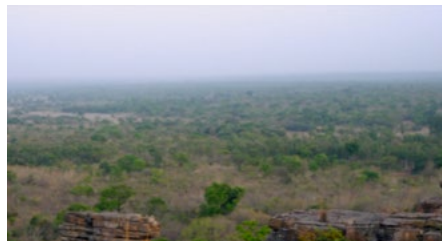
12



13



14



15



16



● Nature sauvage

La jungle se dévoile par un plan de la canopée luxuriante vue du sol [7]. Les éclats de lumière traversent les feuillages comme un signe divin qu'accompagne le chant des oiseaux. Suit un plan serré de Jean, caméra collée contre son dos, traversant la jungle. Il fait demi-tour sans que nous sachions pourquoi. Le contrechamp dévoile Ady, bien petit dans le cadre envahi par la jungle. Il est assis sur un tronc en train de boire goulument, sous le regard réprobateur de son cousin [8]. La composition joue sur la différence de taille entre Jean et Ady. Le premier, filmé en amorce, esquisse déjà un mouvement de départ. Ady, lui, semble à la fois s'abandonner à la forêt dans un moment de grâce, et adopter une posture volontairement provocante, témoignant de sa réticence vis-à-vis du rite initiatique. Les deux plans suivants composent un champ/contrechamp classique entre Jean et Ady. Pour la première fois, la grand-mère est évoquée. Son foyer est l'objectif du voyage, qu'Ady méprise à ce moment-là. Peu convaincu, il se lève néanmoins et reprend la marche. Le second mouvement de l'expédition est physique, avec une traversée de la forêt dense où Jean, machette à la main, ouvre la voie. Trois courts plans s'enchaînent, un large [9], un serré de dos [10], puis de face [11], rythmés par le bruit de la lame contre le tronc, qui donne à ce court passage une tournure conquérante, nos deux héros tentant difficilement de dompter la jungle. La troisième épreuve est filmée en un seul plan de 39 secondes. La jungle s'impose au premier plan. Jean puis Ady, qui ne partagent plus le cadre, avancent. Arrivant à un point d'eau, Ady et la caméra s'arrêtent [12]. L'échelle laisse exister le garçon et la nature dans une vue d'ensemble,

théâtre d'un dilemme moral : continuer l'aventure et obéir à la tradition, ou s'arrêter et profiter de ce jardin d'édén et de son bain purifiant. S'ensuit un conflit avec Jean, qui tente d'affirmer son autorité dans un face-à-face où il domine visuellement l'enfant.

● Contemplation

L'alternance pause/effort continue avec l'ascension de la colline, toujours filmée en caméra portée [13]. Le duo vient de sortir du bois, et déjà quelque chose a changé. La bande originale de Vincent Ségal commence à résonner, comme un apaisement, avant de s'arrêter en même temps qu'Ady atteint le sommet pour admirer la vue en silence. La caméra, pour la première fois de ce voyage, se place au niveau de son regard et pivote pour observer le chemin parcouru [14]. Enfin le dernier mouvement symbolise un éveil spirituel, à travers deux plans serrés d'Ady regardant intensément le feu, alors que la nuit est tombée [15]. La musique de Vincent Ségal reprend, avec des cordes plus intenses que lors de l'ascension. Le jour se lève sur la forêt qu'observe Ady, dans un des plus beaux plans du film. En surcadrage, la grotte où lui et Jean ont dormi les fait apparaître en un contre-jour poétique [16]. Une renaissance vient de s'opérer dans la nuit, l'éveil étant l'un des motifs récurrents du film. Rien n'est dit à voix haute, mais l'image et la musique parlent pour Ady. Le voyage s'achève. Dans le plan suivant, l'adolescent reprend sa posture d'enfant gâté, comme pour cacher à Jean l'impact que le voyage a sur lui. Alors qu'il se plaint une nouvelle fois du rite, un serpent pendu à une branche lui donne finalement une piqûre de rappel : il est peut-être temps de trouver sa véritable voie.

Ouverture

Tu seras un homme

Autour d'Ady, trois figures masculines d'autorité gravitent. Leurs liens avec le garçon illustrent la construction des dynamiques patriarcales, où les notions de respect et de soumission se confondent et résonnent avec certains enjeux sociaux contemporains.

● Quatre hommes et un gamin

En arrivant à Gaoua, Ady découvre un environnement structuré par le patriarcat. Administration, police, vendeurs ambulants, chauffeurs de taxis... À l'exception de la gérante du cybercafé, Ady n'échange qu'avec des hommes lors de ses passages au centre-ville. Les amis de Jean forment un autre groupe masculin, auquel le jeune garçon tente à deux reprises de se greffer, d'abord par la force des choses, en accompagnant Jean chez lui, puis plus activement, quand il trafique pour vendre ses effets personnels. Un monde d'hommes, dans lequel le garçon cherche à imposer sa présence, adoptant des postures viriles qui se traduisent par sa gestuelle assurée, et surtout par son usage du verbe. Ady ne cesse de répliquer et de fanfaronner. Il ignore sciemment le modèle pyramidal communément admis sur place, dans lequel les jeunes doivent respect à leurs aînés – une valeur régulièrement évoquée par Jean.

Cette dynamique se matérialise très bien dans la petite cellule familiale des Traoré. En bas de la pyramide, Ady, l'adolescent à éduquer. Au milieu, Jean, cousin et mentor. Un allié pour le garçon qui le considère davantage comme un frère (remplaçant son aîné, cité mais absent) qu'une réelle figure d'autorité. Une approche qui perturbe Jean, comme le montrent deux séquences parallèles après leur retour du chemin des initiés [séq. 9, 10]. On constate d'abord la complicité qui s'est nouée entre eux à la suite du voyage puis, le lendemain, le trouble de Jean qui s'offusque de voir le garçon jouer à « l'homme » en faisant du business avec ses amis, une situation qu'il voit comme un manque de respect à son égard et le début des problèmes. Il lui rappelle alors qu'il « n'est pas son égal » et le congédie.

« L'initiation de l'oncle correspond à une tradition gravée dans le marbre. Ady s'initie à sa manière et devient un adolescent ; il mûrit avec son procédé à lui »

Berni Goldblat



Derrière cette position dominante, il y a aussi une position de dominé face à l'oncle Amadou, dont l'autorité ne se discute pas. Comme celui-ci le dit à Jean à propos d'Ady : « Son père ici, c'est moi. » [séq. 4]. Dans la famille comme en ville, l'oncle reçoit des marques de respect révélatrices d'une hiérarchie fondée sur l'âge. Le regard dur qu'il porte sur Ady semble également empreint du poids de l'héritage colonial. Amadou ne voit dans l'adolescent que le voleur, l'insolent qui refuse de prendre en considération les besoins de sa famille en Afrique, préférant l'oisiveté au travail. Cette histoire qui continue d'infuser se matérialise à Ady par l'intermédiaire d'une photo chez sa grand-mère représentant probablement son grand-père décoré par l'armée française [séq. 8]. Le quatrième homme de cette histoire est un absent : le père d'Ady. Sa décision d'envoyer son fils en Afrique pour l'initier se fait sans le consentement

du garçon. Son silence face aux abus sur place, que le père d'Ady cautionne implicitement, fait de lui un acteur de cet ordre social.

● Circoncision et domination du corps

Ce jeu de domination à quatre têtes induit une hiérarchisation violente entre les hommes. Un système qu'Ady reproduit par son attitude insolente, seul moyen qu'il connaît pour tenter d'obtenir le respect. Pour le sociologue Pierre Bourdieu, «La domination masculine est tellement ancrée dans nos inconscients que nous ne l'apercevons plus, tellement accordée à nos attentes que nous avons du mal à la remettre en question¹.» Une violence symbolique imposée, illustrée ici à travers le contrôle du corps d'Ady, qui subit ses déplacements : voyage à l'étranger, traversée de la jungle, travail avec les pêcheurs...

La domination s'exerce également via l'initiation qui doit faire de lui «un homme». L'objectif de ce rituel, présent dans de nombreuses communautés en Afrique de l'Ouest, mais dont les modalités varient d'un peuple à l'autre, est «d'amener l'enfant à répondre aux normes de la société avant de l'intégrer dans la condition humaine, telle que le conçoit la tradition²». Le refus et la peur d'Ady d'être circoncis sont interprétés par son entourage comme de la faiblesse, un manque de respect des traditions et une déviance culturelle. Seule sa grand-mère s'émeut de cette pratique, mais sa condition de femme empêche sa voix d'atteindre Amadou – c'est d'ailleurs pour cette raison qu'elle demande à Jean de raisonner son oncle, ce que celui-ci refuse de faire par égard pour son aîné.

Cette normalisation de la violence physique au nom de la tradition est une réalité dans certaines régions du monde, pour les jeunes garçons comme pour les jeunes filles. Selon les chiffres de l'ONU, quatre millions de filles sont victimes d'excision chaque année – majoritairement sur le continent africain. Dans *Wallay*, le médecin devant pratiquer la circoncision se montre plus raisonnable. Au cours de son premier dialogue avec Amadou, même si l'aspect mystique est abordé (le rite doit s'exercer un soir de pleine lune), il décrit ses précautions pour l'opération et annonce d'emblée refuser de la pratiquer sans le consentement d'Ady. C'est lui qui pousse Amadou à dévoiler ses intentions lors d'une rencontre fortuite sur l'eau [séq. 13]. Dans cette scène, Ady se réapproprie son corps en prenant le pilotage de la barque, faisant basculer son oncle dans les flots. Mais c'est en sauvant celui-ci qu'il va finalement gagner son respect.

● Un autre schéma

Des alternatives à ce monde d'hommes existent dans *Wallay*, incarnées par la quiétude du village de la grand-mère. Si cet espace apparaît coupé du monde, et donc extérieur à son ordre social, il offre un autre modèle à Ady. Il pensait qu'elle n'arrangerait rien ; elle lui apportera tout. C'est à elle qu'Ady se confie. Elle lui conseille d'obéir pour calmer l'ego d'un oncle confondant le respect et la soumission, mais qui n'est pas à condamner personnellement puisque qu'il n'est que l'agent d'un système patriarcal. Quand Ady vient au chevet d'Amadou, qu'il vient de sauver, celui-ci achève son initiation en lui disant : «Je te donne la route.» C'est la clé d'une compréhension interculturelle où chacun accepte l'autre dans sa complexité, ce que symbolise encore leur ultime poignée de mains.



● Trois femmes

De générations différentes, trois figures féminines permettent de mettre en perspective la construction des identités de genre :

- Fanta, la tante : c'est la première femme que croise Ady. Quand il la découvre, elle est entourée d'enfants, les siens comme ceux des voisins. Une tribu pour laquelle elle incarne une figure maternelle, demandant immédiatement à Ady de l'appeler «maman» plutôt que «madame». Ce personnage n'est caractérisé que par son statut de mère et d'épouse. On la voit s'occuper du linge, du repas, des enfants... Même si elle fait parfois part à son mari de son désaccord, sa voix reste ignorée et elle s'efface progressivement. Elle symbolise une génération de femmes qui se conforme aux attentes masculines sans faire de vague.
- Mame, la grand-mère : elle est aussi une figure maternelle au sein de son village, toujours entourée d'enfants, à la différence qu'elle n'est sous la domination d'aucun homme. On imagine son mari disparu depuis longtemps et ses deux fils ne lui rendent plus visite. Elle incarne sagesse et bienveillance, tout en imposant une certaine forme d'autorité par son âge, qui fait d'elle un personnage incontournable dans le village, où elle semble régner d'une force tranquille.
- Yéli, la petite amie : d'abord traductrice pour Ady et sa grand-mère, elle tombe amoureuse du garçon, n'hésitant pas à venir lui rendre visite à Gaoua. Des trois personnages féminins, c'est le seul qui n'est pas cantonné à un lieu qui le caractérise. On la retrouve en ville comme au village, dans les transports comme à la fête. Rayonnante, elle représente la modernité et l'ouverture, ce qu'illustre encore le fait qu'elle adopte le bob d'Ady. Elle est d'une génération de femmes indépendantes. N'hésitant pas à refuser les avances d'Ady, elle finit par lui donner un baiser au moment du départ, décidant de son propre *timing* amoureux.

1 Pierre Bourdieu, «De la domination masculine», *Le Monde Diplomatique*, août 1998.

2 Albert Sanon, *Yele Pe - Être homme : Initiations traditionnelles et éducation corporelle au Burkina Faso*, Éditions l'Harmattan, 2013.



Figure

Les anciens

Dans *Wallay*, la rencontre avec les anciens constitue une étape décisive du parcours d'Ady. L'oncle et la grand-mère incarnent deux voies de transmission, respectivement par l'épreuve et par l'apaisement, qui participent chacune à son évolution.

● Archétypes

Dans le parcours initiatique des héros, au cinéma comme en littérature, la rencontre avec une figure d'ancien constitue un motif archétypal. Elle met le protagoniste à l'épreuve et enclenche son évolution. Cette figure peut prendre des formes variées : mentor, vieux sage, gardien de l'ordre moral, chef guerrier, vieille dame protectrice, personnage ambivalent... Malgré leurs différentes fonctions au sein du récit, ces incarnations sont toutes dépositaires d'une mémoire et d'une expérience qui vont participer à la construction du héros.

Au sein des cinémas d'Afrique francophone, où la place accordée aux anciens est un repère social important, l'utilisation de ces figures a connu plusieurs déclinaisons. Dans les œuvres classiques des années 1980-1990, elles viennent incarner le motif de la tradition et de la mémoire collective. Dans *Yeelen* du Malien Souleymane Cissé (1987), un des films marquants de cette période [Échos], le voyage du



héros le conduit vers son oncle, gardien d'un savoir spirituel ancestral qui doit lui être transmis. Le cinéma contemporain déplace cette question de l'héritage en l'infusant dans l'atmosphère globale du film plutôt qu'à travers un personnage dédié, comme dans *Atlantique* de Mati Diop (2019), où la mémoire circule entre le visible et l'invisible, jusqu'à l'émergence du surnaturel dans le récit. *Wallay* est à la croisée de ces deux approches. À travers l'oncle Amadou et la grand-mère Mame, Berni Goldblat confère à la figure de l'ancien sa dimension de transmission tout en la dédoublant, entre mise à l'épreuve et protection.

● Parallèle

On observe un jeu de miroir dans la manière dont les deux anciens accompagnent l'apprentissage d'Ady. L'oncle Amadou correspond à une figure d'autorité frontale [Ouverture]. Sa première apparition à l'image, interrompant les rires des cousins d'Ady, est empreinte de froideur et de distance [séq. 3]. Une présence intimidante qui entre en contraste avec son apparence physique fragile (il boite, se tient sur une canne et demeure la plupart du temps assis). Il impose ses règles à son entourage et est l'instigateur des épreuves que le garçon va devoir surmonter. La possibilité d'un lien affectif entre eux est immédiatement mise à distance. L'incompréhension amène en effet le garçon à ne pas reconnaître en lui une figure légitime.

À l'inverse, l'arrivée de Mame, la grand-mère, se fait au son des rires, loin du silence de plomb entourant l'apparition d'Amadou. La première accolade entre elle et son petit-fils suffit à créer de la confiance [séq. 8]. Dans la scène de repas qui suit, elle ne lâche quasiment jamais la main du garçon. Peu importe qu'ils ne parlent pas la même langue, que leur culture soit différente, que leurs âges les distinguent... Le personnage de la grand-mère incarne une sagesse rassurante, propre à l'archétype qu'elle convoque, et une relation sensorielle s'installe. Regards, gestes et silences viennent bousculer Ady, comme on l'observe dans une scène de réveil filmée comme une renaissance. Avec elle, il abandonne peu à peu les postures de défense qu'il opposait jusqu'alors à son oncle.

● Espace refuge

Le rôle de ces deux figures s'incarne aussi dans les territoires qu'elles occupent, comme si chaque espace prolongeait leur fonction dans le récit. L'ombre d'Amadou s'étend presque partout à Gaoua. On l'aperçoit aussi bien en ville que sur les bords du fleuve, sans parler évidemment de l'habitat familial. Sa présence structure les déplacements d'Ady. La mise en scène de Berni Goldblat joue sur un évitement presque impossible. Une ombre, et métaphoriquement un héritage, pèsent constamment sur le garçon. Le village de Mame, s'il représente aussi l'héritage, a une valeur inverse de refuge [Lieux]. Une scène vient parfaitement illustrer cette idée de soin et d'apaisement, quand Mame apporte à Ady un bol de lait caillé, symbole maternel évident [séq. 8]. Il redevient enfant au moment de cette dégustation régressive qui lui laisse une moustache de mousse au-dessus de la lèvre. La grand-mère le surnomme d'ailleurs affectueusement «petit blanc» puis «petit mari» comme pour pointer le désir d'Ady de grandir trop vite. Face à cette aïeule, il abandonne toute position orgueilleuse. L'apparente opposition entre les deux figures d'anciens risque de masquer une dynamique plus subtile. C'est Amadou qui a pris la décision d'envoyer Ady voir Mame, considérant que cela marquerait une étape de son apprentissage. Mame, elle, convainc Ady d'accepter de travailler pour Amadou. La rencontre de ces figures, qui pourtant ne se croiseront jamais, construisent à deux le parcours du personnage.

● Geste d'amour

Si la grand-mère s'impose comme une figure protectrice relativement immuable, l'oncle Amadou évolue progressivement, dépassant l'étiquette de la personne âgée autoritaire qu'on pouvait d'abord lui accoler. L'oncle borné se trouble quand son neveu vient à sa rescousse après l'avoir fait tomber dans les eaux du fleuve [séq. 13]. En sauvant



son oncle, Ady renoue avec celui qui incarnait jusqu'alors la contrainte. Amadou, lui, révèle sa fierté de découvrir qu'Ady a changé. Amadou et Mame auront finalement tous deux un geste de bénédiction au moment du départ de l'adolescent, poignée de main pudique pour l'un, étreinte bouleversée pour l'autre. Deux gestes d'amour, l'un réservé, l'autre plus effusif, qui convergent vers la même mission de transmission accomplie par ces deux figures. C'est la complémentarité entre contrainte et tendresse qui permet d'accompagner la transformation intérieure du héros, de l'enfance vers l'âge adulte.

● Fils de son époque

Au cours de leur rencontre, Mame rappelle à Ady que cette région et sa culture sont les siennes, et que s'il accepte de rester en Afrique, il découvrira un trésor en lui [séq. 8]. Mais elle est aussi consciente qu'aujourd'hui, «on est plus le fils de son époque que celui de son père». Ce propos résume beaucoup des enjeux du film et appelle à réflexion :

- Cela peut évoquer la fragilité des traditions locales, menacées par une culture de masse impersonnelle façonnée par les grandes puissances étatiques et/ou économiques cherchant à diffuser leurs valeurs à l'heure de la mondialisation.
- Le film explore les coutumes propres aux peuples d'Afrique de l'Ouest, la dimension spirituelle de la nature et la sacralité des liens familiaux. Une richesse

mémorielle qui n'a pas été transmise à Ady par son père. Le film montre la rapidité avec laquelle un héritage culturel peut s'effacer d'une génération à l'autre par la non-transmission de ces valeurs, notamment chez des enfants et petits-enfants d'immigrés qui peuvent ne connaître ni la langue ni le pays de leurs origines. Cette disparition progressive soulève la question de la manière dont la jeunesse peut s'emparer de cette mémoire intime pour la préserver, peut-être par hybridation avec la culture de «l'époque» contemporaine, et en quoi elle représente une source d'enrichissement.

- Par sa manière de parler et de s'habiller, comme par son rapport à la technologie, Ady est un enfant du XXI^e siècle. C'est surtout par son environnement sociologique et numérique que, aujourd'hui, la jeunesse tend à se définir au rythme des algorithmes, au détriment de la transmission au sein de la famille.



Plans

Aller-retour

Berni Goldblat joue sur un effet de boucle pour clore son récit. À l'arrivée comme au départ, Ady regarde le Burkina Faso défilé à travers la vitre. Rien n'a changé, mais tout est différent.

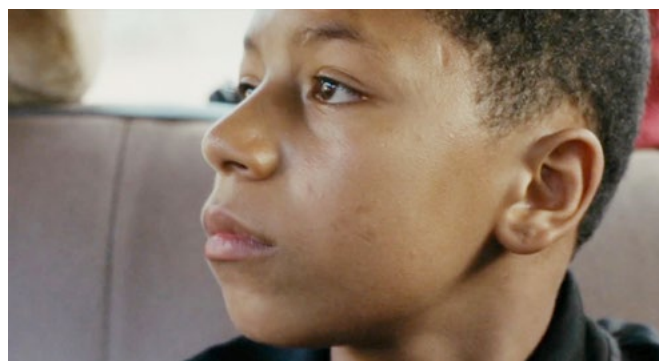
● Reprise

Sommes-nous à la fin ou au début du voyage ? Le réalisateur jette le trouble en achevant *Wallay* par un plan qui a des airs de déjà-vu. Ady, à l'arrière d'un taxi, regarde l'horizon [séq. 14]. Dans le plan précédent, la brousse défilait à toute vitesse, aussi belle qu'insaisissable. Derrière Ady, un sac rouge. Sur ses épaules, une veste noire. Grâce à ces deux détails, on s'aperçoit que l'image finale de *Wallay* est la même que celle de l'arrivée à Gaoua [séq. 3].

Focalisons-nous d'abord sur le plan qui introduit le voyage. Ady regarde d'un côté, puis de l'autre, l'air pensif et le corps brinquebalé par les secousses du véhicule. Jean est à l'avant, à côté du conducteur, avec qui il a négocié le prix du trajet. Ady ignore où va le mener ce voyage. En plongeant dans son esprit, c'est la première fois qu'on se plonge dans son esprit, que le garçon n'est pas dans une forme de représentation – dans la séquence précédente, Ady s'amuse à filmer comme un touriste les rues de Bobo-Dioulasso où il vient d'atterrir. À peine la voiture démarrée, ses premiers mots sont pour demander avec une pointe d'insolence et de gaminerie si le chemin sera encore long. Quand arrive le plan que nous étudions, dans le taxi, c'est la première fois qu'il prend vraiment le temps de regarder les paysages du Burkina Faso. Cette découverte se matérialise par la bande originale de Vincent Ségal, dont les premières notes discrètes retentissent au bout de quelques secondes.

● Voyage intérieur

Ce plan initie un motif récurrent : le cocon, espace propice à l'évolution psychologique du personnage. Ady sera régulièrement filmé en gros plan lors de ses moments de solitude, dans des espaces clos, comme pour chapitrer les grandes étapes de son parcours. La caméra s'attarde chaque fois sur



son visage songeur, accompagné par le thème musical aux variations subtiles, écho de sa découverte du continent et de lui-même. Ce leitmotiv relie le spectateur à l'intimité du personnage, contrebalançant les postures qu'il se donne en public [Personnage]. Tout au long du récit, Ady est traversé par deux dynamiques opposées : une mobilité constante dans l'espace public, une forme d'inertie dans la sphère intime. Ici l'habitacle de la voiture, plus tard une chambre, une grotte, la maison de sa grand-mère : autant de cocons pour une lente métamorphose, jusqu'à l'éclosion.

Sil la plupart de ces séquences introspectives se déroulent de nuit ou à l'aube, évoquant une renaissance progressive du personnage, le fait de conclure le film par une reprise de la première scène de voiture a de quoi intriguer. Ady reste muet dans les deux plans, son visage impassible montré en gros plan. L'image est identique, pas le son. Et c'est là que tout s'éclaire subtilement. Dans le dernier plan, la musique envahit l'espace plus rapidement. L'appréhension et la curiosité éprouvée par le garçon ont laissé place à la mélancolie. Le voyage géographique, représenté par ces images jumelles de trajets en voiture, aura surtout été le déclencheur d'un voyage intérieur. Quand Ady quitte des yeux la vitre latérale pour regarder droit devant lui, son silence prend une forte puissance dramaturgique, clôturant le récit sur un regard tourné vers l'avenir, nourri par les richesses de son aventure.

Échos

Le voyage initiatique

Le voyage initiatique est la forme reine des récits d'émancipation adolescente, au cinéma comme en littérature. Tour d'horizon de quelques étapes clés.

● Transformation

Départ, périple semé d'embûches, puis retour. Cette trame narrative, en apparence simple, traverse les récits d'hier et d'aujourd'hui en se donnant comme une allégorie de la vie. Le voyage initiatique ne se limite pas à un déplacement géographique. Il symbolise la transformation d'un individu, souvent à l'adolescence, âge propice aux bouleversements et aux prises de conscience. Analysés par l'ethnologue Arnold van Gennep¹, les rites initiatiques s'organisent en trois grandes étapes : la séparation, soit le point de départ ; la mise en marge, où les épreuves surviennent ; la renaissance, nécessaire pour amorcer un retour. Le voyage d'Ady s'inscrit dans cette logique, reflétant une structure récurrente au cinéma.

● L'abandon

Pour commencer, le voyage suppose une séparation. En l'occurrence, le père d'Ady décide de l'envoyer de l'autre côté de la Méditerranée, mais également de ne plus reprendre contact avec lui. Quand Ady comprend que son oncle cherche à asseoir sur lui son autorité, il se tourne vers ce père pour se rassurer, mais son silence l'isole davantage. Cette idée de l'abandon parental comme point de départ est fréquente. Elle est par exemple très présente dans les films d'animation du studio japonais Ghibli. Dans *Le Voyage de Chihiro* d'Hayao Miyazaki (2001), le point de départ traumatique de l'aventure, pour l'héroïne comme pour les spectateurs, est la métamorphose soudaine de ses parents en cochons. Des parents qui métaphoriquement avaient déjà commencé à abandonner leur fille, préférant se goinfrer que l'écouter. Un des buts du rite de passage sera ainsi de surmonter le vide affectif. Une séparation accentuée par un « méchant » ambigu qui empêche les retrouvailles (Amadou dans *Wallay*, la sorcière Yubaba chez Miyazaki), mais guide aussi le héros vers l'autonomie.

● Défis

Deuxième étape : les épreuves effectuées en marge de la communauté. C'est le moment où le héros fait face à une série de défis pour gagner en maturité – nous avons déjà évoqué le lien avec le héros mythique du *Livre de la Jungle* de Rudyard Kipling (1894), Mowgli [Séquence]. Les principales épreuves prennent la forme d'une confrontation à un environnement hostile pour le jeune urbain : les eaux du lacs, la forêt sacrée, une colline à gravir. Un serpent croise même la route d'Ady. La brousse fonctionne comme



Yeelen (1987) © Pathe



Le Livre de la Jungle (1967) © The Walt Disney Company

un miroir des peurs et le théâtre d'un dépassement nécessaire pour grandir. Le voyage initiatique est un type de récit que les cinéastes africains se sont largement appropriés sur ce point. Dans *Yeelen* (1987), Souleymane Cissé propose un récit mythologique autour d'un héros, Nianankoro, destiné à maîtriser les forces qui l'entourent. Pour fuir la folie meurtrière d'un père et parfaire son apprentissage, il entreprend un long voyage à travers les pays peuls (Afrique de l'Ouest). Il se confronte à une série d'épreuves physiques (marche, combats...), mais découvre aussi l'amour et la magie. Une odyssée sensorielle, où le spectateur perd ses repères temporels pour mieux ressentir l'expérience initiatique du héros, non sans rappeler la séquence dans le bois sacré de *Wallay*.

● Renaissance

Enfin, la renaissance du héros et sa réintégration au groupe marquent l'ultime étape du voyage initiatique. Pour Ady, sa révolution intérieure lui permet de gagner l'estime de son oncle et de rentrer chez lui. Son parcours possède une dimension circulaire. Enrichi par l'affirmation de son multiculturalisme, le héros revient à son point de départ. Dans *Né quelque part* de Mohamed Hamidi (2013), un jeune Français s'éveille à son histoire familiale lors d'un voyage forcé en Algérie pour régler les affaires de son père. Un héritage qu'il avoue n'avoir jamais eu auparavant la curiosité de questionner, dans une même phrase répétée en ouverture et en conclusion du film (une structure en boucle qui rappelle *Wallay* [Récit]). Plus récemment *L'Adieu* de Lulu Wang (2020) met en scène une étudiante sino-américaine retournant en Chine pour accompagner sa grand-mère mourante. Des retrouvailles sur fond d'incompréhension culturelle, mais qui bouleversent la jeune femme et provoquent une redécouverte sensorielle de son identité, comme ce fut le cas pour Ady au contact de sa grand-mère. C'est la fin du voyage, la vie peut commencer.



Né quelque part (2013) © Mars Films

¹ Arnold van Gennep, *Les Rites de passage* (1909), A. et J. Picard, 2011.

Document

« Métis » de Gaël Faye

Les questionnements d'Ady autour de son identité métisse résonnent avec les mots que l'écrivain et chanteur franco-rwandais Gaël Faye a écrit dans cette chanson sortie en 2013.

Né au Burundi d'une mère rwandaise et d'un père français, Gaël Faye a nourri de ses réflexions sur le multiculturalisme son œuvre foisonnante, entre musique (*Pili-Pili sur un croissant au beurre* en 2013; *Lundi Méchant* en 2020) et littérature (*Petit Pays* en 2016; *Jacaranda* en 2024). *Wallay* sort quelques mois après le triomphe de *Petit Pays* et quatre ans après la production de l'album *Pili-Pili sur un croissant au beurre*. Si le contexte de la guerre au Rwanda n'a rien à voir avec celui du Burkina Faso que visite Ady, on retrouve certaines thématiques de *Wallay* dans les pages de *Petit Pays*, notamment dans un chapitre où deux amis du jeune héros racontent leurs vacances dans le village de leurs ancêtres, d'où ils reviennent circoncis, acte pratiqué sans l'accord des intéressés ni de leurs parents [Ouverture]. Mais c'est dans la chanson « Métis », issue de l'album *Pili-Pili sur un croissant au beurre*, que les mots de Gaël Faye résonnent le plus avec le film. Il y parle de ses rapports complexes à son identité plurielle : le regard empreint de dureté qu'il a pu avoir sur lui-même (couplet 1), les cases dans lesquelles on a voulu le mettre et sur lesquelles il ironise (couplet 2), et son chemin parcouru dans l'acceptation de soi et des apports d'un métissage qu'il a pu renier (couplet 3). Ce troisième couplet est d'ailleurs celui qui fait le plus écho avec l'histoire d'Ady. Nombre de vers auraient pu être écrits par le garçon, ou en tout cas pensés dans ses moments d'introspection [Plans].

Refusant l'expression « 50/50 », maladroitement utilisée pour parler de métissage aux enfants, Gaël Faye utilise dans son refrain la métaphore de deux fleuves qui se rejoignent pour n'en former qu'un. Une manière poétique de parler de la fluidité de l'identité, toujours en mouvement comme les flots d'une rivière, et qui se soustrait aux étiquettes que la société voudrait accoler aux personnes métisses, quelles que soient leurs origines. Pour reprendre les mots de l'écrivain : « On est toujours 100 % de ce qui nous constitue. »

« MÉTIS »

Couplet 1

(...) Dégoûté d'avoir une vie non méritée
Regardez je suis brillant mais je reflète l'obscurité
Identité de porcelaine, j'ai fait ce morceau-là
Pour assembler le puzzle d'un humain morcelé (...)
Mon métissage, c'est pas l'avenir de l'humanité
Mon métissage, c'est de la boue en vérité

Refrain

Quand deux fleuves se rencontrent
Ils n'en forment plus qu'un et par fusion nos cultures
deviennent indistinctes
Elles s'imbriquent et s'encastrent pour ne former qu'un bloc
d'humanité debout sur un socle (x 2)

Couplet 2

(...) Donc c'est dit c'est dit je suis noir dans ce pays
C'est pas moi qui l'ai voulu je l'ai vu dans le regard d'autrui
C'est comme ça, laisse-les chanter nos mélanges de couleur
Laisse-les parler de diversité, de France black, blanc, beur
On serait tous métis, le reste c'est de la bêtise
Voilà que j'ironise sur ce que les artisans de la paix disent
J'ai pas de frontière, j'ai pas de race
Je suis chez moi partout sans être jamais à ma vraie place
Mon seul pays c'est moi, mon seul amour c'est toi
Toi l'autre différent mais au fond si proche de moi

Refrain

Couplet 3

Métissé, prisé ou méprisé, j'ai dû m'adapter
Ballotté entre deux cultures ça commence à dater
Adolescent, complexé toujours en quête d'identité
Y avait le blanc y avait le noir, j'étais celui qui hésitait
J'évitais de choisir à l'âge où l'on veut faire partie
Endossant la faute de tous les camps je devenais martyr
On m'a dit 50/50 mais j'y ai pas trouvé mon compte
Car le glacier fusionne à l'océan à la saison des fontes
(...) Je suis mulâtre, ébène albâtre voulant abattre le miroir
Et comme l'Afrique est en instance de sang entre ciel et Terre
J'ai le cul entre deux chaises, j'ai décidé de m'asseoir par terre!

Refrain

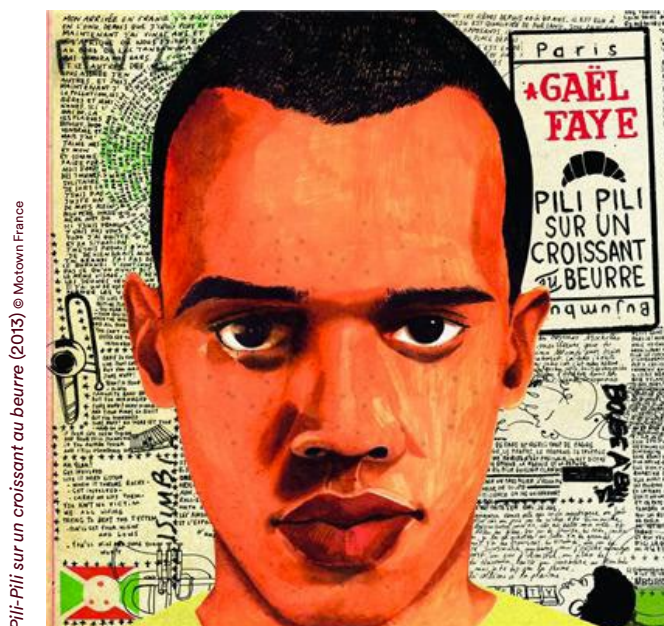
Gaël Faye, « Métis », *Pili-Pili sur un croissant au beurre*, 2013.

Paroles : Gaël Faye, Arsène Yod.

Musique : Ousman Danedjo, Francis Muhire, Guillaume Poncelet, Julia Sarr.

Interprétation : Gaël Faye, avec la participation d'Ousman Danedjo.

Producteur : Aki Azo.



Pili-Pili sur un croissant au beurre (2013) © Motown France

FILMOGRAPHIE

Édition du film

- *Wallay*, DVD, Rezo Films, 2017.

Autres films cités

- *Le Livre de la jungle* (1968) de Wolfgang Reitherman, DVD et Blu-ray, Walt Disney France.
- *Yeelen* (1987) de Souleymane Cissé, DVD, Trigon-film.
- *Le Voyage de Chihiro* (2001) d'Hayao Miyazaki, DVD et Blu-ray, Wild Side Video.
- *Ceux de la colline* (2009) de Berni Goldblat, Doc Net Films Éditions.
- *Né quelque part* (2013) de Mohamed Hamidi, DVD et Blu-ray, TF1 Studio.
- *L'Adieu* (2020) de Lulu Wang, DVD, M6 Vidéo.

BIBLIOGRAPHIE

- Élisabeth Lequeret, *Le Cinéma africain : Un continent à la recherche de son propre regard*, Cahiers du cinéma/SCÉRÉN-CNDRP, 2003.
- Florence Maillard, critique du film, *Cahiers du cinéma* n°734, juin 2017.
- Michael T. Martin et Gaston J.-M. Kaboré (dir.), *African Cinema: Manifesto and Practice for Cultural Decolonization (Cinéma africain : Manifeste et pratique pour une décolonisation culturelle)*, 3 volumes, Indiana University Press, 2023 (en anglais).

PODCAST

- Tiphaine de Rocquigny, *De la Côte d'Ivoire au Burkina-Faso : le public africain en quête de salles*, Cultures Monde, France Culture, 7 mai 2018 :
↳ radiofrance.fr/franceculture/podcasts/cultures-monde/de-la-cote-d-ivoire-au-burkina-faso-le-public-africain-en-quete-de-salles-7330444

SITES INTERNET

- Dossier de presse du film :
↳ auvergnerhonealpes-cinema.fr/wp-content/uploads/2021/11/Dossier-de-presse-Wallay-HD.pdf
- Michel Amarger, « Entretien avec Berni Goldblat », *Africiné*, 27 juin 2017 :
↳ africine.org/entretien/sortie-de-wallay-de-berni-goldblat/14165
- Olivier Barlet, « Wallay, l'imprévisible tissu du monde », *Africultures*, 27 juin 2017 :
↳ africultures.com/wallay-de-berni-goldblat-14162
- Jean-Michel Frodon, « Wallay et Patagonie, de l'Afrique de l'Ouest à l'Amérique latine, deux chemins de cinéma ouverts sur le monde », *Slate*, 28 juin 2017 :
↳ slate.fr/story/147612/wallay-patagonia-deux-chemins-de-cinema
- Sharon Rwakatungu, « Interview: Berni Goldblat, Director of Wallay », *Cinema Escapist*, 30 septembre 2017 (en anglais) :
↳ cinemaescapist.com/2017/09/interview-berni-goldblat-director-wallay

VIDÉO

- Patrick Simonin, « Berni Goldblat et Makan Diarra : "Wallay est un film pour toute l'Afrique" », L'invité, TV5 Monde, 25 juin 2017 :
↳ youtube.com/watch?v=OHY0XSeg--c

CNC

- Sur le site du Centre national du cinéma et de l'image animée, retrouvez les dossiers pédagogiques *Collège au cinéma* :
↳ cnc.fr/cinema/education-a-l-image/college-au-cinema/dossiers-pedagogiques/dossiers-maitre
- Des vidéos pédagogiques, des entretiens avec des cinéastes et des professionnels du cinéma :
↳ cnc.fr/cinema/ma-classe-au-cinema

UN VOYAGE POUR SE TROUVER

Fable sur la richesse du multiculturalisme et récit initiatique à hauteur d'enfant, *Wallay* cache derrière son apparente simplicité une aventure sensorielle puissante. En mettant ses spectateurs dans les baskets d'Ady, gamin des villes aussi arrogant qu'attachant, propulsé de l'autre côté de la Méditerranée, le film nous questionne sur notre propre rapport à l'altérité. Face à un espace, une culture, une langue et une philosophie de vie différents, le héros se transforme au fur et à mesure des épreuves et des rencontres. Derrière sa candeur assumée, la mise en scène vibre par son souci du détail et nous propose une vision du continent africain libérée des idées reçues. Avec *Wallay*, le réalisateur Berni Goldblat rend aussi hommage à certaines traditions dont la transmission ne semble plus assurée. Une invitation au voyage, géographique comme philosophique, dessinée avec finesse et humilité.



AVEC LE SOUTIEN
DE VOTRE
CONSEIL DÉPARTEMENTAL

CAHIERS
DU
CINEMA